

Andreas Jacke

Bettina Papenburg, Kathrin Dreckmann (Hg.): Queer Pop: Aesthetic Interventions in Contemporary Culture 2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24092>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jacke, Andreas: Bettina Papenburg, Kathrin Dreckmann (Hg.): Queer Pop: Aesthetic Interventions in Contemporary Culture. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 42 (2025), Nr. 3, S. 390–391. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24092>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Medien/Kultur

Bettina Papenburg, Kathrin Dreckmann (Hg.): Queer Pop: Aesthetic Interventions in Contemporary Culture

Boston/Berlin: De Gruyter 2024 (Queer Futures, Bd.1), 200 S., ISBN 9783111014159, EUR 89,95 (OA)

Bei *Queer Pop* kreist alles um den Eros – im Zeichen der Revolte gegen die Repression von gesellschaftlich unterdrückten Formen der Sexualität. Zum gesellschaftlichen Verständnis der Populärkultur kann, wie Bettina Papenburg und Kathrin Dreckmann im Vorwort zu ihrer Anthologie schreiben, das Kapitel über die Kulturindustrie aus Max Horkheimer und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1944) herangezogen werden (vgl. S.7f.). Es lässt sich ein Unterschied identifizieren zwischen heutiger bewusster Rezeption von einer durch Queersein geprägten Kultur und früheren Zeiten, wo dieser Einfluss zwar vorhanden, aber eben nicht unbedingt bewusst war (vgl. S.10). Daniel Baranowski kann beispielsweise anhand der Entwicklung der frühen Pet Shop Boys konkret ausführen, wie in den 1980er Jahren versteckt mit homosexuellen Motiven gearbeitet wurde und welche Veränderung sich im Laufe der Zeit ergaben.

Franziska Haug beschreibt in ihrem Beitrag die Produktionsästhetiken von Gender in der Popmusikindustrie. Die

Herstellung eines begehrenswerten Körpers sei ein Arbeitsprozess (vgl. S.41). Für Haug gibt es diese Körper nur durch die Produktion: „If a gender is a form, then it is a constantly producing, moving, something that is necessarily remade with every pop cultural staging and performance“ (S.43). Weil diese Produktion dynamisch ist, gibt es keine festgelegte, biologisch determinierte körperliche Identität. Zweifellos arbeiten gerade die Popkünstler:innen mit deutlich inszenierten Identitäten, die auf kommerzielle Interessen hin getrimmt sind. Wieweit Queerness dabei eine Rolle spielt, ist aber doch sehr unterschiedlich und lässt sich kaum verallgemeinern.

Sarah Rüß behandelt in „We Want the Right Kind of Gay: Homonormative Representation of Lesbian Characters on Television“ die Normativitätsansprüche von zwei US-TV-Serien über lesbische Frauen – *The Fosters* (2013-2018) und *The L Word* (2004-2009). In der zweiten Serie werden vor allem weiße, erfolgreiche Frauen gezeigt. Ein zentrales Paar darin funktioniert analog zur idealen

amerikanischen Familie: „Bette and Tina are staged as a dream couple who, throughout the series, always get back together, even after a multitude of separations. The social status of the women is clearly marked as successful, charismatic, and rich“ (S.91). Rüß definiert diese Vereinnahmung als Homonormativität, die Scham erzeugt, wenn man sie nicht leben könne: „Representations of idealized lifestyles in media productions not only reproduce the common idea of cohabitation, they also organize feelings and affects that can range from the pleasant to the shameful“ (S.96). Hier scheinen Motive aus dem Klassenkampf wesentlicher zu sein als Gendermotive, geht es doch letztendlich darum, dass man sich diesen Lifestyle eben auch leisten können muss. Dann attackiert Rüß scharf die Institution der Ehe, die in *The L Word* von den lesbischen Frauen tatsächlich als Beziehungsideal favorisiert wird (vgl. S.98). Als zweites Beispiel für das Proklamieren von Normativität in den gewählten Beispielen erklärt Rüß dann, dass in beiden TV-Serien keine einzige Butch auftrete, es also keine einzige sehr maskuline lesbische Frau darin gäbe. Auch das hat durchaus mit dem Lifestyle zu tun, in dem der rohe männliche Ausdruck, auch wenn er

von einer Frau verkörpert wird, keine Geltung beanspruchen kann. Dafür ist sein Sublimationsniveau viel zu niedrig. Rüß' Argument lautet aber: „Butches not only reveal the existence of gender norms by violating them, they also create a new space for identity outside the mainstream“ (ebd.).

Der leicht megalomane Voratz, mit dem *Queer Pop* überschrieben ist, lautet: „A queer history of pop is still to be written. The contributions assembled in this part attempt at such a critical rewriting“ (S.14). Die Themen in dieser Studie sind auch ausgesprochen spannend, ihre theoretische Aufarbeitung insgesamt aber leider eher fragwürdig. Negativ fallen Pauschalisierungen oder Ungenauigkeiten ins Gewicht. So werden bereits im Vorwort beispielsweise Prince und David Bowie als homosexuelle Künstler bezeichnet (vgl. S.11). Bowie hat auch nicht versteckt mit seiner Homosexualität gearbeitet, wie die beiden Herausgeberinnen behaupten (vgl. S.10), sondern er erklärte durchaus sehr provokativ vor dem Hintergrund kommerzieller Aufmerksamkeit 1972 in einem öffentlichen Interview „I'm gay“, obwohl das so gar nicht stimmte.

Andreas Jacke (Berlin)