

Jahrbuch Sexualitäten

2019

Herausgegeben im Auftrag der
Initiative Queer Nations
von
Janin Afken, Jan Feddersen,
Benno Gammerl, Rainer Nicolaysen
und Benedikt Wolf

Sonderdruck



WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2019
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Umschlagfoto: Netta Barzilai, ESC-Gewinnerin 2018
Fotograf: Daniel Kaminsky
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-3525-7
ISSN 2509-2871

INHALT

Editorial	9
---------------------	---

ESSAY

CAROLINE A. SOSAT Die misogyne Kränkung Zur gesellschaftlichen Verdoppelung einer väterlichen Angst	15
---	----

QUEER LECTURES

TORSTEN FLÜH Zurück zur Männlichkeit? George L. Mosses Kritik des Männlichkeitsbildes nach Johann Joachim Winckelmann und die Rückeroberung der Geschlechter durch die Neue Rechte	43
--	----

RAIMUND WOLFERT Emanzipationsbestrebungen in der Tradition Magnus Hirschfelds nach 1945 Das Beispiel Ernst Ludwig Driess	71
---	----

GEORG HÄRPFER Der lange Weg zur Rehabilitierung Zum Nachwirken des § 175 StGB bis in die Gegenwart	97
--	----

JAN FEDDERSEN Queeres Weltkulturerbe Wie der Eurovision Song Contest ein schwules Ereignis globalen Profils wurde	117
--	-----

BENEDIKT WOLF Queer. And now? Für eine kritische Geschichtsschreibung der Queer Theory	153
--	-----

IM GESPRÄCH

- PATRICK HENZE
Konflikte im schwulen Imperium
Über die psychoanalytische Homosexualitätstheorie
von Judith Le Soldat
Im Gespräch mit der Psychoanalytikerin und
Geschlechterforscherin Monika Gsell 181

MINIATUREN

- JAN FEDDERSEN, CHRISTIANE HÄRDEL UND LILY KREUZER
Neues vom Elberskirchen-Hirschfeld-Haus
Klarere Konturen durch Projektstudie 207

- RAINER HERRN
Zerstobene Hoffnung
Zur Gründung des Instituts für Sexualwissenschaft
vor 100 Jahren 211

- FRIEDERIKE MEHL
Haben wir sie noch alle?
oder: Was sucht ein feministisches Archiv im queeren Kulturhaus? 216

- CHRISTIANE HÄRDEL
Bilder einer Ausstellung
Zur Geschichte der HAW-Frauen und des
Lesbischen Aktionszentrums 1972 bis 1982 223

- DANIEL BARANOWSKI
Das Archiv der anderen Erinnerungen
der Bundesstiftung Magnus Hirschfeld
Voraussetzungen, Leitlinien, Schwerpunkte 233

- ANSGAR MARTINS UND JANN SCHWEITZER
Queering Ahnenmystik
Über esoterische Hexenbilder, Berliner Identitätspolitik
nach 1990 und »queere Religion« 240

REZENSIONEN

Alexander Zinn: »Aus dem Volkskörper entfernt«? Homosexuelle Männer im Nationalsozialismus (<i>Benno Gammerl</i>)	251
Pia Thilmann (Hg.): Butches. Begehrt und bewundert (<i>Andrea Rottmann</i>)	254
Dennis Altman/Jonathan Symons: Queer Wars (<i>Jan Feddersen</i>)	260
Dagmar Brunow/Simon Dickel (Hg.): Queer Cinema (<i>Corina Erk, Sebastian Zilles</i>)	265
Herausgeber*innen und Autor*innen	270
Bildnachweis	274
Vorschau	275

Queeres Weltkulturerbe

*Wie der Eurovision Song Contest ein schwules Ereignis globalen Profils wurde**

JAN FEDDERSEN

»Nur die Liebe lässt uns leben« – oder: ein Disclaimer¹

Autobiografisch gefärbt ist dieser Text über die Präsenz, ja, Dominanz schwuler Männer beim Eurovision Song Contest (ESC) – nicht auf der Bühne, aber hinter den Kulissen, bei Journalisten und Fans – notwendigerweise. Dies muss hier auch so sein, denn die Entwicklung des ESC vom televisionär in der Bundesrepublik eher unbeachteten Millionereignis zum Highlight des TV-Jahreskalenders auch in Deutschland der für diese Show verantwortlichen ARD ist von mir als Journalist beobachtet – und faktisch mit befördert worden. Insofern entspricht dieser Aufsatz nicht gewöhnlichen Ansprüchen, die an einen in einer wissenschaftlichen Zeitschrift veröffentlichten Text zu stellen sind: der des Überblicks und der Analyse, also der Sortierung des Diskurses zu einem Sachverhalt, der, beim ESC, vornehmlich ums Singen und Performen, ums Angucken und Bewerten geht, um Europa und Nationalitäten und dergleichen, nicht jedoch um im engeren Sinne Sexuelles.

Erstmals habe ich 1989 einen Text über den ESC veröffentlichen können,² eine Rezension des Grand Prix Eurovision de la Chanson, der ein

* Eine frühe Queer Lecture zum Thema fand am 21. April 2011 in Berlin statt. Der abgedruckte Text ist eine aktualisierte und vielfach weiter entwickelte Version des damaligen Vortrags.

1 Die Zwischenüberschriften enthalten stets thematisch passende ESC-Klassiker, hier das deutsche ESC-Lied von 1972 von Mary Roos, mit dem sie den dritten Platz erreichte. Es war, als griffige Überschrift, für viele, sehr zeitgeistnah, ein Credo jener sozialliberalen Jahre in der Bundesrepublik, in der die Emanzipationskämpfe von LGBTI*-Menschen zwar nicht begannen, aber in die öffentlichen Arenen getragen werden konnten.

2 Triple & Touch [d.i. der Verfasser dieses Textes – das Pseudonym spielt auf die Performer an, die die Schwedin Lotta Engberg 1988 beim schwedischen Melodifestivalen, der ESC-Vorentscheidung des Landes, zum Lied »100-prozentig« begleitet hatten]: Wenn die Nachtschwester mit dem Boris um die Wette singt. In: taz vom 8.5.1989, S. 12, <https://www.taz.de/Archiv-Suche/!1813048&s=Grand%2BPrix%2BEurovision&SuchRahmen=Print/> [letzter Zugriff am 2.1.2019].

Wettbewerb unter überwiegend europäischen Ländern war (und ist). Die TV-Rezension zu diesem Thema zu schreiben, war in der »taz« möglich, weil in dieser Tageszeitung Unkonventionalität in der Wahrnehmung von Berichterstattungsfeldern als konstitutiv gilt. Die damalige Medienredakteurin Ute Thon fand das TV-Event selbst in jeder Hinsicht geschmacklich, politisch wie kulturell indiskutabel, aber als originelles Textangebot zur Show nahm sie das Angebot gern an. War die Leser*innenresonanz auf diesen kleinen Text mit sieben Kommentaren per Leser*innenpost vergleichsweise stark, so bewirkte die zweite Rezension zu einem ESC, zwei Jahre später formuliert,³ eine Reaktion aus dem journalistischen Kollegenkreis: Giovanni di Lorenzo, der spätere Chefredakteur und Herausgeber der Wochenzeitung »Die Zeit«, damals Redakteur der »Süddeutschen Zeitung«, hatte auf einer Postkarte seine sehr wohlwollende Lektüre des Textes mitgeteilt.

Es war eine ermutigende Geste, die wesentlich Fragen für meine kommenden Jahre in beruflicher Hinsicht aufwarf: War es nicht journalistisch falsch, ein TV-Ereignis zu ignorieren, das einmal im Jahr – die jeweils nationalen Vorentscheidungen eingerechnet sogar mehrfach – das für die öffentlich-rechtliche Senderkette stärkste Publikumsinteresse mobilisiert? War es nicht die einzige Sendung in Europa, die an einem Abend mehr als 100 Millionen Zuschauer vor die Bildschirme zog? Und was könnte der Grund dafür sein, den ESC als trashig, unwichtig, irrig und kulturell irrelevant zu markieren – wenn das Kriterium gesellschaftlicher Unwichtigkeit nicht auch etwa auf den Sport, besonders auf den Fußball, streng genommen auch auf das Feuilletonistische zu hochkulturellen Begebenheiten zuträfe? Keine Zeitung, kein auf Massenwirksamkeit und Interesse setzendes Medium überhaupt könnte es sich leisten, der Fußballbundesliga oder einem internationalen Turnier wie einer Weltmeisterschaft keine kundige, nicht nur entwertende Aufmerksamkeit zu schenken. Weshalb war der ESC, der in der Bundesrepublik als Grand Prix Eurovision de la Chanson getitelt war, darauf anspielend, dass das Ziel der Veranstaltung die Präsentation von als anspruchsvoll charakterisierten Liedbeiträgen sei bzw. zu sein habe, aus welchen Gründen also war er den Programmzeitschriften Ankündigungen wert, nicht jedoch den Tageszeitungen, etwa in Form von Prognosen? Womit hatte es zu tun, dass die bildungsbürgerlich orientierten Zeitungen seitenlang mit vielen Mitarbeiter*innen über eher nur eine Schar von Kino-Enthusiasten interessierende Veranstaltung

3 Jan Feddersen: Windmaschine für Gefühle. In: taz vom 6.5.1991, S. 20, <https://www.taz.de/Archiv-Suche!/1721017&ts=jan%2Bfeddersen&SuchRahmen=Print/> [letzter Zugriff am 2.1.2019].

wie die Berlinale berichteten – aber für einen europäischen Wettbewerb um Pop-Performances meist nicht einmal eine Kurzmeldung zu verfassen wussten? Und weshalb interessierte sich die ARD für die in ihrem Programm präsentierte Show nicht in journalistischer Hinsicht, einen tieferen Einblick verschaffend?⁴

Wissenschaftliche Arbeiten zum Thema gab es bis 2001 keine,⁵ Buchpublikationen, und seien sie lexikalischer Natur, lange Zeit ebenso wenig,⁶ sie erschienen allesamt erst seit Ende der 1990er Jahre.⁷ In wenigen Büchern, durchweg verfasst von offen schwulen Autoren, tauchten bereits früher Hinweise auf den ESC⁸ auf, jedoch eher cursorischer, nicht ausführ-

- 4 Der traditionelle Beginn eines ESC ist auf 21 Uhr an einem Samstagabend terminiert. Die Dreiviertelstunde zwischen der »Tagesschau« und dem ESC pflegte die ARD bis 1996 mit Comedyshows zu überbrücken, die nichts mit dem Eurovisionsfestival zu tun hatten – wie ein Fülselformat ohne redaktionellen Kontext. Die vorgeschalteten, auf Lustigkeit getrimmten Formate vor dem ESC wirkten so wie ein Pardon im Vorwege für das programmlich Kommende.
- 5 Im deutschsprachigen Bereich zuerst zum Thema: Helmut Scherer/Daniela Schütz: Das inszenierte Medienereignis. Die verschiedenen Wirklichkeiten der Vorausscheidung zum Eurovision Song Contest in Hannover 2001. Köln 2003; Irving Wolther: Kampf der Kulturen. Würzburg 2006; im englischsprachigen Raum: Ivan Raykoff/Robert Dean Tobin (Hg.): A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Burlington, Vt. 2007; Karen Fricker/Milija Gluhovic (Hg.): Performing the »New« Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest. Basingstoke u. a. 2013.
- 6 Auf Englisch erschien: Paul Gambaccii/Tim Rice mit einem Vorwort vom damaligen BBC-Prominenten und ESC-Kommentator Terry Wogan: The Complete Eurovision Song Contest Companion. North Pomfret, Vt. 1998; im deutschen Sprachraum zuerst: Jan Feddersen: Merci, Jury! Wien 2000; ders.: Ein Lied kann eine Brücke sein. Hamburg 2003; ders.: Wunder gibt es immer wieder. Berlin 2010; auf Schwedisch zuerst: Leif Thorsson: Melodifestivalen genom tiderna. Stockholm 1999.
- 7 Übersichtswerke sind in den vergangenen zwei Jahrzehnten etliche erschienen, in der Regel die bis dahin just vergangenen Jahrgänge des ESC repetierend und erinnernd, meist im Coffetable-Book-Format publiziert, reich illustriert, häufig in einzelnen Ländern dann, wenn diese im jeweiligen Erscheinungsjahr Gastgeber des ESC waren: etwa Großbritannien, Dänemark, Norwegen, Schweden, Griechenland. Einer der ersten wissenschaftlichen Sammelbände erschien 2007, herausgegeben von zwei in den USA lebenden und lehrenden Männern: Raykoff/Tobin (wie Anm. 5); zur nationalen Repräsentation des ESC: Mari Pajala: Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria. Turku 2006 (dt.: Finlande: zero points! Der Eurovision Song Contest in den finnischen Medien. Köln 2007); jüngeren Datums, zur kulturalistischen Deutung dieser Show: Christine Ehardt/Georg Vogt/Florian Wagner (Hg.): Eurovision Song Contest. Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation. Wien 2015.
- 8 Der in den meisten Ländern der Eurovisionszone Eurovision Song Contest genannt wurde, frei von geschmäckerlicher Moral, das hier servierte Liedgut müsse besondere Kriterien der Erhabenheit erfüllen.

licher oder systematischer Art.⁹ Ein musik- oder kulturwissenschaftliches Feld war der ESC ebenso wenig wie das der populären Kulturformen überhaupt, etwa hauptsächlich des in Deutschland, nicht jedoch in Frankreich oder Großbritannien sogenannten »Schlagers«.¹⁰

Als Journalist muss dieses dichotome Verständnis von legitimer und illegitimer Kultur, von wissenschaftswürdigen und wissenschaftsunwerten Feldern stützig machen: Warum konnte zu heteronormativen Formen der Popularkultur geschrieben und geforscht werden, etwa zu den Beatles, zu den Rolling Stones, zum Festival von Woodstock 1969¹¹ oder zum französischen Chanson, nicht aber zu dem europäischen Kulturereignis schlechthin, eben dem 1956 erstmals veranstalteten Eurovision Song Contest, bei seiner Premiere am 24. Mai jenes Jahres in Lugano, Schweiz, »Grand Prix Eurovision de la Chanson Européenne« genannt.

