

DAVID LIESKE
DIRECTION ARTISTE

— Appendix —

Ein Gespräch mit Thomas Meinecke

THOMAS MEINECKE: Ich finde das natürlich sehr interessant, weil ich diese Zeitschrift, bevor du mich jetzt darauf brachtest, nicht kannte oder jedenfalls nicht wissentlich kannte und auch nicht die Implikationen, die damit einhergehen, die ja super interessant sind. Jetzt frag ich Dich natürlich als Erstes, wie Du auf diese Zeitschrift gestoßen bist. Sammelst Du die Hefte oder stöberst Du sie hier und dort auf?

DAVID LIESKE: Ich bin tatsächlich durch den Film *The Swimmer* auf die Zeitschrift *Films and Filming* gestoßen. Dieser Film von Frank Perry und Sydney Pollack aus dem Jahr 1968, mit Burt Lancaster in der Hauptrolle, spielt in einem *upper middle class* Milieu eines x-beliebigen Vorortes in Connecticut. Die Titelfigur der Schwimmer, Burt Lancaster, ist während des ganzen Filmes nur mit einer Badehose bekleidet zu sehen, was dem Film sicher geholfen hat.

Lancasters Charakter, der anscheinend selbst gar nicht mehr Teil dieser, im Film auf sehr schöne Weise zugespitzt dargestellten Society ist, sich selbst aber immer noch dieser zugehörig empfindet, entscheidet spontan in einer proto-performativen Geste durch die verschiedenen Pools der Nachbarschaft zu seinem Haus zu schwimmen. Er nennt das „swimming my way home“.

Er spaziert also von einem Garten zum nächsten und durchschwimmt die sich darin befindenden Swimmingpools. Je näher er dabei seinem eigenen Haus kommt oder dem, was nach seiner Vorstellung sein Haus ist, werden die Begegnungen mit den Menschen, die bei seinem Auftauchen an diesen Pools herumsitzen, immer düsterer.

Und, ich glaube, in einer der letzten Szenen vor der großen Auflösung trifft er eine ehemalige Liebhaberin, die auch überhaupt nicht gut auf ihn zu sprechen ist. Wir sehen sie in der entsprechenden Eingangseinstellung der Szene in einem Liegestuhl neben ihrem Pool sitzen, eine Ausgabe von *Films and Filming* lesend.

Der Film hat mich mit seiner merkwürdigen Symbolik – unter anderem werden von Lancaster und seiner hübschen, allerdings kurzweiligen Gefährtin herumstehende Springturnierhindernisse übersprungen, welche von der gleichen Art sind, wie ich sie schon oft in Installationen verwendet habe – und der zentralen, eigentümlich konzeptkünstlichen Geste, also dieses Durchschwimmen von imaginär zusammenhängenden Swimmingpools, doch eher an das Buch *Six Years* von Lucy R. Lippard erinnert, als an andere mir bekannte Hollywoodfilme aus dieser Zeit.

Als ich dann noch kurz danach feststellte, dass die Arbeit *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* von Edward Ruscha, in der er den Plot von *The Swimmer* in die Welt der kalifornischen Stundenhotels verschiebt, im selben Jahr entstanden ist, kam mir eigent-

lich alles noch viel verknüpfter mit meinen Interessen vor, als ich sowieso schon geahnt hatte.

Das hat mich auf jeden Fall alles nicht mehr losgelassen und ich musste dann sofort dem weiter nachgehen, was es mit diesem Magazin *Films and Filming* auf sich hat, von dem mir der Titel schon so gut gefiel, dass ich ihn gleich für eine Gruppenausstellung ausgeliehen habe. Natürlich war ich dann erst richtig geschockt, als ich plötzlich gesehen habe, was das eigentlich für ein Heft ist und was da alles auf dem Spiel steht und dann habe ich sofort angefangen die Hefte zu sammeln. Ich habe eigentlich über die letzten sechs Jahre überall Hefte gekauft, wo es möglich war.

THOMAS MEINECKE: Und wo findet man diese Hefte? In Cineasten-Geschäften oder sind die *high priced*?