Womit hängt zusammen, dass an einem Abend mit dem ESC schwule Lokaltäten bis zum Ende der Show eher übersichtlich besucht sind? Warum entzückt gerade die Eurovisionsfanfare am Anfang einer von der EBU veranstalteten Show aus dem Showbusiness, dem Sport oder eben beim ESC besonders – untermalt auf den Bildschirmen von einem Sternenstrahlenkranz, dem EBU-Logo bis 1993? Welche Gründe könnte es haben, so war meine Frageskizze, dass heterosexuell orientierte Menschen, vor allem deren männliche Exemplare, diesen ESC gewöhnlich nicht zum ersten Gegenstand eines Small Talk machen? Was hat es damit auf sich, dass der ESC in schwulen Kreisen – sofern diese nicht hochkulturell orientiert sind und sich eher dem Besuch von Opern widmen – eine vorzügliche, emotional stark aufgeladene Beachtung findet, in männlich-heterosexuellen je-

9 Etwa Elmar Kraushaar: Rote Lippen. Die gesamte Welt des deutschen Schlager. Reinbek bei Hamburg 1987.

10 Was in gewisser Weise auch mit der abstrus zu nennenden Archiv- und Quellenlage zu tun hat: Die European Broadcasting Union, das Netzwerk öffentlich-rechtlicher TV- und Radioanstalten, verfügt an ihrem Sitz in Genf über keine international orientierten und geordneten Archivbestände spezifisch zum ESC. Erst mit der Popularisierung des Internets seit Ende der 1990er Jahre sind, bis auf den Jahrgang 1963, alle ESC-Shows verfügbar, dies überwiegend von der EBU und ihren Sendern nur geduldet. Papierne Quellen existieren gesichtet bis heute nicht; verfügbar, weil meist nicht mehr aufzufinden, sind auch nicht die Jahr für Jahr geänderten Regelwerke des ESC, Dokumente über Abstimmungsverhalten der Jurys in den teilnehmenden Ländern oder wenigstens eine Sammlung der publizierten Programmhefte. Der ESC als TV-Projekt des Unterhaltungssektors bildet keine Ausnahme für das, was etwa in Deutschlands öffentlich-rechtlichem Fernsehen Usus ist: Ein historisches Bewusstsein für den Stoff war für dieses Feld nicht vorhanden – im Unterschied etwa zu den Bereichen der hochkulturellen Produktionen, klassische Konzerte beispielsweise oder Features zu Malerei, Tanz und Theater.

11 Jan Feddersen: Woodstock. Ein Festival überlebt seine Jünger. Berlin 1999.

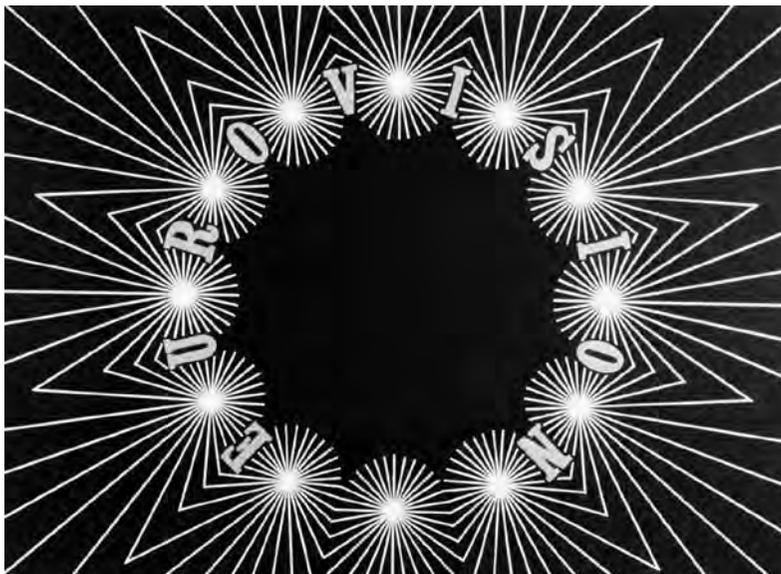


Abb. 1: Die Verheißung internationalen Programmstoffs: das Logo am Anfang aller von der Eurovision verantworteten Sendungen, der Auftakt jeden ESCs, untermalt vom klassischen »Te Deum« Marc-Antoine Charpentiers

doch nicht?¹² Und worin liegt die Pointe, dass der ESC besonders in distinktionsbewussten-bürgerlich orientierten Kreisen – längst etablierten

12 In eigener Sache sei angefügt, dass die berufliche Entscheidung, sich professionell um das Thema ESC zu kümmern – und dieses tatsächlich so zu behandeln, als ginge es um Fußball, um Parlamentsberichterstattung oder um die Feuilletonsparten Theater, Literatur, Musik und Kunst –, das Risiko barg, als Journalist in die Nische des Unseriösen gesteckt zu werden. Als Kind jener Schicht, aus der etwa auch der französische Autor Didier Eribon stammt, war mir bewusst, dass ein Schreiben abseits der kulturell illegitimen Themen (Pierre Bourdieu) erfolgsarm bleiben könnte. Eribon schreibt über seine Gymnasialzeit, in der es auch darum geht, die Do's und Don't's der kulturellen Existenz zu klären: »[I]ch musste mich [...] nach und nach den schulischen Anforderungen beugen, mich anpassen, die Herausforderung akzeptieren. Widerstand hätte meine Niederlage bedeutet, Unterwerfung war meine Rettung.« (Didier Eribon: Rückkehr nach Reims. Berlin 2016, S. 160 f. [zuerst frz. 2009]) Um also den Bildungsaufstieg zu bewältigen, musste und wollte Eribon die Kultur seiner proletarischen Herkunft – seine im Kofferradio Schlager hörende Mutter und seinen angelnden Vater – abstreifen, um sich der Selbstausbildung als Neobildungsbürger zu widmen. Das wiederum war mir aus Gründen persönlicher Renitenz und vielleicht auch aus einem Gefühl, die eigene Herkunfts-kategorie nicht verraten zu wollen, nicht möglich.

wie in diese avancierenden – richtiggehend verhasst ist, so gemieden wird wie eine unappetitliche Speise?

Dieser Text spiegelt insofern auch eine seit 30 Jahren währende, mehr und mehr professionell orientierte Suchbewegung mit folgender Frage:¹³ Gibt es eine schwule Kultur, die unter dem Radar der heteronormativ-öffentlichen Wahrnehmung gelebt wird – und verhält diese sich sogar antipodisch zu dieser? Meine Position in diesem Feld ist über die des Analysierenden und Beobachtenden hinaus eine des Zeitzeugen und des Agierenden. 1996 wechselte innerhalb der ARD die Senderverantwortung für den ESC – vom Mitteldeutschen Rundfunk, der nichts mit dem internationalen Showformat anfangen konnte, zum NDR und dessen damaligen TV-Unterhaltungschef Jürgen Meier-Beer,¹⁴ erfahren in der Übertragung von TV-Showevents, etwa der Ausstrahlung des internationalen Live-Aid-Konzerts am 13. Juli 1985, ein global inszenierter Benefizabend für an Aids erkrankte Menschen. Nach dem journalistisch begründeten Kontakt bei der ersten vom NDR verantworteten deutschen Vorentscheidung im Frühjahr 1996 fragte ich Meier-Beer im Jahr darauf, ob er überhaupt ahne, dass er in seinem beruflichen Projekttableau mit dem ESC eine Show verantworte, die im Kern für schwule Männer als deren Fans so wichtig sei wie für andere, meist heterosexuelle Männer eine Fußball-WM oder in den USA der Super Bowl im American Football?¹⁵

Fortan nahm Meier-Beer diese Perspektive stetig mit ein, was erstaunlich war für einen heterosexuell lebenden Mann: der ESC als kulturelles Hochamt mit einer damals schon existierenden Struktur an Fanclubs, die wesentlich von schwulen Männern getragen werden. Denn das war ja seit meiner ersten Akkreditierung zu einem ESC, den ersten journalistischen Ausflügen zu deutschen Vorentscheidungsshows (1991 im Berliner Friedrichstadtpalast, im Jahr darauf in der Stadthalle von Magdeburg) so klar,

13 Den beiden Texten in der »taz« sollten sehr viele folgen: drei Bücher zwischen 1999 und 2010, wissenschaftliche Beiträge zum Thema, Vorträge auf Tagungen, Mitherausgabe von CD- und DVD-Kompendien zum ESC, etwa zum 50. Jubiläum des Events; weitere Tätigkeiten als Autor, Blogger und Interviewpartner für die »taz«, die Deutsche Welle, für ARD-Radiostationen und beim Fernsehen für ARD, ZDF und Pro7 über viele Jahre als ESC-Experte, seit 2005 als Autor für den NDR – mit Texten, die auf www.eurovision.de veröffentlicht werden. Zwischen 1992 und 2019 war ich bei allen ESCs international als Reporter und Analyst dabei – abgesehen von 1993, 1995 und 1997.

14 Jürgen Meier-Beer: Making a Pop-Event. In: Feddersen: Ein Lied kann eine Brücke sein (wie Anm. 6), S. 417-422.

15 Das heißt jedoch nicht, dass schwule Männer sich für Fußball nicht interessieren, heterosexuell orientierte den ESC nie gucken – die Fanstrukturen sind indes umgekehrt gewirkt: Beim Fußball dominiert der heteronormative, beim ESC seit Ende der 1990er Jahre der schwule Schein.

wie es nur sein konnte: Die angereisten ESC-Aficionados einte eine gewisse Queerness – es waren überwiegend schwule Männer, ob unter Journalisten oder im Publikum, bei den Fans.¹⁶

Dass dies in nationaler Hinsicht sich so verhält, war einerseits ohnehin verblüffend – wo, jenseits des direkt subkulturell-infrastrukturellen Kontextes, trifft man homosexuelle Männer als Gruppe sonst? –, andererseits entsprach dies den eigenen Lebenserfahrungen: Wer über den ESC sich austauschen wollte, war bei heterosexuell orientierten Kollegen immer an der falschen Adresse. Die queere, besser: schwule Perspektive erschloss sich in europäisierender Dimension erst bei meiner ersten internationalen ESC-Akkreditierung, 1992 im schwedischen Malmö.¹⁷ Die gemessen am modernen ESC noch geringe mediale Resonanz unterstrich die mit 100 Journalisten eher begrenzte Akkreditiertenzahl – aber bis auf die meisten skandinavischen und manche niederländischen Kolleg*innen bestand das Gros nicht aus professionellen Journalisten, sondern aus ESC-Fans, die für teils lokale Medien ihrer Heimat, damals noch meist Zeitungen, zu ihrem kulturellen Hobby arbeiteten.¹⁸ Sie sollten die hartnäckigsten Protagonisten einer kulturellen Entwicklung werden, von der sie vermutlich selbst nicht ahnten, dass sie sich herauskristallisieren könnte – der ESC würde kein Event der Randständigkeit bleiben, sondern ein kultureller Kern europäischer Selbstvergewisserung werden. Der Höhepunkt, ließe sich sagen, sollte sich, von 1992 aus gesehen, 22 Jahre später einstellen.

16 Zur Herausbildung des ESC-Fantums (vor allem durch schwule Männer) als queere Graswurzelbewegung in Europa (und Israel) siehe Jan Feddersen: *Europäischer Underground*. In: *Merkur*, 67. Jg., H. 773 (Oktober 2013), S. 1056-1063.

17 Damals im Auftrag der Wochenzeitung »Die Zeit«; die Skepsis der Kollegen vom Ressort »Modernes Leben« dort war von Anfang an groß – als sie meinen Text in Händen hielten, wurde er abgelehnt: Er sei zu unkritisch, zu lobend an und für sich ausgefallen, und die Künstler und Künstlerinnen kenne man in Deutschland ohnedies nicht. Mein Einwand, das könne man vom Gros der im Feuilleton präsentierten Figuren des Kulturlebens für die meisten Leser*innen auch sagen, wurde nicht beantwortet.

18 Der Befund, der ESC lebe von schwulen Fans und Journalisten, bedeutet keineswegs, dass es ein, wie es gern heißt, solidarisches Miteinander gegeben hätte. Teilweise im Gegenteil: Als ich 1994 im Berliner Schwulenmagazin »Magnus« einen Text über den ESC vor dem nahenden Eurovisionsfestival in Dublin veröffentlichte und das Schwule beim ESC wie eine Selbstverständlichkeit skizzierte, wurde dieser Text an der Media-Spiegel-Wand im Pressezentrum im Dubliner Point-Theatre abgerissen – von deutschen Fans. Ihre Begründung als selbst schwule ESC-Freunde lautete, man dürfe nicht so indiskrete Texte veröffentlichen, sie beförderten nur die Vorurteile wider den Eurovision Song Contest und Homosexuelle obendrein.

Queerness auf dem Gipfel – oder: »Rise Like A Phoenix«

Mit dem Sieg des österreichischen Sängers und Performers Tom Neuwirth¹⁹ beim 59. Eurovision Song Contest 2014 in Kopenhagen schien die wichtigste Wahrheit zu diesem Showfestival nicht enthüllt, aber beglaubigt worden zu sein: dass der ESC in Wahrheit ein schwules Event sei. Denn der Sieger trat nicht als Mann auf, sondern, textil deutlich von klassischen Männerhabitualitäten unterschieden, als »Conchita Wurst«, eine, wie der in der österreichischen Provinz geborene Tom Neuwirth sagte, Kunstfigur: eine strahlende Diva, die erst beim sachten Kameraschwenk aus der Distanz auf das Antlitz der Figur als vollbärtige Person erkennbar wird. Eine Drag Queen, ein transvestitisches Konstrukt, das um Anerkennung und Respekt buhlt: »Rise Like A Phoenix« heißt das Siegeslied, das an dem Abend in der B&W-Halle, einer ehemaligen Schiffswerft im alten Kopenhagener Hafengebiet, gewinnen konnte. Eine Hymne auf alle, die, ließe sich sagen, getreten und gedemütigt wurden und werden – und eines Tages wie ein Phönix aus der Asche emporfliegen –, was die Rache sein werde für alle Niedertracht gegen das, was anders ist als die Konvention.

Tatsächlich könnte kein Text aus der aktuellen Populärkultur das Programm queerer (schwul, lesbisch, trans* und inter) Hoffnungen stärker bündeln und die Ansprüche von Queeren auf gleiche Geltung in Differenz eindrücklicher markieren.²⁰ Der Text umreißt akkurat das Muster der Sage aus der griechischen Mythologie: Der hochfliegende Vogel, der Sohn, will hoch hinaus und verbrennt sich an der Sonne – um aus der Asche wiederaufzuerstehen, schöner und lebensstüchtiger denn je.²¹ Conchita Wurst hat in ihrer Performance alles, wenn man so will, was schon immer im Eurovision Song Contest mit angelegt war – und was jeder Fan dieses Festivals wusste –, gezeigt: Dass der ESC sogar dieses Besondere belohnt, vor allem das besonders Gelungene, war das Sensationelle des Abends. Eine schwule, hier besser: queere, irgendwie allen Konventionen über das, wie ein Mann aussieht und wie eine Frau, spottende Performance.²²

19 Conchita Wurst: Ich, Conchita: Meine Geschichte. We Are Unstoppable. Stuttgart 2016.

20 Das Erzählschema des Liedes findet sich traditionell schon in den Märchen des dänischen Schriftstellers Hans-Christian Andersen, etwa in »Die kleine Meerjungfrau« (1837) oder auch bei »Aschenputtel« aus der Sammlung der Gebrüder Grimm (1812). Stets geht es um Aufstieg und Erlösung aus der Subalternität – ein Narrativ, das in der gesamten ESC-Geschichte wie auch in der schwulen Selbstwahrnehmung einen ehernen Platz hat.

21 »Auferstanden aus Ruinen«, die Hymne der DDR, barg diese Mythologie ebenfalls: Deutschland musste kapitulieren, also sterben, um wiederaufzuerstehen.

22 In queeren Kreisen kursiert seit den großen politischen und kulturellen Erfolgen – von der Entpönalisierung von Homosexualität über die Ehe für alle in sehr vielen Staaten bis hin zu öffentlichen Förderprogrammen zur Akzeptanz gerade von Trans*- und Inter-



Abb. 2: Conchita Wurst, der unwahrscheinlichste ESC-Sieg überhaupt: ein schwuler Mann, der als Drag Queen das eurovisionäre Publikum betört und durch künstlerische Leistung überzeugt

In Russland, wo Ende der nuller Jahre dieses Jahrhunderts ein Gesetz zur Strafbarkeit homosexueller Öffentlichkeiten verabschiedet wurde, wie in anderen postsozialistischen Ländern wurde Conchita Wursts Sieg weitgehend als Sieg westlich-europäischer Dekadenz begriffen und kritisiert – obwohl bei der Punktwertung der österreichische Beitrag erheblich Zustimmung seitens des televotenden Publikums erhalten hatte, auch aus Ländern wie Russland und anderen, die nicht gerade für eine libertär aufgeblühte und anerkannte Queer Culture stehen. Für das türkische Fernsehen TRT, seit seiner Islamisierung nicht mehr beim ESC dabei, war Conchita Wurst schlechthin ein weiterer Beleg für die Richtigkeit der Ent-

menschen – ein Gefühl des Backlashs: Muss befürchtet werden, angesichts der Erfolge von politischen Populisten, dass alle Freiheitsgewinne wieder eingeschränkt werden? Bei Conchita Wurst dominierte vor ihrem Sieg die Vermutung, eine solche Person könne niemals den ESC gewinnen, so begeisterungsfähig sei der Mainstream vor den Bildschirmen nicht.

scheidung, auf die jährliche Teilhabe an der zuschauerträchtigsten Show Europas zu verzichten.²³

Ob Conchita Wurst gewinnen konnte, weil sie als Drag Queen – eine erlesen schön gewandete Frau mit »Eieruhren-Figur« unterhalb des vollbärtigen Gesichts – ihr Lied darbot, oder weil, naheliegender, Tom Neuwirth als Conchita Wurst künstlerisch ihr kompliziert zu singendes Lied perfekt, ohne jeden stimmlichen oder stilistischen Makel zur Aufführung brachte, ist letztlich einerlei: Diese Eurovisionssiegerin steht wie keine andere für Queerness, für das Schräge, das Schrilles²⁴ – und, volkstümlicher formuliert, das Schwule dieses einzigen Showereignisses Europas,²⁵ das hier zeitgleich live und einmal im Jahr, meist im mitteleuropäischen Frühling, übertragen wird.

Aber war Tom Neuwirth eine Ausnahme von der Regel – dass in der Mainstreamkultur Queeres nur dann einen Platz hat, wenn es explizite Verweise auf Homosexuelles unterlässt? Ist der Eurovision Song Contest nicht seit seiner Geburt 1956 die für den eurovisionären Sendebereich wichtigste und publikumsmächtigste Veranstaltung jenseits sportlicher Spitzenereignisse?

»La det swinge« oder: Der Eurovision Song Contest,
eine technische Testfläche

Tatsächlich lässt sich die Geschichte des ESC auch rein fernsehlogisch erzählen, aus der technischen Perspektive des neuen Mediums selbst, frei von Überlegungen zur kulturellen Qualität des Dargebotenen: Die öf-

- 23 Das staatliche türkische Fernsehen TRT, Mitglied der Eurovisionssenderkette EBU (European Broadcasting Union), nahm erstmals 1975 am ESC teil; bis dahin hatten sich dessen Verantwortliche nicht über queere Beiträge beschwert – selbst die Siegerin von 1998, die Trans*frau Dana International aus Israel, erhielt fünf Stimmen von den Juroren aus Ankara. Damals stand TRT freilich noch nicht unter der politischen Aufsicht der islamisch-konservativen AKP.
- 24 Schräg und schrill sind die beiden wichtigsten Attributierungen, die nichthomophob gesinnte Heterosexuelle schwulen Männern zuweisen: eine freundliche Annahme, die die Bezeichneten als Rund-um-die-Uhr-Feiernde eines Lebens wie im Karneval imaginiert. Der ESC gehört als zuschreibender Topos zentral dazu.
- 25 Ebenfalls in Ländern, die geografisch nicht zu Europa gehören, aber Mitglieder des Europarats sind: Aserbaidshan, Armenien und Georgien. Die European Broadcasting Union, 1950 gegründet, ist kein europäischer, sondern ein im schweizerischen Genf beheimateter Senderverbund von öffentlich-rechtlichen und staatlichen TV- und Rundfunkstationen. Mitglieder sind auch Stationen der afrikanischen Mittelmeerländer, des Nahen Ostens sowie, in Assoziation, TV-Anstalten in Übersee. Der australische Sender SBS überträgt den ESC seit Ende der 1970er Jahre, inzwischen, seit er selbst 2015 Jahr für Jahr einen australischen Act zum ESC entsendet, auch live. Israel war 1973 das erste nichteuropäische Land, das an einem ESC teilnahm.

fentlich-rechtlichen, also finanziell von Gebührengeldern oder staatlichen Subventionen finanzierten TV- und Rundfunksender, konzipierten in den frühen 1950er Jahren Sendungen, die sich auch international übertragen lassen könnten – ihr technisches Netzwerk namens European Broadcasting Union mit Sitz in Genf war als Koordinierungsstelle für den Austausch von Nachrichtenbeiträgen, ob für Radio oder Fernsehen, gedacht und gegründet worden. Shows aus dem Entertainmentbereich wurden geplant, um die übernationalen Fähigkeiten zu gemeinsamen Übertragungen auszubauen.²⁶

Das Fernsehen war ein junges Medium, nur in wenigen Haushalten der Eurovisionszone gab es überhaupt Fernsehgeräte. Der Eurovision Song Contest sollte das Vehikel sein, um Liveschalten zu ermöglichen – eine Banalität heutzutage, damals eine spektakuläre Experimentieranordnung. Fernsehen in Echtzeit, Programme nicht aus der Konserve, aus Aufgezeichnetem. Der grundsätzliche programmliche Impuls für eine Sendung, die möglichst Millionen Zuschauer in der (zunächst nur nord-, west- und südeuropäischen) Senderkette an einem Abend versammelt, kam aus Italien;²⁷ dort wurde Jahr für Jahr ein Wettbewerb der modernen Populärmusik ausgetragen, das Festival von San Remo. Aus den Reihen der britischen BBC kam zugleich die Anregung, unterschiedliche künstlerische Beiträge zu einem Contest, einem Wettbewerb, zu versammeln. Der EBU-Programmdirektor Marcel Bezençon, ein Schweizer, war es schließlich, der alle Ideen bündelte und das heute noch prinzipiell gültige Format durchsetzte – einen Musikwettbewerb, bei dem die einzelnen Sender – als tonangebende Fernsehanstalten ihrer Länder – über die Liedbeiträge abstimmen, nie jedoch für sich selbst.²⁸

Das sollte Spannung wie bei einer Live-Sportübertragung bewirken und die Zuschauer durch die Spannungsbögen von den Liedern über die heute fast ein Drittel der Sendezeit umfassenden Wertungen aus den ein-

26 Die Erkennungsmelodie, die Fanfare, der Werbejingle zu von der EBU verantworteten Übertragungen ist seit der Gründung der Sendernetzkette Marc-Antoine Charpentiers Motiv aus seiner im späten 17. Jahrhundert komponierten Motette »Te Deum«; siehe Thomas Betzwieser: Europa-Hymnen – Musikalische Insignien von Verständigung und Identität. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): *The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism*. Berlin/Boston 2017, S. 141-147.

27 Ausführlicher Wolther (wie Anm. 5), S. 26-32.

28 Der Eurovision Song Contest war eine von zwei kulturellen »Erfindungen« im Nachkriegseuropa, die von Beginn an übernational orientiert waren: erstens die 1955 in Kasel veranstaltete Messe moderner Kunst und Performances, die »documenta«, zweitens 1956 der ESC, zu dem neben dem Gastgeberland Schweiz alle sechs Gründungsmitglieder der späteren EU (Niederlande, Belgien, Luxemburg, Italien, Frankreich und die Bundesrepublik Deutschland) Sänger*innen entsandten.

zelen Ländern bis zur Klimax, dem Endergebnis, am Bildschirm halten. Der ESC entwickelte sich in der Tat über alle Jahre seiner Existenz zu einer Prozebühne moderner TV- und Übertragungstechnik – über die Synchronisierung von Bildern und Tönen, die Koordination von internationalen Schaltungen bei der Punktedurchgabe, den Einsatz beweglicher, vor allem vieler Kameras, den Wechsel vom Schwarz-Weiß-Format zu farbigen TV-Bildern. Ein ESC ist immer auch ein Hochamt neuester Techniken – bis hin, heutzutage, zum Einsatz international koordinierter Abstimmungssysteme des Publikums, dem Televoting.

Von Kooperationen mit der ebenso jungen Musikindustrie – die vor allem ihre neuen Tonträger, die Schallplatte, am Markt durchzusetzen und zu verkaufen suchte – war damals keine Rede. Für sie wurde, abgesehen von den Radiowellen, die nicht auf klassische, traditionelle Bildungsbürgerwünsche ausgerichtet waren, das Fernsehen jedoch zum entscheidenden Medium ihrer Marktansprüche. So avancierte der ESC zur für Künstler*innen mit internationalen Karriereaussichten wichtigsten Bühne – wer dort auftrat, konnte sich eines Millionenpublikums in einer Vielzahl von Ländern sicher sein. Für das wichtigste Land der modernen Popkultur, Großbritannien, war der Eurovision Song Contest eine perfekte Gelegenheit, den Marktmachtanspruch auf europäische Durchsetzung ihrer Künstler*innen zu lancieren: Sandie Shaw, Cliff Richard, Lulu und Mary Hopkin, später Olivia Newton-John, The Shadows und Lynsey de Paul nutzten ihre ESC-Performances zu ihrer weiteren Popularisierung.