DAVID LIESKE: Nein, gar nicht. Oder vielleicht doch? In solchen Geschäften war ich selber noch nie. Ehrlich gesagt habe ich fast alle Ausgaben bei Ebay gekauft für durchschnittlich zwei bis drei Dollar pro Stück. Einer der letzten Büchersendungen war übrigens eine Notiz beigelegt: „Thank you for collecting the magazines of my youth.“ Das fand ich irgendwie rührend. Jemandem müssen diese Hefte echt viel bedeutet haben. *Films and Filming* ist, glaube ich, aber überhaupt nichts, was irgendwie *very sought after* oder rar ist. Ich glaube, es ist tatsächlich relativ vergessen.

THOMAS MEINECKE: Interessant. Denn ich habe dann im Internet sehr schnell kulturwissenschaftliche Texte dazu gefunden, dass dieses Magazin auf mindestens zwei Ebenen funktioniert habe, nämlich einmal derjenigen der Cineasten und dann derjenigen der sexuell Andersdenkenden. Ohne dass die Vokabel „gay“ fallen durfte, war klar, es handelt sich hier um das *special interest*. Ich finde es total interessant, inwiefern dieses *special interest* im Grunde genommen auch ein allgemeingültiges *interest* war, auch derer die von diesem *special interest* – im Sinne einer, wie es bei uns damals noch gerne hieß, „unglücklichen Veranlagung“ – gar nicht berührt waren und inwiefern *special interest* trotzdem eine Möglichkeit bot, das Thema Sexualität und eben auch anderer Sexualität überhaupt auf ein Cover zu bringen und in dem Falle auf die Cover dieser Zeitschrift. Und das finde ich wahnsinnig interessant und war auch sofort entflammt mich damit weiter zu beschäftigen und würde natürlich am liebsten in diese ganzen Hefte sofort reinblättern.

DAVID LIESKE: Was mich vor allem sofort an *Films and Filming* interessiert hat, war, wie frei dort mit vorhandenem Bildmaterial umgegangen wurde. Die Art und Weise, wie hier Stills bekannter Filme auf den

Titelbildern isoliert wurden, war eine Form von extrem präziser und gekonnter, den Originalzusammenhang stark umdeutender Verwendung, ohne dabei das eigentliche Ausgangsmaterial in geringster Weise zu verändern. Ein Aneignungsverfahren, das mir natürlich von der sogenannten Pictures-Generation gut bekannt war, welches ich aber zuvor noch nie in einem solchen außerkünstlerischen Zusammenhang gesehen hatte – und das Jahrzehnte vor dem 1977 *Pictures* von Douglas Crimp. Anscheinend handelte es sich hier um eine sehr effektive und auch subversive Form von dem, was man in der Magazinswelt heute als Artdirection bezeichnet.

THOMAS MEINECKE: Genau. Die Zeitschrift ist ja 1954 schon gestartet worden und existierte bis 1990. Dann liegt dazwischen natürlich eine unglaubliche Zeitspanne, die auch dazu geführt haben könnte, dass diese Rolle, diese narrative Nebenrolle, die diese Zeitschrift zusätzlich besetzte, sich irgendwann zwar nicht direkt erübrigt hatte, aber auf jeden Fall so umcodiert war, dass man ganz anders und viel direkter hatte werden können. Die Beispiele, die Du verwendest, gehen ja, glaub ich, auch nur bis etwa 1980.

Ich finde das interessant, da damals in den 60er und 70er Jahren auch andere Zeitschriften wie die Konkret oder andere Politmagazine ihre Hefte besonders im Zuge der sogenannten „sexuellen Revolution“ oft mit barbusigen Frauen bewarben. Innendrinne schrieb Ulrike Meinhof eine Kolumne, vorne war aber eine nackte oder halbnackte Frau abgebildet, was uns heutzutage komplett seltsam erscheint und auch Gott sei Dank nicht mehr so vorkommt. Generell ist es doch eine Überlegung wert, inwiefern Sexualität selber – sowohl heteronormierte als auch queere – einfach das war, mit dem geworben wurde.

DAVID LIESKE: Lustigerweise scheinen besonders politisch progressive oder linke Zeitschriften sich diesen freien Umgang mit Nacktheit auf die Fahnen geschrieben zu haben. Ein anderes interessantes Beispiel aus der DDR ist das Modemagazin *Sybille*, für das ich mich auch sehr interessiere und nach dessen Vorbild ich letztes Jahr mit Rob Kulisek eine Publikation produziert habe. Die *Sybille* hat als Modemagazin auch aus dem Grund viel mit Nacktheit gearbeitet, da es tatsächlich eben kaum „richtige“ Mode zu fotografieren hatte und aus ökonomischen Gründen und mangelnder Verfügbarkeit von Kleidung einfach auf Halbnackte ausgewichen wurde. Ich glaube aber, dass es auch eine ganz klare Abgrenzung war gegenüber der pruden westdeutschen Grundstimmung und Presse, in denen man sich ja dezidiert zugeknöpft und prüde gab. Daran haben linke Westzeitungen wie die Konkret natürlich dann wieder als Gegenmodell angeknüpft.