Die französische Musikindustrie, die sich mit der YéYé-Kultur²⁹ seit den frühen 1960er Jahren jugendkulturell vom sogenannten Chanson als lyrisches Couplet verabschiedete und angloamerikanische Formen der Ästhetisierung mit Hilfe von Singleschallplatten zum wichtigsten Popkulturphänomen der eigenen Nachkriegszeit durchsetzte, konnte beim ESC ihre Produktvorschläge – etwa Françoise Hardy, France Gall oder Alain Barrière – über verschiedene Länder platzieren, über Frankreich selbst, aber auch über die Schweiz, Belgien, Luxemburg und Monaco.³⁰ Italiens San-Remo-Festival-Gewinner, strikt am italienischen Musikmarkt orientiert, waren meistens identisch mit den italienischen

29 Die akademische Wahrnehmung der neuen jugendlichen Lebensgefühle begann in Frankreich früh, hier durch den Soziologen Edgar Morin: *Salut les copains*. In: *Le Monde* vom 6.7.1963, S. 1 und 14 sowie vom 7./8.7.1963, S. 12, https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/07/18/salut-les-copains_2208884_1819218.html?xtmc=edgar_morin&xtcr=4 und https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/12/10/salut-les-copains-guide-des-decagenaies-de-1963_1278516_3260.html [letzter Zugriff am 3.3.2019].

30 In Luxemburg und Monaco waren Radiostationen etabliert, die die moderne Musik vorbehaltlos spielten. France Gall gewann den ESC für Luxemburg, Françoise Hardy, in



Abb. 3: Einmal die Royal Albert Hall in London berühren, den Palast, in dem 1968 ein ESC stattfand, bei dem der Star der britischen Musikindustrie, Cliff Richard, nicht gewann – und in dem die Norwegerin Wencke Myhre als deutscher ESC-Act mit »Ein Hoch der Liebe« versuchte, dem eurovisionären Ausland zu signalisieren, dass Deutschland ganz lieb geworden sei. Viele ESC-Fans besuchen sommers die einstigen Arenen des ESC – religiöse Berührungshandlungen wie auf einer Pilgerfahrt.

ESC-Kandidat*innen – die eurovisionäre Show ebenfalls nutzend, um international bekannter zu werden. Ein italienischer Teenagerstar wie Gigliola Cinquetti gewann 1964 mit einer Ballade zunächst in San Remo, ehe sie beim ESC in Kopenhagen siegte – und über ihr Heimatland hinaus zu einer bekannten Sängerin wurde. Sie produzierte ihr Lied »Non ho l'età (per amarti)« auch auf Spanisch, Englisch, Französisch, Englisch und Japanisch – wie so viele ESC-Erfolgskünstler*innen vor und nach ihr.³¹ Die

Frankreich schlechthin einer der wichtigsten Teenagerstars in den 1960er Jahren, wurde von Monaco delegiert und schaffte beim ESC einen krediblen fünften Platz.

31 »Non ho l'età (per amarti)« verkaufte sich als Vinylsingletonträger über zwei Millionen Mal – eine für ein einzelnes Lied heute unvorstellbar große Anzahl.

Bundesrepublik Deutschland hingegen hatte diese Fülle an popularkultureller Macht nicht inne – sie verfügte weder über Komponist*innen und Texter*innen, die international orientiert waren oder bereit gewesen wären, für nicht nur deutsche Marktangebote zu arbeiten, noch über Sänger*innen,³² die es mit der Filigranesse ihrer britischen, französischen oder italienischen Kolleg*innen hätten aufnehmen können – oder wollen; der deutschsprachige Markt war ohnedies umsatzfähig genug, um nicht über den nationalen Tellerrand hinausgehen zu müssen.³³ Der ARD (also: der Bundesrepublik) gelang es in den ersten der popkulturellen Blütejahre nie, Interpret*innen von Format zum ESC zu schicken, die Musikindustrie wollte ihre Künstler*innen nicht beim Eurovisionsfestival mit einer schlechten Platzierung bestraft sehen. Vicky Leandros, gebürtige Griechin, aufgewachsen in Hamburg, hatte in der Bundesrepublik längst Erfolg, eine starke Präsenz im Fernsehen, ihre Schallplatten verkauften sich vorzüglich. Als sie 1967 beim ESC an den Start ging, war dies für Luxemburg mit der französischen Komposition »L'amour est blue« – ein Hit in einer Fülle von Ländern hernach. Dass sie 1972 abermals antrat, wiederum für Luxemburg, erklärte sie lapidar mit dem Umstand, dass ihre internationalen Karrierehoffnungen nicht mit einem deutsch-, sondern mit einem französischsprachigen Lied am ehesten Zukunft hätten. »Après toi« hieß ihr Titel, mit dem sie beim zweiten ESC-Anlauf gewann. Komponist war der Hamburger Klaus Munro, der darüber hinaus niemals an einer deutschen ESC-Vorentscheidung teilnehmen wollte – und von dessen »Après toi« insgesamt mehr als sechs Millionen Tonträger verkauft wurden.

»What's another year« oder:
Die Plage der (heteronormativen) Coolness

Der Eurovision Song Contest musste prinzipiell ein Familienprogramm sein, es war auf größtmögliche Durchsetzung seiner Popularität angelegt, nicht auf kulturelle Nischen wie die Teenagerkultur eine war. Nicht

- 32 Udo Jürgens war die Ausnahme – der Manager des Österreicherers, Hans R. Beierlein, hievte über den österreichischen ORF, nicht über die deutsche ARD seinen Künstler ins ESC-Geschehen, siehe »Die Dinos sind wieder da«. Gespräch mit Hans R. Beierlein. In: Jan Feddersen: Ein Lied kann eine Brücke sein. Hamburg 2001, S. 68-71.
- 33 Auch eine Folge der nationalsozialistischen Jahre des Landes, in denen das Gros seiner jüdischen Künstler*innen im musikindustriellen Komplex vertrieben oder ermordet wurde. Die bundesdeutsche Popularkultur brauchte ausländische Künstler*innen allein schon deshalb, weil deutsche Talente nicht den Vorgaben zu folgen vermochten, Modernität und Frische zu verkörpern.

zufällig ist seit den frühen 1960er Jahren der Samstag am Abend der Eurovisionstag – die Familienprimetime schlechthin. Ein Entertainmentformat mit Modernitätsansprüchen konnte, musste es jedoch nicht sein. Eine ausdrücklich der modernen Musik gewidmete Sendung wie in der Bundesrepublik der von Radio Bremen erdachte »Beat-Club« seit 1965 wäre im Hinblick auf den ästhetischen Stoff des Präsentierten ungeeignet gewesen: Der ESC sollte vielmehr ein Lagerfeuer aller Schichten und Generationen sein. Mit dieser Struktur entfiel der für Heranwachsende, vor allem für Teenager und Jungerwachsene, entscheidende Distinktionsgewinn, der sich etwa über den »Beat-Club« einstellte: Diese Sendung lebte, salopp formuliert, davon, dass Erwachsene, Eltern und Großeltern, sie schrecklich fanden und ablehnten. Cool konnte nur kulturelle Ware sein, die auf Abgrenzung setzt – und genau das war nicht das Konzept des Eurovision Song Contest, im Gegenteil. Er sollte übergenerationell sein, eine Show, die möglichst eben alle gucken. Der Grand Prix Eurovision de la Chanson³⁴ war indes niemals cool, in keinem Jahr war er dies für die entscheidenden, trendsetzenden, Tonträger kaufenden, vor allem jungen Konsumenten der neuen Sounds – der sogenannten Beatmusik angloamerikanischer, französischer und italienischer Provenienz.

Der ESC war, für die überwiegend für nationale Märkte produzierende Musikindustrie, ein indes ökonomisch kaum zu steuerndes Format: Alle Märkte der an einem ESC teilnehmenden Staaten funktionierten nur jeweils national. Ein Star konnte zwar bei einem ESC sein oder ihr Glück versuchen – und musste, so war das Risiko, bei schlechter Platzierung mit Popularitätseinbußen rechnen.³⁵ Über alle Jahre gab es etab-

34 So wurde bis Ende der 1990er Jahre in der ARD der ESC genannt – das Klischee vom sogenannten anspruchsvollen Liedgut französischer Art (»Chanson«) aufrufend. Bis heute steht in den ESC-Regeln, es handele sich um einen Wettbewerb nicht für Künstler, sondern für Komponisten und Texter – die Sänger seien nur performende Gefäße, die ein Lied transportierten. Jedoch steht in den Regeln nichts, was eine besondere Elaboriertheit des Textes oder eine spezifische kompositorische Komplexität abfordert. Das Regularium besagt lediglich, ein Lied dürfe keine Sekunde länger als drei Minuten dauern – und dürfe in jeder beliebigen Sprache vorgetragen sein. Belgien war 2003 nicht untersagt, einen Act zum ESC in Riga zu schicken, der ein Lied in einer Kunstsprache zum Vortrag brachte. Ohnedies: Wäre es ein Kompositions- und Textwettbewerb, würde eine Radioübertragung reichen. Im Fernsehen jedoch fließen in die Urteile zu einem Act – durch Juror*innen oder durch das Publikum per Televoting – notgedrungen Aspekte zur und über die interpretierende(n) Person, zur performenden Band (maximal aus sechs Personen bestehend) und zum Bühnenbild mit ein. Insofern war der Wechsel des Namens zu »Eurovision Song Contest« in Deutschland Ende der 1990er Jahre, also der Verzicht auf die Behauptung, beim Eurovisionsfestival gehe es um höhere kulturelle Werte, nur die Anerkennung des seit jeher Faktischen.

35 Oder mit der Möglichkeit, über den nationalen Rahmen hinaus Karriere zu machen, sie

lierte Künstler*innen beim ESC, im Premierenjahr die wenigstens in ihrer schweizerischen Heimat, in der Bundesrepublik, Frankreich und Luxemburg sehr bekannte erste ESC-Siegerin Lys Assia. Meist jedoch versuchten dort Newcomer (Vicky Leandros etwa, Lara Fabian 1988, Carola Häggqvist 1983) oder Künstler*innen nach dem Zenit ihres Erfolgs zu reüssieren (beispielsweise in Deutschland Lale Andersen 1961, die Les Humphries Singers 1976, Katja Ebstein 1980, Lena Valaitis 1981).

In die Präsentationen beim ESC floss, alles in allem, stets eine Fülle von Aspekten ein – sie hatten sich über die nationalen Horizonte hinaus zu bewähren: Die Folge war, dass immer mehr ESC-Länder lernten, weil der Zuspruch an einem eurovisionären Finalabend ja nie durch die eigenen Juror*innen oder das heimische Televotingpublikum erfolgen darf, auf die vermuteten Geschmäcker der anderen Länder und ihre Wertungen Rücksicht zu nehmen.³⁶ Der ESC wurde so zu einer Europäisierungsmaschine – die ESC-Verantwortlichen öffneten deshalb ihre Vorentscheidungen oder Vorauswahlen darüber, wer zu einem ESC das Land repräsentieren darf, mehr und mehr dem Pop, dem Populären: Ein Wurm hat ja nicht dem Angler, sondern dem Fisch zu schmecken. Kalkulationen sind dies, die den Gesetzen der kulturellen Abgrenzung, der Konstitution von Coolness nicht folgen können: Beim ESC saßen und sitzen in den Jurys Angehörige verschiedener Generationen zusammen.

Das ästhetische Angebot war und ist in diesem Sinne ein von mainstreamigen Trends und Moden zumindest unabhängigeres als das auf dem

zu internationalisieren. Der ESC war für Künstler*innen gerade in kleinen Ländern die perfekte Möglichkeit, wenigstens zu versuchen, in den englischsprachigen Pop-Bereich zu gelangen. Beispiele hierfür gibt es viele, die prominentesten sind Udo Jürgens (1966), Céline Dion (1988) und vor allem die schwedische Gruppe Abba (1974), die, in Zeiten vor dem Internet, den ESC kalkulierte nutzte, um sich auch jenseits ihrer Heimat zu empfehlen – was für die vier Bandmitglieder in eine Weltkarriere mündete.

- 36 Als nach dem Fall des Eisernen Vorhangs Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre die bis dahin der sozialistischen Intervisionskette angehörenden TV-Sender aus Osteuropa zum ESC kamen, war deren Lernprozess wie im Fast-Forward-Verfahren über wenige Jahre zu studieren: Folkloristische, sozusagen nationalkulturell gehaltene Lieder, die stets beim ESC unter ferner sangen endeten, wurden zugunsten modern produzierter, international konkurrenzfähiger Acts ersetzt. Klagen von Autor*innen, die die besondere Nationalkultur gern öfter gesehen und gehört hätten, verfehlten den popkulturellen Alltag in jenen Ländern: Angloamerikanisch anmutende Musik war dort längst Mainstream, das Ethnomusikalische eine Domäne der Nischen – eine kulturelle Entwicklung, die in allen westlichen, nördlichen und südlichen Ländern Europas seit den 1950er Jahren zu beobachten ist. ESC bedeutet, so lernte Osteuropa, mithin: Wer nicht ganz weit hinten landen will, muss Acts entsenden, die wegen ihrer folkloristischen Kompliziertheit nicht verschrecken. Mit »Natur« im Pop ist beim ESC kein Blumentopf zu holen – wer vorn landen will, muss hybrisierte, kommensurable Produkte zu bieten haben.