THOMAS MEINECKE: Ich war gerade zum ersten Mal in meinem Leben in Belgrad und sprach dort viel mit Intellektuellen, die teilweise schon älter und im Sozialismus groß geworden waren. Die erzählten mir, es hätte einfach überhaupt keine Homophobie gegeben. Das wäre im Zusammenhang mit oder vielleicht auch parallel zu etwas wie einer sozialistischen Freikörperkultur nicht vorgekommen. Das fand ich interessant, weil der Ostblock sich eventuell ein luxuriöses Denken über Sexualität einfach einräumte, von dem ich aus meiner Sicht als Wessi allerdings keine Ahnung habe.

Speziell bei *Films and Filming* finde ich es interessant, inwiefern man dort wirklich progressive Arbeit am Bildmaterial erleben kann. Wie Du schon sagtest, dass das Umdeuten oder vielleicht nur das einfache Deuten von Stills, die ursprünglich gar nicht so gemeint waren, aber auf dem Cover platziert mit interessanten kleinen Stichworten oder nur dem Titel oder den Namen der Schauspieler, dem Ganzen so einen Drall gab.

Besonders interessant finde ich es sich zu überlegen, wie das dann 1967 oder 71 war, wenn man so ein Cover sah? Homosexualität war ja wirklich einfach immer noch – auf jeden Fall hier in der Bundesrepublik Deutschland – ein Strafbestand. Es galt immer noch der §175, und deswegen lernte man ja auch so viele homosexuelle Männer kennen, die nur mit ganz versteckten Codes überhaupt sich äußern bzw. sich äußerlich als solche erkennbar machen konnten. Ich bin in den 50er Jahren geboren und weiß sogar noch ziemlich genau wie sich dieser Nebel dann irgendwann mal lichtete. Diese Zeitschriften waren natürlich davor eine ganz besondere Plattform, sehr subtil Signale zu setzen, die natürlich wiederum auch der Definition des Gesamtfeldes zuträglich waren. So konnte man natürlich im Subtilen, im Unterdrückten besonders diffizile Codes erschaffen – was ja meine persönliche Begeisterung für schwule oder afroamerikanische Subkulturen ist – und damit ein Signifizieren entwickeln, bei dem jeder Normalbürger auf der Strecke blieb.

DAVID LIESKE: Ich habe viele von den *Films and Filming*-Heften ja schon seit vielen Jahren und habe mir lange überlegt was ich mit ihnen machen könnte. Am Ende habe ich mich für eines der üblichsten aller Aneignungsverfahren, das Verfahren des Wiederfotografierens, entschieden, um auch nochmal ganz explizit die Covers von den Heften zu trennen, was glaube ich mehr oder weniger den zwei Bedeutungsebenen entspricht, von denen Du eben schon gesprochen hast.

Als ich dann all die so entstandenen Abbildungen zusammen angesehen habe, musste ich plötzlich extrem stark an München denken. Es tauchen bestimmte Motive auf, wie zum Beispiel das Cover mit Helmut Berger, auf dem er diese Hakenkreuz-Schweißbänder trägt. Das Bild ist ein Still aus *Salon Kitty* von Tinto

Brass. Oder natürlich Viscontis *Ludwig* wieder mit Berger. Die Kombination aus Avantgardefilm, High Camp, Haute Bourgeoisie und Nationalsozialismus war einfach zu treffend und schien einfach nach München zu gehören.