Popmarkt, der vorwiegend Junge und Jungerwachsene zu bedienen hat – schon weil deren Angehörige nach wie vor die größte Konsummacht haben. Ein ESC-Lied kam nur ausnahmsweise in die internationalen Charts, noch rarer waren Nummer 1-Platzierungen. Was den ESC so vielschichtig machte, dass das TV-Publikum in heutzutage bis zu 44 Ländern weder gewohnt ist, dass ein Lied, das im Namen eines Landes dieses repräsentiert, sich Bewertungen durch andere Länder auszusetzen hat, noch dass es überhaupt jenseits einer ESC-Show kulturelle (popmusikalische) Repräsentationen anderer Länder kennt. Die nationalen TV-Programme sind durchweg auf ihre kulturellen Kontexte ausgerichtet – allenfalls ästhetischen Stoff von Nachbarländern adaptierend. Die bekannten der populären Künste in dem einen Land sind unbekannt schon im nächsten, benachbarten.³⁷

Eine coole Show, distinktiv eine Abgrenzungsfläche bietend zu den Kulturen der Masse, des Mainstreams, des Traditionellen, bot, obendrein vor dem Hintergrund der Erwägungen zu den nationalen Ansprüchen an einen internationalen Wettbewerb, der Eurovision Song Contest sozusagen aus Prinzip nicht – ohne dies auch nur offiziell formulieren zu müssen.³⁸ Dieser Wettbewerb als TV-Event populärster Qualität eignete sich allenfalls als Hassobjekt für zwei Publikumssegmente: Die einen, strikt national orientiert, beschwerten sich über zu viele internationale Beiträge, die anderen über ästhetisch ihnen nicht zusagenden Stoff in fundamentaler Weise.

37 Beim ESC drückt sich dies in nachbarschaftsbegünstigenden Wertungen aus. Die skandinavischen Länder Schweden, Dänemark und Norwegen gaben sich überdurchschnittlich viele Punkte, ebenso die Länder des ehemaligen Jugoslawien oder auch, etwas vergrößert gesprochen, die Länder der früheren Sowjetunion. Stars beispielsweise aus Schweden sind dies oft auch in Dänemark, solche aus Russland auch in Weißrussland oder Moldau, Showprominente aus Serbien sind dies ebenso in Montenegro oder Bosnien und Herzegowina – kulturelle Verwandtschaften, die sich indes im Zuge digitaler Vernetzung der Musikmärkte bei gleichzeitiger Europäisierung weiter verflüchtigen werden. Zur eurovisionären Geschichte der Länder des früheren Jugoslawien: Jan Feddersen: Der große, kleine Wettbewerb. In: *Le Monde diplomatique: Themenheft Südosteuropa (Der kleine Subkontinent, Nr. 15), Mai 2014, S. 34-38.*

38 Besonders erhellend zu Fragen der Massenkultur, der Distinktionsnöte der vom Mainstream, also von Massenkultur abweichenden ästhetischen Formen: Kaspar Maase: *Was macht Populärkultur politisch?* Wiesbaden 2010, sowie Jens Balzer: *Pop. Ein Panorama der Gegenwart.* Berlin 2016. Dissident, vor allem im Hinblick auf die Kanonisierungen der Popkultur durch (männlich-heterosexuelle) Zeitgenossenschaft, formuliert Charlotte Greig: *Will You Still Love Me Tomorrow? Girl Groups from the 50s on.* London 1989 [dt. unter dem gleichen Titel, Reinbek bei Hamburg 1991].

»Molitva« – ein Gebet der schwulen Kultur?

Die seit Mitte der 1950er Jahre populär und vor allem für junge Konsument*innen wichtiger werdende Popkultur, für die Namen wie Elvis Presley, Bill Haley, Connie Francis, Wanda Jackson stehen, später, europäisch grundiert und schon auf einem globalen Markt operierend, die Beatles oder die Rolling Stones, war selbstverständlich heteronormativ konfiguriert – und dies noch in besonderer Weise mit sehr wenigen weiblichen Figuren. Das Mann-Frau-Schema dominierte nicht nur, es herrschte vielmehr vollständig. Etwas vergrößert gesagt: Männer taten sich in Gruppen zusammen – sangen auf einer Bühne, ihre Fans, Mädchen, kreischten vor den Bühnenabsperungen. So zeigten es die Bilder dieser Zeit, so war es in der realexistierenden Wirklichkeit der Konzerthallen und Clubs. Weibliches Personal konnte über das Dasein als Groupie, als eine der mehr oder weniger flüchtigen Gespielinnen der Männer aus den berühmten Bands, schon froh sein.

Schwules fand nicht statt, vom Lesbischen zu schweigen. Für jeden Star, für jeden Youngster in der Popszene, wenn er denn gleichgeschlechtlichem Begehren anhing, war es existenziell, nichts von dieser persönlichen Differenz zum heteronormativen Schema durchblicken zu lassen. Lieder der Beatles oder der Rolling Stones waren unzweifelhaft nur heteronormativ zu dechiffrieren, und sollten es auch sein. Eine queere Öffentlichkeit, die diesen Namen verdient, gab es in den 1950er und 1960er Jahren nur in Form von Undergroundmedien – eine, die das Eigene, das Verbindende, das diskursiv das heteronormative Schema wenigstens Umdeutende hätte formulieren können.³⁹

Und doch verfügten junge wie jungerwachsene homosexuelle Männer (und auch Frauen) über die gleichen Konsumchancen wie heterosexuell orientierte Menschen. Sie hörten und sahen und kauften oft die gleichen Stars wie der heteronormative Mainstream – sie hatten aber eigene Vorlieben, andere Identifikationsfiguren und offenbar auch Maßstäbe für das, was für sie interessant war. Was es empirisch genau gewesen war und ist, muss in den letzten Verästelungen offen bleiben. Die folgenden Sätze be-

39 Eine schwule, lesbische oder wenigstens queere Kulturgeschichte Europas ist noch nicht geschrieben – die erschienenen Kompendien spiegeln durchweg eine heteronormativ durchwirkte europäische und deutsche Welt. Beispielhaft zu nennen sind hier: Axel Schildt/Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte: Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart*. München 2009; im Hinblick auf die Kultur der aufbrüchigen 1960er Jahre seltsam das Nichtheteronormative außer Acht lassend: Detlef Siegfried: *Time Is On My Side. Konsum und Politik in der deutschen Jugendkultur der 60er Jahre* (Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 41). Göttingen 2006.

wegen sich insofern auch im Bereich der allerdings fundierten Mutmaßung.⁴⁰ Dass es einen »schwulen«, einen, wie die amerikanische Essayistin und Schriftstellerin (und selbst lesbische) Susan Sontag schrieb, einen »gay« Geschmack gebe, sei evident. In einem für die queere Weltwahrnehmung kanonischen Text unter dem Titel »Anmerkungen zu ›Camp‹«, 1964 erschienen,⁴¹ hat sie dieses theoretische Konzept formuliert.

»Camp« sei, so Sontag, eine Haltung zur Welt, die von Sentimentalitäten lebt, von ironischen Distanzen zum Ernst des Lebens, zur Sprechweise in Anführungszeichen, zu Übertriebenem, Überheitztem, Indezenten und zum ästhetischen Genuss an Fülle und Überfülle in einem. Camp sei der Stil der Dandys, dem es nicht um die Frage von »Sein oder Schein«, sondern um »Sein und Schein« gehe. »Die eigentümliche Beziehung zwischen Camp-Geschmack und Homosexualität muss erklärt werden. Zwar wäre es falsch zu sagen, dass der Camp-Geschmack mit dem Homosexuellen-Geschmack identisch sei. Zweifellos aber gibt es zwischen beiden eine eigentümliche Verwandtschaft und mancherlei Überschneidung. Nicht alle Liberalen sind Juden, aber Juden haben stets eine besondere Neigung zu liberalen und reformistischen Ideen an den Tag gelegt. Aber Homosexuelle bilden im großen und ganzen die Vorhut – und das am deutlichsten hervortretende Publikum – des Camp.«⁴²

Camp ist mithin die ästhetische Haltung zur Welt, die auch als Kitsch verstanden, besser: entwertet wird. Kitsch sei das Gegenteil von Kunst, das Illegitime, Nichterhabene, das Missratene. Das Flamboyante, farbig, grell, opulent in jeder Hinsicht, ist tatsächlich in einer heteronormativen Welt – zumal der eher noch prüden 1960er Jahre – fehl am Platz und trotzdem

40 Die kulturelle DNA des schwulen Mannes ist nicht essentialistisch zu verstehen. Kennengelernt habe ich einen homosexuellen Mann, einen Funktionär der finnischen Kommunisten, der deutsche Marschmusik gern hört, ohne Militarist zu sein; ein schwuler Mann aus Polen engagiert sich in einer Folkloretanzgruppe und bevorzugt musikalisch Heavy Metal; ein Mann, der prinzipiell und gern andere Männer begehrt, hält sich von Massenkultur fern und favorisiert Neutönermusik; ein schwuler Mann aus Luxemburg kann mit performativem Glamour nichts anfangen und verfügt über eine umfangreiche Sammlung asiatischer Volkslieder, die er auch gern mit Hilfe von Textlauffafeln mitsingt. Hier geht es um die wesentlichen Züge eines kollektiven Wir im Kulturverständnis – in signifikanter Abgrenzung zur Wahrnehmung heterosexueller Menschen, vor allem Männer. Im Gegenteil gibt es freilich auch verschiedengeschlechtlich begehrende Männer, die kulturell gut finden, was gewöhnlich im schwulen Kontexten konsumiert wird, etwa Popstars wie Donna Summer, Gloria Gaynor oder die deutsche Pop-Gruppe Rosenstolz.

41 Susan Sontag: Notes on »Camp«. In: Partisan Review 31 (Herbst 1964), S. 515-530; dt.: Anmerkungen zu »Camp«. In: dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. München 1980, zitiert nach der Taschenbuchausgabe, Frankfurt a. M. 1982, S. 322-354.

42 Ebd., S. 339.

auffällig zugleich. Das ist eine Charakteristik, die präzise auf die dominierend öffentliche Wahrnehmung des ESC zutrifft: Der ESC als antikünstlerische Veranstaltung, die keinem stringenten ästhetischen Plan für alle Acts folgt, die den stummen Gesetzen des Coolen, des Modischen nicht zwingend nachkommt, die nicht in jeder Hinsicht dem heteronormativen Schema sich unterwirft – und etwa, anders als meist in der Popmusik, Frauen Raum zur Performance gibt, oft in der Rolle von Diven und tragödisch orientierten Sängerinnen: vom Dunkel ins Licht.

Das entsprach – und tut es noch – den Vorlieben schwuler Männer für Frauen auf der Bühne. Ihre Heldinnen heißen Zarah Leander, Marlene Dietrich, Nana Mouskouri, Barbra Streisand, Dusty Springfield, Dionne Warwick, Della Reese oder Mireille Mathieu – um nur einige, zufällig ausgewählte der Frauen zu nennen, in deren Anhängerschaft sich nichtheterosexuelle Männer in Rudeln befinden. Und diese zu nennen, bedeutet nicht, dass sie keine Fans unter heterosexuellen Menschen hätten, im Gegenteil: Heterosexuelle Frauen, oft die besten Kumpaninnen der schwulen Männer, können sie ebenso verehren, jedoch nur selten Männer, die Frauen, die in ihren Shows thematisch das Mann-Frau-Thema nicht zum Fokus haben, nicht als Fans begleiten.

Schwule Kultur, wenn man so will, lebt von den ästhetischen Angeboten, die nicht nur heteronormativ decodierbar sind, die Möglichkeit für »schwulen« Sinn bieten; der schwule Blick ist ein grundsätzlich anderer als der des heterosexuellen Mannes, kein falscher, kein queerer im Vergleich mit dem vermeintlich Richtigen, sondern eben ein fundamental anderer. Insofern ist der essayistische Versuch Sontags, »Camp« als favorisierte Kategorie der ästhetischen Empfindung von Homosexuellen zu begründen, nicht verkehrt – und bleibt auch nach einem mehr als halben Jahrhundert der Diagnosen mindestens hilfreich. Nur dass die Erfinderin des Worts glaubte, in »Camp« einen Befund des Irreseins zu enthüllen, um ein Kuriosum auf den Begriff zu bringen. Dabei spiegelt das Camphafte nicht schlechten, sondern – das Urteil vom Kopf auf die Füße gestellt – einen Glutkern schwulen Geschmacks wider.

Dass der Eurovision Song Contest die besondere Beachtung homosexueller Männer fand,⁴³ mag auch mit ihren spezifischen Coming-of-Age-Bedingungen zu tun haben: Fast jeder schwule Mann ist in seinem ersten Herkunftsrahmen, der Familie, ein Einzelner, Nichtzugehöriger, dem fa-

43 Den ESC in queerer Hinsicht mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und mit den Aufständen in der New Yorker »Stonewall«-Bar in Zusammenhang bringend: Robert Deam Tobin: Eurovision at 50. Post-Wall and Post-Stonewall. In: Raykoff/Tobin (wie Anm. 5), S. 25-35.

miliären Wunsch nach dynastischem Erbe nicht Folgender. Allen eignet eine Sehnsucht nach einer anderen Welt – einer, die mit guten Gründen jenseits des eigenen Horizonts liegt, der Siedlung, des Dorfs, des Kiezes, der Gemeinde. Der ESC verhiess – zumal in einem keineswegs wie heute weitgehend grenzenlosen Europa, das mobil ohne viel Aufwand bereist werden kann – ein Traumfeld jenseits dessen,⁴⁴ was das Leben eines einzelnen schwulen Zuschauers verhiess.⁴⁵ Die Eurovisionsfanfare war sozusagen stets der Wake-up-Call für eine interessante, andere, fernere, bessere Welt.