THOMAS MEINECKE: Ja, das ist natürlich wirklich ein ganz zutreffender Gedanke, finde ich als Hamburger, der 1970 freiwillig nach München zog. Zum Beispiel war hier damals noch Hans-Jürgen Syberberg ein sehr interessanter Filmmacher mit seinen Filmen über Ludwig II und Karl May, die immer sehr queer waren, oder Werner Schröter und nicht zuletzt natürlich Fassbinder. Es war die Stadt, in der damals Disco regierte und auch entwickelt sowie um die ganze Welt geschickt wurde. Also München ist auch ein Ort, der da Interessantes vorzuweisen hat und in dem queere Männlichkeit schon damals Macht hatte. Und bis heute ist das ja auch in dieser Stadt ganz sympathisch. Ich führe Besucher immer gerne als Allererstes an das AIDS-Memorial von Wolfgang Tillmans am Sendlinger Tor und dann kann man durch das Gärtnerplatzviertel gehen bis zur Deutschen Eiche von Fassbinder und weiter. Es ist tatsächlich was da. Ich bin nur nicht auf die Idee gekommen, dass Du das Ganze – weil Du den Ausstellungsort dort ja auch hast – darauf ein bisschen bezogen siehst.

DAVID LIESKE: Ich habe vor Jahren mal eine Ausstellung über den Münchener Architekten Herman Sörgel gemacht und zwar in einer kleinen Institution in Minneapolis, in die Katie Lovaas damals sehr involviert war. Katie, die die Galerie, in der die Ausstellung hier jetzt stattfindet, mit ihrer Tochter gegründet hat, hatte ich damals in Minneapolis kennen gelernt. Von Hermann Sörgel hatte ich durch Deinen Literaturkollegen Christian Kracht erfahren. Er hatte mir ein Buch über Sörgels *Atlantropa*-Projekt gezeigt an einem der wenigen Tage in meinem Leben, an denen ich selbst in München zu Besuch war. Wir waren an diesem Tag auch im Eisbach im Englischen Garten schwimmen und hatten gemeint Einhörner in der Umgebung der Parkanlage wiehern zu hören. Am Ende des Tages hatten wir einen Fernsehteller im Schumann's und er fuhr mich auf dem Gepäckträger seines Schweizer Armee Fahrrads nach Hause. Mir war dieser Tag immer wie aus dem Roman *In Youth Is Pleasure* von Denton Welch vorgekommen und er ist mir bis heute als ein sehr besonderer in extrem lebhafter Erinnerung geblieben.

THOMAS MEINECKE: Was Du dort thematisch und auch ästhetisch aufwirfst, ist aber ja auch hier in München gut verankerbar und trotzdem ist es natürlich so *international as it can get* für die nordwestliche Welt, was dort in diesen britischen Magazinen stattfand. Es ist doch ein britisches Magazin, oder?

DAVID LIESKE: Ja, Genau.

THOMAS MEINECKE: Man macht sich natürlich auch die ganze Zeit Gedanken, inwiefern das auch eine britische Geschichte ist. Ich denke an die Zeit, in der viele dieser ganzen *issues* generell, auch bei uns in der BRD, noch gar nicht *available* waren und jemand wie ich als heteronormierter Teenager immer in Schwulen-Buchhandlungen gehen musste, um überhaupt ein Buch von Quentin Crisp kaufen zu können, was ich damals unbedingt wollte. Die Signale gab es natürlich aus der Popkultur. Man musste *The Naked Civil Servant* gelesen haben und man musste nachlesen, wie die Stonewall Riots entstanden waren. Und man ist dann natürlich nicht nur bei der Beerdigung von Judy Garland, sondern auch bei Jack Smith und bei Charles Ludlam und dem Theater of the Ridiculous, ganz zu schweigen von Warhols Factory. All das, was ich dazu wissen wollte, fand ich damals nur in Schwulen-Buchläden.

DAVID LIESKE: Das wusste ich gar nicht!

THOMAS MEINECKE: Und insofern befindet sich gewissermaßen ein universalistisches Versprechen im *special interest*, was ja keines war. Es war eben auch das *interest* der Heteronormierten, welches meiner Meinung nach in dieser Zeitschrift thematisiert und so schön hochgespült wird. Und wenn man nur die Cover mit den Unterschriften betrachtet und so wie ich noch nie reingeguckt hat, merkt man, hier wird an der richtigen Baustelle Boden aufgerissen.

DAVID LIESKE: Für mich ist es ganz anders. Ich bin ja viel später geboren.

THOMAS MEINECKE: Wann eigentlich?