Ästhetisch konnten sich schwule Zuschauer – die in den 1960er Jahren ja, gleich in welchem Land, fast alle öffentlich versteckt lebten (Homosexuelles war noch kein Zeichensystem wenigstens durch ihre Betroffenen positiv besetzter Sagbarkeit) – im ESC wiedererkennen: Lieder,⁴⁶ die nicht aufdringlich um heteronormative Attraktionen buhlten, sondern oft nichts als allgemeine Wehmut, Melancholie ohne Geschlecht oder die Liebe ohne (hetero)sexuelle Zieladresse boten.⁴⁷ Der ESC war immer auch

44 In Interviews mit ESC-Fans fragte ich, wann sie den ESC erstmals gesehen hätten – und in welchem Alter sie das Gefühl hatten, keinen Jahrgang verpassen zu dürfen. Interessanter und aufklärungsbedürftiger Weise antworteten beinahe alle der etwa 400 Befragten aus zwei Dutzend Ländern, erstmals einen ESC mit gut acht Jahren gesehen zu haben – und meist auf Anhieb angefixt gewesen zu sein, von den Liedern wie auch von der Zeremonie der Punktevergabe. Das Gros der schwulen Männer gibt an, lange vor dem Coming-out, schon als Kinder, empfunden zu haben, anders als die anderen Jungs zu sein – und empfänglich für andere Bilderfluten zu sein und bereit, ein Eigenes an kulturellen Rezeptionsmöglichkeiten zu empfinden.

45 Wozu auch rein äußerlich alles gehörte, was das Klischee von Schwulen diesen zuschreibt – und diese selbst jedoch das Klischee als wahrhaftig ausweisen: Der ESC – das war auch immer der Kampf um Schönheit, um feine Kleider, noble Dresses, spektakuläre Frisuren, elegante Looks überhaupt. Und nicht zuletzt wünscht dieses Klischee über das Wahre vom und beim schwulen Mann eine besondere Körperlichkeit: Beim ESC werden vom queeren Publikum akkurat filigrane Moves registriert – Armbewegungen, die auf Dramatisches weisen, extravagante Tanzschritte, elegisch anmutende Blicke, auf Entschlossenheit getrimmte Bewegungen in den letzten Sekunden eines Liedes.

46 Und es waren Acts, die ohne E-Gitarren auskamen, eher mit Geigen schöne, interessante Klänge verströmten. Für ein schwules TV-Publikum war die E-Gitarre ein aggressiv gestimmtes Instrument – der Wohlklang auf Violinenteppichen, allenfalls umrahmt von Tupfern aus Trompeten, entsprach mehr den harmoniebedürftigen, nicht auf Krawall und offene Dissidenz setzenden Seelen schwuler Männer. Der Gedanke verdankt sich einer Bemerkung des schwulen Autors und Publizisten Johannes Kram (»Nollendorfblog«), 1998 Manager des Campaigning für den deutschen ESC-Heroen Gildo Horn.

47 1961 gewann für Luxemburg der Franzose Jean-Claude Pascal mit dem Lied »Nous les amoureux« – »Wir, die Liebenden«. Sein traurig stimmendes Chanson konnte leicht als Lied eines homosexuellen Mannes dechiffriert werden – die Textzeilen besagen es weder explizit, noch deuten sie an, dass der Sänger mit dem Liebes-Wir aus seiner männlichen Position eine Frau meint.

in politisch aufgewühlter Welt, ein illusionierendes Idyll, eine Show des kleinbürgerlichen Wohlklangs, in dem weder die Welt der Klassik mit all ihren bürgerlichen Voraussetzungen des Hörverständnisses eine Bühne hatte noch die Sphäre der aufrührerischen Musik wie in der seit Mitte der 1960er Jahre populär werdenden Beat- und Rockmusik. So oder so: Gewichtiger war, dass diese substanziellen Voraussetzungen eines ESC für eine besondere Aufmerksamkeit schwuler Männer für dieses Musikfestival den Boden bereiteten – dieses Event aber sowohl vom heteronormativen Pop-Mainstream als auch vom musikalisch konservativen, national orientierten Publikum abgelehnt wurde.

Der ESC war also genau die Show, die für das atmosphärisch-gesellschaftliche Murmeln ein zwar vielmillionenfach geschautes, aber doch nicht besonders attraktives Programmformat war. Schwule Männer, die sich in die gewöhnlichen Pop-Lieder ohnehin nur über diskursive Umwege hineinfühlen konnten – und dies auch stets vermochten –, bot sich beim ESC das viel stärkere Identifikationsmaterial: Frauen, die litten; Frauen, die triumphierten; Männer, die sanft balladierten und nicht gewalttätig wirkten; Gruppen, die als ideale Familie imaginierbar waren.⁴⁸ Und noch eine andere kulturelle Angewohnheit erhielt durch den Eurovision Song Contest bei (schwulen) Männern Nahrung: die Neigung zum sportlich ermittelten Ranking. Ohne essentialisieren zu wollen, muss festgestellt werden, dass Männer erpicht darauf sind, ihre Wirklichkeiten in Tabellen zu erfassen und durch sie erfasst zu werden, auf Frauen trifft dies so gut wie nie zu.⁴⁹

Besonders im Sport – Tabellen, Spielstände, Medaillenspiegel, Statistiken beinahe jedweder Art – drückt sich dies charakteristisch aus; Frauen sind an Sportlichem nicht minder interessiert, nicht aber an der Fixierung von Statistisch-Tabellarischem. Der ESC bietet Sportliches konstitutiv –

48 Die schwedische Band Abba, zwei Frauen, zwei Männer, zunächst zwei Paare: Sie mag für Frauen ein idolisches Konstrukt gewesen sein, auch für heterosexuell orientierte Männer, schon aus Gründen der Sehnsüchte nach sympathischen, freundlichen Elternfiguren; ihre mächtigste Fanbase hat die Gruppe, die 1974 den Eurovision Song Contest mit »Waterloo« gewann, jedoch in der Gruppe der schwulen Männer. Das Familiäre, das die zwei Paare von Abba repräsentierten, war genau von der Art, um unter deren Fittichen als Kind, als Sohn, anders als die anderen, gedeihen zu können. Abba zeigten sich in einer Atmosphäre, die in den frühen 1970er Jahren für die Darstellung von heterosexuellen Paaren außergewöhnlich war – zumal sie nicht das Chaos von Hippiefamilien und deren öffentliche (Selbst-)präsentationen verkörperten.

49 Das Phänomen ist auch in Periodika des in Europa populärsten Mannschaftssports, des Fußballs, zu registrieren: Fachmagazine wie der »Kicker« enthalten grundsätzlich Tabellen bis in die letzten Verästelungen des Sortierbaren, oft auch Tabellen und eben Resultate vergangener Spieltege bis in die unteren Ligen sowie aus dem Ausland.



*Abb. 4: Bis zu 2.000 Journalist*innen und Fans in einem ESC-Medienzentrum: Arbeiten am Werk der europäischen Verständigung, über alle Grenzen hinweg*

durch die Punktwertungen. Exegesen durch Fans nach einem ESC gehören dazu; das Durchspielen von Situationen, die sich in Punkten und Rängen ausdrückten, nach einem Ereignis, ist offenkundig. Woran das liegt, worin diese Dichotomie in den Prägungen und Identitätskonstruktionen von Geschlechtern begründet liegt, ist ungeklärt – sicher ist nur, dass es sie in Dichte gibt.

Ein ESC ist sozusagen wie eine Bundesligasaison, die an einem Abend ausgetragen wird.⁵⁰ Er würde nicht existieren ohne seine dramaturgischen Zutaten, an deren Ende es Sieger und Verlierer gibt, Mittelmäßiges zur Kenntnis genommen werden musste, Gescheiterte, Abgestrafte, Erhobene, Triumphierende und Gestrauchelte. Ein ESC ohne kompetitive Grund-

50 Der Vorschlag einer Gruppe junger Hamburger Historiker*innen aus dem Jahr 2012, die Abstimmung nicht mehr staatsgemäß zu diversifizieren, sondern alle abgegebenen Voten zusammenzuzählen, war europäisch, antinational gesinnt gemeint – würde aber an den nationalen Gefühlen in den einzelnen Ländern scheitern: Die meisten Staaten innerhalb der Eurovisionszone legen starken Wert auf nationalstaatliche Eigenständigkeit – und nicht darauf, in einem eurovisionär Ganzen untergemischt zu werden. Theorien des Postnationalen haben ihre Legitimität nur in einer Wirklichkeit, die es (eventuell: noch) nicht gibt. Vgl. Thorsten Logge/Telse Rüter: Europa bauen? Veröffentlicht bei Netz+Werk – Junge Hamburger Geschichte online, 1.11.2012, <https://netzwerk.hypotheses.org/1508#more-1508> [letzter Zugriff am 8.4.2019].

struktur mit Urteilen, die zu Punkten und Rangfolgen – vom ersten bis zum letzten Platz – führen, fände kein Publikum.⁵¹

In der Aufzählung der Emotionalitäten, in ihrer Fokussiertheit auf die Länge einer Show samt Punkte- und Rangbilanzierung an ihrem Ende liegt mutmaßlich auch ein wesentlich weiterer Teil des Geheimnisses, weshalb schwule Männer den ESC wie eine Droge ersehnen: Der Eurovision Song Contest mit den Performances von Künstler*innen, die live singen müssen und also mutig, stimmsicher zu sein, vor einem Vielmillionenpublikum, das sie nicht kennen, die sich zu beweisen haben in einem Momentum von Wahrhaftigkeit – diese drei Minuten zählen, keine anderen –, entspricht der klassischen Coming-out-Situation von homosexuellen Männern, sofern sie nicht camoufliert und scheinheterosexuell leben wollen.⁵² Ein Self-Acting als Vorzeigen der Persönlichkeit bei einem ESC entspricht der Situation, die sich schwule Männer vor ihrem Coming-out ausmalen, meist in bangen Bildern, jedenfalls stets gefangen in Imaginationen von einer Prüfungssituation, wenn sie die nähere und ferne Öffentlichkeit, von Familie bis Kolleg*innen, über ihr Sein schlechthin, anders als die anderen zu sein, informieren.⁵³

In diesem Sinne ist der ESC ein queeres Projekt auch unabhängig von ausgesprochen sichtbaren queeren Performer*innen wie Dana International, Trans*frau aus Israel und ESC-Gewinnerin 1998, oder Pal Oscar, dem ersten offen schwulen Sänger beim ESC, aus Island, Eurovisionsteilnehmer 1997, der Travestiegruppe Sestre, für Slowenien 2002 am Start, dem dänischen Künstler Peter Andersen, der als DQ («Drama Queen») in Hel-

51 Legende der Reigen an Eurovisionsteilnehmer*innen, die im Green Room saßen, dem Raum, in dem die Künstler*innen nach ihren Auftritten zusammenkommen, meist von Kameras beobachtet, die Punkteauswertung abwartend und diese dann über sich ergehen lassend – und zwar offiziell zu Protokoll gaben, wie schön es gewesen sei, aber meist viel später einräumten, wie niederschmetternd es war, die Zeit während der »Abrechnung«, also der öffentlichen Punkteverteilung durch die einzelnen Länder, dabei zu sein und nur wenige oder gar keinen Zuspruch in Form von Punkten zu erhalten.

52 Den Anstoß zu dieser Überlegung verdanke ich dem Sexualwissenschaftler Martin Dannecker in einem Gespräch im Herbst 2018.

53 Identitätsrecherchen, -versicherungen und -bestätigungen gibt es – für den Pop, für das Populäre überhaupt auch diese Kunstgattung konstituierend – auch im pur heterosexuell erkannten Bereich. Jede Popmusik, zumal wenn sie erfolgreich ist, hat Identifikationen zur Voraussetzung. Eine spezifisch auf die schwule Kundschaft hin lancierte Popmusik gibt es erst seit den 1980er Jahren, verkörpert etwa in Figuren wie Boy George, Jimmy Somerville, der Band Frankie Goes To Hollywood oder Frauen wie Gloria Gaynor, den Weather Girls oder überhaupt einer Fülle von diskomusikfundierten Sänger*innen. Dass ihre Erfolge immer auch solche in der heterosexuellen Konsumentenschicht waren, versteht sich von selbst: Schwule Männer allein begründen, ihrer Minorität wegen, noch kein Käufersegment, das Populäres auf dem Gesamtmarkt möglich machen könnte.

sinki für sein Land beim ESC sang, oder gar Conchita Wurst, Drag-Queen und ESC-Siegerin für Österreich 2014. Mehr noch: Jeder Act kann prinzipiell, gerade im Eurovisionskontext, gequeert werden – besonders gern aber solche, die ein schwules Auferstehungs- oder Erweckungsmotiv auf die Bühne bringen, etwa die Kroatin Danijela 1998 mit ihrem »Neka mi ne svane« – zu deutsch: Lass die Sonne für mich aufgehen. Der Liedtext mag bei nicht des Kroatischen mächtigen Zuschauer*innen unerschlossen geblieben sein – aber die Darbietung der Kroatin selbst sprach für sich: In einem Trickkleid enthüllte sich die Sängerin in drei Minuten von einem schwarzen Entlein unter dunkler Kapuze zu einem strahlend, die Arme gen Himmel werfenden weißen Schwan. Durch das Livepublikum in Birmingham, zumal in den ersten, vor allem Fans vorbehaltenen Reihen des Saals, ging ein erstaunt-ergriffenes Raunen: eine lustvolle bewundernde Identifikation als Wiedererkennen in purifizierter Darstellung.⁵⁴