DAVID LIESKE: 1979. Für mich ist das etwas, was mir ein bisschen verwehrt geblieben ist, weil ich kenne diese ganzen Dinge, die Du grad beschrieben hast, natürlich nur durch die Aufarbeitung von Kulturhistorikern und Künstlern. Das ist ja nichts, was ich so wie Du *first hand* erleben konnte, als man das tatsächlich noch so finden musste. Ich kenne das natürlich alles nur bereits verarbeitet im Rückblick, was natürlich eigentlich ein bisschen schade ist. Als ich dieses Magazin entdeckt habe, habe ich mich deshalb auch sofort mitreißen lassen von dieser ganz einfachen Intervention innerhalb der Zeitschrift. Ich dachte: „Wow! Ich verstehe sofort, wie das so funktioniert hat.“ Ich finde aber auch die Ambivalenz, die da drinsteckt, besonders interessant, weil es nicht unbedingt klar ist, ob das eigentlich jetzt ein politisches Projekt war. Geht es jetzt tatsächlich darum ein *gay submarine* loszulassen? Oder ist es einfach eine clevere Form

von Marketing um tatsächlich diese merkwürdige *special interest*-Filmzeitung zu verkaufen und wie ist überhaupt das Verhältnis zwischen diesen beiden Interessen?

THOMAS MEINECKE: Ja, und bist Du da zu Resultaten gekommen?

DAVID LIESKE: Eigentlich nicht. Aber was dabei übrigbleibt, ist eben, dass die Zeitschrift ein totales Ambivalenzprodukt ist und das kann für mich eigentlich auch einfach so stehen bleiben. Das finde ich eigentlich gerade interessant. Das gilt auch für Kunst, die ich ausstellen und propagieren möchte, als geradezu höchstes Ziel, größtmögliche Ambivalenzen zu erzeugen. In diesem Sinne ist für mich auch unklar, ob das, was ich jetzt hier als Ausstellung vorschlage, selbst eigentlich noch Kunst ist.

THOMAS MEINECKE: Absolut, würde ich auch so sehen. Weil Ambivalenz in dem Fall auch keine wirklich entgegengesetzten Vektoren enthält, sondern nur eine Gemengelage, die aber in eine Richtung weist, und was da alles noch mitgeschleppt wird oder ob da sogar noch ein kommerzielles Interesse mitschwingt, spielt in dem Sinne keine Rolle. Interessant ist es einfach, wie mit Signalen umgegangen wird und das ist vielleicht das Coole daran, dass das Unterschwellige nicht verklemmt rüberkommt. Weil auch aus den Geschichten der Gay Liberation kennen wir ja so Anekdoten wie diese vier Männer, die irgendwie ins Stonewall Inn gingen oder eine Kneipe daneben, und schwule Männer waren, die einfach nur ein Bier bestellten und nachdem es ihnen serviert worden war, sich artig bedankten, wieder gingen und dachten, sie haben die Welt verbessert, weil sie überhaupt bedient wurden. So eine relativ biedere Geschichte kann es ja auch sein. Also, dass eben gerade auch Leute aus der Gay-Bewegung gegen die flammenden Queens waren, weil sie meinten, diese verderben das Geschäft, die ernste schrittweise Emanzipation. Dann war natürlich jemand wie ich, als Camp-Fan und Popist, im Endeffekt immer eher froh über RuPaul oder die Cockettes oder eben Sylvester als RuPauls Vorgänger. RuPaul war ja auch viel später und hatte das ja auch bereits alles als Geschichte vorliegen. Aber generell ist das natürlich alles eine Rekonstruktion, auch in meinem Fall, ich war natürlich auch nicht dabei. Christopher Street kenne ich auch nur durch die Geschichtsschreibung und finde die so wahnsinnig interessant. Man hat das Gefühl, dass diese Zeit, die die Hefte von *Films and Filming* repräsentieren, das alles von sich selbst noch gar nicht wissen konnte und dann war es wirklich noch so eine Mischung aus politischem Manifest und Hanky Code, wie diese Titelbilder funktionierten. Und in diesem leicht Flirrenden auch gerade toll.

DAVID LIESKE: Ja, wie man sich vorstellen kann, dass sich jemand mit so einem Heft in die U-Bahn setzt und dann tatsächlich irgendwie von jemand anderem angesprochen wird oder wie diese Hefte getauscht werden.