Wobei diese Skizze vom konkret Queeren beim ESC auch in lesbischer Hinsicht zu erinnern ist. 2007 gewann die serbische Vorauswahl zum ESC die aus einer Familie professioneller Musiker*innen stammende Sängerin Marija Šerifović – in dieser Qualifikationsshow noch im eher biederen Dress einer stämmigen Frau. Ihr Lied »Molitva« klang in den Ohren von erfahrenen Eurovisionsbeobachtern wie eben ein wuchtig gehaltenes Dreiminutenstück klingt: hymnisch, dräuend, dunkel mit heller stimmendem Refrain. Als die Künstlerin nach Helsinki zum ESC kam, wurde sie kaum wiedererkannt. Aus einer Frau im Rock war eine anders-, garçonnehafte frisierte Sängerin geworden, vor ihren Augen eine schwarze Kastenbrille, am Körper ein lässig geschnittener dunkler Hosenanzug. Auf der Bühne hatte sie eine Inszenierung angeordnet, die buchstäblich mit jeder Tradition brach, die beim ESC für solistisch singende Frauen üblich ist: Die fünf Backgroundsängerinnen, anders als die Hauptfigur des Acts, schienen ihre Frisuren mit Litern von Haarspray befestigt zu haben, zu Vollglanz gebracht, allesamt in den höchsten Heels, die statisch für die Stabilität der Frauen noch eben zulässig waren. Was sie von allen Hintergrundsängerinnen unterschied, war, dass sie im Laufe der drei Minuten von »Molitva« Marija Šerifović umkränzten wie eine Schar von Buddies, sie bei den höchsten Tönen an den Schultern hielten und so das Bild entwickelten, das

54 Dass auch heterosexuell orientierte Künstler*innen beim ESC sich auf die Kunst der Maskierung verstehen, demonstrierte 2006 beim Eurovisionsfestival die finnische Heavy-Metal-Band Lordi, deren Mitglieder allesamt in schwerem Ornat auftraten, auch die Gesichter verhüllt. Der Leadsänger Tomi Putaansuu antwortete auf der Pressekonferenz nach dem ersten finnischen Sieg beim ESC auf die Frage, wie es denn wohl hinter ihren Masken aussehe, knapp: „Welche Masken?“



Abb. 5: Marija Šerifović, Siegerin des ESC 2007, mit ihren fünf Choristinnen

sonst nur in männlichen Performances gewohnt war, als signalisierten sie nämlich »She never walks alone«, eine für alle, alle für eine.

Sängerinnen wie Vicky Leandros, Corinne Hermès oder Niamh Kavanagh, Siegerinnen der Jahre 1972, 1983 und 1993, wurden stimmlich auch von Frauen (und einzelnen Männern) unterstützt – aber diese wurden in ersichtlicher Distanz auf der Bühne als Hofstaat, als Gesinde der vor der Bühne singenden Königin inszeniert. Šerifović hingegen setzte ein queeres, besser: ein sichtbar lesbisch anmutendes Zeichen – und niemand nahm ihr in den Medienresonanzen nach dem ESC übel, dass sie in ihrer serbischen Heimat nicht zur Bannerträgerin explizit lesbischer Sichtbarkeit werden wollte: In einem Teil Europas, in dem queeres Going-Public wegen der drohenden Gewalt gegen schwule Männer, lesbische Frauen und Trans*Personen nicht möglich ist.⁵⁵

55 Dazu ausführlicher das Kapitel »Magie in drei Minuten«. In: Feddersen: Wunder (wie Anm. 6), S. 128-138; das lesbische Magazin *l.mag*, Nr. 4/2007, widmete der Serbin die Titelstory.

»Fly On The Wings Of Love« oder:
Der ESC als queere Familienshow

Durch diese spezifischen Konstellationen des ESCs – die Show selbst als unhippes Format für popaffines, jungendliches Publikum, die geringe Akzeptanz bei Zuschauern, die an Internationalem nicht sonderlich interessiert waren, das Programmformat selbst als Technik-Erprobungsfläche, das von Marktkonjunkturen weitgehend nicht abhängig ist – entwickelte sich über die Jahrzehnte eine ESC-Fankultur, versammelt in Kreisen, die Material zu ihrem Thema zeigten und tauschten.⁵⁶ Dieses Netzwerk an Fanclubs, 1984 im finnischen Savonlinna gegründet als »Organisation Générale des Amateurs de l’Eurovision«,⁵⁷ ist das institutionalisierte Zeichen dessen, was als europäisierende Graswurzelbewegung verstanden werden kann, getragen oft von schwulen Fans – wobei diese ihre »sexual otherness« weder in den Clubs noch in ihren Namen thematisieren. Das Queere (aller) in einer Gruppe im Vergleich mit den heteronormativen Grundstandards wird als gegeben genommen.

Die European Broadcasting Union in Genf, neben den jeweiligen ESC-gastgebenden TV-Sendern verantwortlich für den Eurovision Song Contest, hatte die herangewachsene Fanbase ihrer Show zunächst nicht ernst genommen. Es sei eine TV-Show – mit den entsprechenden Anforderungen an die Produktionsbedingungen, in welchem Land und unter welchen finanziellen Bedingungen auch immer. Dabei waren es die Clubs und ihre Fans, die sich bei TV-Anstalten für den ESC einsetzten und forderten, noch mehr Programm als nur die mehrstündige Show zu senden.⁵⁸ Die seit den 1990er Jahren auch als Blogger, also als Publizisten, Influencer und Multi-

56 Aus heutiger Perspektive schwer vorstellbar: Es gab einmal Zeiten, da es keine öffentlich einsehbaren Aufzeichnungen von ESCs gab: Gesendetes schien mit dem Ende der Liveshow für immer verschwunden. Mit Videorekordern seit den mittleren 1980er Jahren gab es immerhin privat mitgeschnittene Sendungskopien.

57 Die Website ist nicht die nachrichtendichteste der ESC-Fanszene mehr, aber sie gibt einen Eindruck von der Vielstimmigkeit der eurovisionären Aficionados: <https://ogaeinternational.org/> [letzter Zugriff am 26.2.2019].

58 Dieser Fan-Support ist aus allen Ländern überliefert – und vor allem dann, wenn ein Land bei einem ESC schlecht abgeschnitten hatte und ein eher nur national orientiertes Publikum in Medien wie in Zuschauerpost forderte, den ESC abzuschaffen. Diese typischen Enttäuschungsreaktionen trieb der deutsche ESC-Promotor Stefan Raab auf die Spitze, als er, nachdem sein für Deutschland singender Kandidat Max Mutzke 2004 in Istanbul beim ESC den achten Platz erreicht hatte, künftiges Engagement für das Eurovisionsfestival ausschloss – und den Bundesvision Song Contest beim Privatsender Pro7 begründete: Ein ESC-ähnlicher Wettbewerb der 16 deutschen Bundesländer. Stefan Raab erklärte, so werde auf jeden Fall ein deutscher Act gewinnen.

plikatoren tätigen Fans, begründeten ein eigenes kulturelles, nun auch öffentlich sichtbares Feld rund um den Eurovision Song Contest. Es spricht viel dafür, dass die Popularisierung des ESC parallel gesehen werden muss mit den vor allem in westlichen Ländern sicht- und hörbaren Going Public queerer, zunächst überwiegend schwuler Menschen, öffentlich am stärksten sichtbar in den CSD-Paraden nicht nur in den Metropolen Europas.

Dass aber der ESC immer schon mehr war als eine TV-Show mit öffentlichen TV-Netz- und Telefonschaltvorgängen, eher auch ein Gefäß nationaler Repräsentationen, war beim ESC 1996 in Oslo zu sehen, als vor jedem der 23 Acts eine staatsoffizielle Person des jeweiligen Landes den mehr als Hundert Millionen Zuschauer*innen Glück wünschte – darunter mehrere Präsidenten ihrer Länder, etwa Süleyman Demirel aus der Türkei, António Guterres aus Portugal, Glafkos Klerides aus Zypern, Milan Kucan aus Slowenien, John Bruton aus Irland, Aleksandr Kwasniewski aus Polen sowie etliche Ministerpräsidenten, auch Gro Harlem Brundtland aus Norwegen und Göran Persson aus Schweden.⁵⁹

Mit der »Wiedergeburt« des ESC in Deutschland⁶⁰ seit Guildo Horns Performance 1998⁶¹ in Birmingham und seit dem Sieg der Trans*frau

59 Seit dem Jahr 2002, als der ESC erstmals in einem einst zur Sowjetunion gehörenden Land Station machte, arrangiert der deutsche ESC-Sender NDR in den Tagen vor der Show Empfänge für die deutsche Eurovisionsdelegation, für Journalisten und Fans in der deutschen Botschaft. Als 1999 die deutsche ESC-Delegation durch Israel reiste, wurde dort für die Entouragen ein Besuch in der Gedenkstätte Yad Vashem anberaunt.

60 Der ESC blieb nicht mehr die Show, die man unter Vorspiegelung falscher Tatsachen heimlich guckte, so wie der Autor dieses Textes, der auf einer grün-alternativen-linksradiakalen Festveranstaltung in Hamburg 1977 sich von der Betreuung des Anti-AKW-Büchertisches diskret um 20 Uhr zurückzog, weil angeblich seine Mutter krank sei und seiner Pflege bedürfe. ESC unter politisch Linken – ein No Go in buchstäblich jeder Hinsicht!

61 Das öffentlich wachsende Interesse am ESC erwuchs aus der wesentlich in Boulevardzeitungen, der »Bild-Zeitung« und dem Kölner »Express«, geführten und vom Management des Entertainers eingefädelten Debatte, ob ein textil greller, allen aktuellen Moden spottender Mann wie Guildo Horn für Deutschland beim Grand Prix singen dürfe. Die klassische Schlagerszene war empört – die anderen fanden ihn womöglich deshalb sehr interessant. Die Folge seit dem Hype um Guildo Horn im Jahr des Bundestagswahlsiegs von SPD und Grünen war vor allem ein starkes Interesse an dieser Show schlechthin unter jungen Zuschauer*innen. In jenem Jahr erlosch viel Traditionelles: der deutsche Schlager als in jenen Jahren reaktionäre Lebensstilmusik der Trägern und Trägen – und auch die konservativ-liberale Regentschaft Helmut Kohls. In Sachen Guildo Horn bleibt bemerkenswert, dass dieser Act in der deutschen Provinz geboren wurde – aus Trier und Umgebung – und wesentlich von einem schwulen Promotor beflügelt worden war, Johannes Kram, Marketingfachmann, Autor (Ich hab ja nichts gegen Schwule, aber ... Die schrecklich nette Homophobie in der Mitte der Gesellschaft“. Berlin 2018) und Blogger, heute in Berlin lebend.

Dana International dortselbst wurde der Eurovision Song Contest faktisch zu einer offiziös queeren Angelegenheit – und war doch eine schwule Show von Freaks, Outsidern und schrillen Künstler*innen nie, schon gar nicht im Hinblick auf die Masse des Publikums. Wenn in einem durchschnittlichen Jahr bis zu 120 Millionen Menschen den ESC vor den Bildschirmen verfolgen, entspricht das keineswegs der Menge an queeren Personen in der durch den ESC beschirmten Welt. Was jedoch richtig ist: Der ESC bietet queeren Performances eine Bühne: Auf dieser sind sie möglich. Keineswegs beispielsweise hatte der österreichische TV-Sender ORF 2014 vor, eine von Queer Pride angefüllte Drag Queen namens Conchita Wurst zum Eurovisionsfestival zu delegieren – der Populargeschmack des Landes war eher rechtskonservativ-modern-frischen Performern wie Andreas Gaballier zugeneigt. Nur wollte der ORF keine teure Vorentscheidung, weil das Geld für die Arbeit bei den Olympischen Winterspielen in Sotschi benötigt wurde. Das Team Conchita Wursts indes hatte dem ORF ein Paket zu bieten – man würde für alles selbst sorgen, inklusive Marketing und Promotion. Man war's zufrieden, rechnete mit wenigen Punkten und schlechter Platzierung – doch mit einem Sieg hatte man in Wien beim ORF keineswegs gerechnet.

Es gibt zwar Indizien für den Befund, dass der ESC mehr zufällig als planvoll – aber immerhin – queeren Künstler*innen die Türen öffnet. Was alle Sender der EBU inzwischen wissen (und in ihren Vorauswahlen beachten), ist aber lediglich, dass Acts, die sich homo- oder transphob äußerten, keine Chance auf internationale Sympathien haben: Die Fanbase des ESC hat jegliche Versuche dieser Art durch Proteste verunmöglicht, die schwulen Journalisten und Fans wissen sich durch Social-Media-Kanäle gut gegen bizarr-homophobe Statements zu verwahren.⁶² In Deutschland war es der damals noch ungeoutete TV-Entertainer Hape Kerkeling, der von 1989 bis 1991 die deutschen Vorentscheidungen moderierte, der eine Rolle spielen durfte – aber nicht als offen schwuler Mann; der Moderator und Comedian Thomas Hermanns führte von 2006 bis 2008 durch die deutschen Vorauswahlshows – wobei bei seiner zweiten, wie die erste im Hamburger Schauspielhaus, seitens des NDR Vorkehrungen getroffen wurden, dass in den Kameraschwenks ins Publikum nicht nur Männer zu sehen waren. Die ARD achtete obendrein stets darauf, dass die deutsche Vorentscheidung künstlerisch nicht von queeren Menschen okkupiert wird.