Ich wollte nochmal kurz auf Aneignung zurückkommen, weil ich das natürlich interessant auch im Hinblick auf Deine Bücher finde und wie Du mit Aneignung umgehst. Ich fand es interessant, als Du mir vor kurzem erzählt hast, dass es tatsächlich ein großes, auch interkontinentales Problem mit Deinen Büchern gibt, weil tatsächlich in Amerika mit Aneignung ganz anders umgegangen wird als in Europa und Du dort Probleme bekommen hast bei der Übersetzung Deiner Bücher. Das hat mich nochmal interessiert, weil ich das Gefühl habe, dass tatsächlich auch hier in den USA, in denen ich lebe, allgemein aneignende Verfahren in einer Art Krise stecken und nur unter großen Prüfungen und Abwägungen überhaupt zulässig sind. Aneignung scheint hier zurzeit eher negativ besetzt zu sein, zumindest hoch verdächtig.

THOMAS MEINECKE: Meinst Du jetzt besonders in den USA oder überall auf der Welt?

DAVID LIESKE: Ich meine jetzt vor allem in den USA. Vor dem Hintergrund der Identitätspolitisch ausgerichteten Cultural Appropriation Debatte, die hier zurzeit eine Renaissance erlebt, in der es im Kern immer darum geht, wer darf was, unter welchen Bedingungen, aneignen.

THOMAS MEINECKE: Ja, da ist unglaublich viel los im Moment. Ich finde das sehr spannend und prinzipiell auch gut, dass da viel los ist, weil im Grunde genommen war ich immer dafür ganz genau zu entscheiden, wann Aneignung okay ist und wann vielleicht auch nicht so sehr. Ich erinnere mich wie gerade in relativ frühen Geschichtsschreibungen, wie zum Beispiel innerhalb der Camp-Culture oder auch in Pop und queeren Dingen, wie Glam Rock, David Bowie, Little Richard oder Mick Jagger, gar kein Unterschied gemacht wurde, was dabei eigentlich genau geschieht. Ich erinnere mich an einen Text von Mike Kelley, der die Drag-Ästhetik oder Kunst von Alice Cooper, Frank Zappa, David Bowie und Boy George und noch anderen über einen Kamm schert. Unterm Strich kam dabei raus, dass wenn du dir das Kleid deiner Oma anziehst, du transgressiv bist oder etwas an der Welt verbessert hast. Ich erinnere mich – und da bin ja tatsächlich alt genug um mich *first hand* daran zu erinnern –, dass ich das Make-up bei Mick Jagger in den frühen 70er Jahren oder ganz späten 60er als eher feindliche Übernahme von Weiblichkeit empfunden habe, andere aber, zum Beispiel die Voguing-Culture, eher als Gesten eines worshiping von dem, was

sein könnte, wenn man nicht männlich wäre. Ich fand immer schon, dass es feindliche Übernahmen innerhalb der Aneignung gab, die doch der alten Zementierung von Macht dienten, in dem Fall männlicher Macht und in aktuellen Beispielen, an die Du wahrscheinlich gedacht hast, der ehemaligen kolonialen Macht, also eigentlich der weißen Macht. Da kann ich auch die Empfindlichkeiten bezüglich bestimmter Aneignungsprozesse wie zum Beispiel Dreads oder Hoop-Ohringe verstehen.

Und trotzdem finde ich es wahnsinnig schwierig, weil wir Fälle haben, wie zum Beispiel neulich in Kanada, dass ein Studentensender *A Walk On The Wild Side* von Lou Reed gespielt hatte und diejenigen, die für das Programm verantwortlich waren, sich dafür entschuldigen mussten, weil es ein transphober Song sei. Gleichzeitig ist es aber einer der ersten Songs in der Popgeschichte, in dem überhaupt ein Öffnen gegenüber diesem ganzen Komplex der Transgressivität stattgefunden hat. Es heißt dort: „Holly came from Miami, F.L.A., hitch-hiked her way across the U.S.A.“ Wie geht es dann weiter? *Shaved her eyebrows on the way*, nein, *shaved her...* Irgendwas wurde *geshaved*, wahrscheinlich die Beine. Und dann weiter: „He was a She.“ Und in dieser Zeile wird heute eine transphobe Äußerung gesehen, weil so einfach wird eben *He* nicht zu *She*. Das ist dann geradezu von tragischer Tragweite, finde ich, weil man dann einfach vergisst, dass der Ort, von dem aus man heute überhaupt sprechen kann, erst von denjenigen, die jetzt kritisiert werden, aufgemacht wurde, durch so etwas wie diese Texte von Lou Reed.

DAVID LIESKE: Natürlich. Und, dass überhaupt ein Popsong einer Transfrau gewidmet wurde, war doch schon etwas, was es vorher nicht gab.

THOMAS MEINECKE: Eben.

DAVID LIESKE: Wir sind jetzt ein bisschen ab vom Thema gekommen. Ich wollte Dich noch direkt fragen, wie Du das in Deinem eigenen Schreiben handhabst, ob es da für Dich bestimmte Regeln gibt. Du eignest ja auch auf eine Art und Weise an, die oft nicht die Quellen nennt und bei der es wirklich um eine totale Aneignung geht, indem Du fremde Textpassagen in Deinen Text integrierst.

THOMAS MEINECKE: Sagen wir mal so: Ich bin so wenig interessiert an einer autonomen Autorenposition, von der ich natürlich arbeite, aber daran diese zu thematisieren, bin ich überhaupt nicht interessiert und vor allem nicht diese als etwas Besonderes herauszustellen. So tendiere ich dazu, wenn ich etwas geschrieben habe, von dem ich vielleicht im Moment des Schreibens sogar der Ansicht bin, dass ich das noch gar nicht woanders gelesen habe, eine Stelle zu finden,

an der das möglichst vor mir schon einmal gesagt worden ist, und ersetze dann sehr gerne das sogenannte „Eigene“ durch das sogenannte „Fremde“. Mir bedeutet es immer noch mehr, sich in einem Geflecht von Gedanken und Denkwegen zu verordnen, als dieser altmodischen Künstler-Chimäre zu folgen, dass man etwas ganz Eigenes, noch nie Dagewesenes formuliert hätte. Das heißt, ich ziehe das Zitat dem „Eigenen“ vor, mache aber auch gerne diese Verbeugung vor der Quelle, indem ich eigentlich immer mindestens einmal angebe, woher dieser ehemalige Fremdkörper kommt. Der Gedanke wird dann vielleicht 40 Seiten später wiederaufgenommen, ohne dass direkt darauf hingewiesen wird, weil ich dann einfach davon ausgehe, dass diejenigen, die das lesen, merken: „Ah, hier haben wir wahrscheinlich gerade wieder jemanden wie Hubert Fichte oder Jack Smith. Diese wurden vorher aber schon einmal eingeführt.“ Was ich aber nicht mache, ist An- und Abführungsstriche setzen. Das tue ich nicht, weil ich ja dann wiederum an die Geschlossenheit dieses Anderen zu sehr glauben würde. Ich halte das ja für genauso offen. Daher verfolge ich auch so ein Schreiben, das eher von Feministinnen definiert wurde, wie zum Beispiel Hélène Cixous, die das weibliche Schreiben immer als eines nach oben und unten, vorne und hinten und an den Seiten offenes Schreiben bezeichnet.

DAVID LIESKE: Das ist natürlich sehr schön.

THOMAS MEINECKE: Deswegen bin ich daran interessiert, dass das eher fließt. Ich bin dabei derjenige, der eine Weiche stellt oder eine Schleuse betätigt, aber nicht unbedingt der *Originator*. Das interessiert mich nicht. Deswegen finde ich Zitieren schwierig, also das Zitat als solches zu markieren, weil ich eventuell mitten im Zitat *getuned* habe. Ich habe vielleicht ein Zitat, zum Beispiel eine Übersetzung von Anaïs Nin ins Deutsche, die ich nicht so schön finde, zu 90 Prozent zitiert, aber zehn Prozent davon dann selber nochmal schöner gemacht. Dann werden Lektoren nervös, und amerikanische ganz besonders. Diesen Fall hatte ich bei einem Buch, was von mir bei Amazon Crossing rauskam in den Staaten. Ein Lektor von New Directions glaubte, zwei bis dreihundert Anführungsstriche setzen zu müssen, um die Sache korrekt abzuwickeln. Das musste ich dann eben unterbinden, weil ich selber auch gar nicht mehr wusste und auch nicht daran interessiert bin, wo geht das Zitat los, wo hört es auf.

DAVID LIESKE: Sehr schön. Ich glaube, das ist auch schon das Ende unseres Gesprächs.

Layout: Till Sperle

Transkription: Lisa Sofie Weber



January 1961 \$2.75
films
and filming