62 Kabarettisten wie der Österreicher Alf Poier, selbst 2003 beim ESC für den ORF in Riga am Start, lästerte vor Conchita Wursts Auftritten 2014 in Kopenhagen in Zeitungsartikeln gegen sie. Es ist ihm für den Fortgang seiner Karriere nicht gut bekommen.

Hape Kerkeling, inzwischen eine schwule Ikone im deutschsprachigen Raum, Schauspieler, Comedian, Buchautor, wäre für den ESC als internationaler Moderator 2011 in Düsseldorf gewiss ein perfektes Gesicht für ein auch queeres, jedenfalls nicht mehr nur heteronormativ sich gebendes Land gewesen. Die Wahl fiel, wesentlich beeinflusst durch die kreative Leitfigur, die die deutsche ESC-Siegerin Lena Meyer-Landrut schuf, Stefan Raab, als Moderator*innen auf eben diesen Stefan Raab sowie auf Anke Engelke und die ARD-Nachrichtensprecherin Judith Rakers. Kerke-ling stand nicht zur Debatte. Allzu offen Schwules gilt in der ARD nach wie vor als, wie es senderintern heißt, kontrovers. Auf der Internetseite der Senderkette zum ESC⁶³ sind seit 2015 zwei Journalist*innen für die Hauptperformance zuständig, sie sind die »Gesichter« dieser Seite⁶⁴ – das heteronormative Muster, womöglich unbewusst, gegen alle historisch be- gründeten Fakten befördernd.

Der Mann, der den eher antiqueeren Strukturen des NDR – ARD- verantwortlicher Sender für den ESC seit 1996 – Nahrung gab, war vor allem jedoch Stefan Raab, einige Jahre einer der tonangebenden En- tertainer in der Bundesrepublik. Er, der sich aus »sportlichen« Gründen – Tabellen, Punkte, Konkurrenzen – für den ESC seit frühen Kindertagen interessiert,⁶⁵ wollte den ESC einmal im Leben gewinnen. 1998 hatte er seinen ersten Einsatz (als Produzent Guildo Horns, auch als dessen Fake- Dirigent in Birmingham beim ESC, denn abgesehen vom Gesang kam der Sound von »Guildo hat euch lieb« aus der Konserve), 2000 hatte er sich selbst mit »Wadde hadde dudde da« für den ESC qualifiziert, 2004 in Is- tanbul war sein Schützling Max Mutzke für ihn, den »Paten«, am Start – aber 2010 hatte er es geschafft: Seine aus einem Casting ermittelte Sän- gerin Lena Meyer-Landrut gewann in jenem Jahr mit »Satellite« den ESC. Raab hat während aller Jahre seines Einflusses auf den ESC sich nie um das Queere beim ESC geschert, weder Fanklubs in irgendeiner Weise be- achtet noch einen sonstigen Bezug zum schwulen Umfeld der Veranstal- tung gesucht.⁶⁶ Am Ende hat Raab den ESC mit seinen queeren Hinter- gründen jedoch nicht in heteronormative Wunschform bringen können.

63 Auf dieser schreibe ich seit 2005 Kommentare, Analysen und andere Texte zum Thema.

64 Alina Stiegler und Stefan Spiegel, beide höchst sympathisch.

65 In einem Interview mit mir 2004 in Istanbul war Raab testweise in der Lage, noch die ab- wegigsten ESC-Lieder aus älteren Tagen nicht nur zu erinnern, sondern auch anzustim- men – ein Eurovisionsnerd unter Heteros.

66 Kritik an Raab besonders bei Peter Rehberg: Nie mehr Wadde hadde dudde da. In: Frei- tag vom 12.5.2011, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/nie-mehr-wadde-hadde-dude-da> [letzter Zugriff am 28.2.2019]; ders.: Taken By A Stranger. How Queerness Haunts Germany at Eurovision. In: Fricker/Gluhovic (wie Anm. 5), S. 178-193.



Abb. 6: Stefan Raab, der heterosexuelle ESC-Nerd schlechthin, wenige Tage vor seinem Solo-Auftritt im Jahre 2000 in Stockholm, bei einer Presseausfahrt auf einer Kogge: ein Bad in der Öffentlichkeit, umkränzt von Mikrofongalgen

Andere Länder sind in dieser Hinsicht offener gesinnt.⁶⁷ Der erste LGBTI*-Stadtplan für ESC-Touristen mit für diese besonders interessanten Punkten wurde 2007 von der ESC-gastgebenden Stadt Helsinki ausgegeben; die schwedische Gastgeberrolle 2015 in Stockholm bot in den Showteilen zwischen den Liedern auch ein offen schwul agierendes Männerpaar auf – die Moderator*innen Petra Mede und Måns Zellerlöw machten in ihren Moderationstexten daraus auch kein Geheimnis. Inklusion, der Respekt vor der moralischen Agenda der Diversität von Publikum und Teilnehmenden, gilt faktisch dort als ein Charakteristikum des ESC. Dass es auch anders gehen kann, bewies die ESC-Stadt Moskau 2009, als der Bürgermeister zum Eröffnungsempfang nicht kommen wollte, weil ihm dort zu viele Schwule herumliefen. Als russische Aktivist*innen am Tag des ESC-Finales einen kleinen CSD-Umzug veranstalten wollten, wurde dieser, kaum versammelt, von russischen Milizionären und

67 In den Niederlanden zählte über viele Jahre seit den frühen 1990er Jahren der Entertainer Paul de Leeuw zu den Hauptverantwortlichen beim ESC – er moderierte Vorentscheidungen, gab für sein Land beim ESC die Punkte dem internationalen Publikum zur Kenntnis.

Polizeien mit Gewalt auseinandergetrieben. Die CSD-Parade begleitende Eurovisionsbesucher*innen aus dem nichtrussischen Ausland wurden gewarnt, die ESC-Akkreditierung entzogen zu bekommen, wenn sie sich an der Demonstration beteiligten – auch wurde den niederländischen Künstlern bei jenem ESC verboten, an ihren Bühnenkostümen solidarisierende Zeichen des Regenbogens anzuheften: Dies führe sonst zum Ausschluss vom Wettbewerb.⁶⁸

Dass der Eurovision Song Contest zum gemeinsamen Event in Europa geworden ist, dass der ESC also inzwischen viel mehr als eine TV-Show zur Popularisierung eines Mediums (auch) mittels technischer Neuentwicklungen geworden ist, dass der ESC ein kulturell-politisches Spitzenformat werden konnte und insofern ein Niveau ersichtlich europäisierender Dimension hat, mag von einem Beobachtungspunkt außerhalb Europas womöglich eher erkannt werden. Im Jahre 2016 erwähnte der US-amerikanische Präsident Barack Obama, zu Besuch auf einer Industriemesse in Hannover, dort in einer Rede auch zur Krise der Europäischen Union eigens den Eurovision Song Contest als Kernbestandteil des europäischen Alltags: »Sie können vielleicht diskutieren, welche Fußballclubs besser sind, oder für verschiedene Eurovisions-Sänger stimmen. Aber diese Leistung, die Europa erbracht hat: Über 500 Millionen Menschen, die 24 Sprachen sprechen in 28 Ländern, davon 19 mit einer gemeinsamen Währung in einer Europäischen Union – das ist eine der größten politischen und wirtschaftlichen Leistungen aller Zeiten.«⁶⁹ Der ESC als Erfolgsfaktor Europas – das hatte noch kein Mitglied der politischen Elite der EU so formuliert.⁷⁰

68 Die Auflösung der CSD-Parade am ESC-Finaltag führte zur ersten politischen Erwähnung des Eurovision Song Contest in der »Tagesschau« jenseits seines kulturellen Gehalts.

69 Jan Feddersen: Selbst Obama kennt den Eurovision Song Contest, https://www.eurovision.de/feddersens_kommentar/Selbst-Obama-kennt-den-Eurovision-Song-Contest,obama1826.html [letzter Zugriff am 27.2.2019].

70 Im öffentlichen Diskurs um den ESC – allein diese Chiffre »ESC« kann inzwischen ausgesprochen werden und wird mit ihr vom Gros der Jüngeren umstandslos verstanden – findet seit einigen Jahren ein interessanter Begriffswechsel statt: dass der ESC als »European Song Contest« verhandelt wird – wie eine beinahe staatsoffizielle Kulturveranstaltung. Aktuell ist dieser kleine Benennungsfehler auch in der Dauerausstellung des Museums Europäischer Kulturen in Berlin zu sehen – auf der Videowand mit repräsentativen Schnipseln europäischer Kulturen sind auch Momente aus ESCs zu sehen – untertitelt als »European Song Contest«. Museumsdirektorin Elisabeth Tietmeyer sagt hierzu: »Der ESC hat für uns eine europäoffizielle Funktion – das ist schlicht die Macht des Faktischen.« (Mail vom 20.2.2019) Das erste literarische Reportagebuch, in dem dieses Fehlerchen zu notieren war, stammt von Stephan Wackwitz, Leiter der Goethe-Institute u. a. in Krakau, New York, Tiflis und Minsk, der in »Die vergessene Mitte der Welt.

Und was sie nicht sagen, was auch Barack Obama nicht zu Protokoll gab, ist die Tatsache, dass der ESC unter Nichtbeachtung der allgemeinen Öffentlichkeit eben ein mediales Lagerfeuer Europas geworden ist – vor allem durch die Sehnsüchte, Ansprüche und Traumbegabungen, Liebes- und Leidensfähigkeiten der queeren, vor allem schwulen Communities. Ohne sie hätte es die Popularisierung des Eurovision Song Contest nicht gegeben, ohne sie wäre es eine TV-Show unter anderen geblieben, wenn überhaupt. Der ESC ist, so gesehen, ein Zeugnis schwulen Weltkulturerbes, mindestens eines für die Geschichte, die Gegenwart und die Zukunft Europas.

»Heroes« – oder: Die Zukunft des ESC

Der Sieg der israelischen Sängerin Netta Barzilai im Mai 2018 markierte eine neue Explizitheit in den Themensetzungen beim ESC. Sie, die junge Künstlerin aus der Nähe Tel Avivs, die bis zur israelischen Vorentscheidung in Musikclubs arbeitete und ein Leben, so sagt sie selbst,⁷¹ der Ausgrenzung, der gegen wegen ihrer Körperfülle gerichteten Hässlichkeit hinter sich hatte, machte in ihrem Lied »Toy« eben dies zur Botschaft: Ihr werdet mich kennenlernen, ich werde mich gegen euch wehren, ich werde euch übertrumpfen – und das tat sie mit ihrem Act eindrücklich.

Ihre textliche Message allerdings stellte inhaltlich nicht Queeres in den Fokus, sondern das Recht auf psychische Unversehrtheit, auf Gewaltzurückweisung von aggressiven Personen – auf das Recht, so zu sein, wie eine Person ist. Netta Barzilai hat – so repräsentiert ist der aktuelle, nicht

Unterwegs zwischen Tiflis, Baku, Eriwan« (Frankfurt a.M. 2014, S. 91) die Aktionen gegen das autokratisch geführte Aserbaidschan beim dort 2012 ausgerichteten ESC so kommentierte: »Denn dieses Wettbewerbsspektakel ist ja so etwas wie die Kulturolympiade des globalisiert-postkommunistischen Europa. Es ist ein Zeichen strategischer Einfallslosigkeit gewesen, dass manche schwulenaktivistischen Fans des European Song Contest im Westen damals nicht zu verstehen schienen, eine wie einmalige [...] Möglichkeit zu klugem popkulturpolitischen Verhalten diese Veranstaltung in einem der klassischen Kerngebiete islamischer Kultur gewesen ist.« Der ESC war tatsächlich im Jahr 2011 in den Fokus menschenrechtlicher Erwägungen geraten – weil Aserbaidschan 2011 gewonnen hatte und dieses Land am Kaukasus kein demokratisches ist. Die Berichterstattung über den ESC konzentrierte sich stark auf die Frage, ob in Aserbaidschan ein ESC stattfinden dürfe. Kritik an dieser Haltung, auch von mir, wurde wiederum deshalb geäußert, weil jene, die die ESC-Gastgeberschaft der Hauptstadt Baku monierten, kein Wort über die aggressive Atmosphäre wider den ESC 2009 in Moskau verloren.

71 Interview von Jan Feddersen mit der ESC-Siegerin 2018 Netta Barzilai: »Ich sollte die Heldin so vieler sein«. In: taz vom 14.11.2018, <http://www.taz.de/!5547017/> [letzter Zugriff am 1.3.2019].



Abb. 7: Netta Barzilai, die für Israel den vierten ESC-Gewinn realisierte. Ihr Titel »Toy« war das Statement zur #metoo-Debatte: niemandes Spielzeug sein zu wollen, sich aggressiver Attacken souverän erwehrend.

rechtspopulistische Zeitgeist stets auch beim ESC – eine sehr tanzbare Hymne, vor allem keine schüchtern vorgetragene Geschichte zum Diskurs um Diversity präsentiert. Vielmehr hat sie etwas zu verkörpern gewünscht, was in gewisser Weise persönlicher, authentischer nicht geht. Sie war der Appell gegen heidiklumeske, auf Magerkeit zielende Körperzucht; hinter ihr wirkten alle anderen wie Monumente thematischer Beliebtheit. Das Queere, allenfalls, ist, dass eine wie Netta Barzilais Lied von Doron Medalie, einem schwulen Mann, komponiert, getextet und arrangiert wurde – und die israelische Künstlerin als Heroin auch zu Christopher-Street-Day-Paraden eingeladen wird.



Abb. 8: Die Tickets für das Parkett vor der Bühne mit den Stehplätzen in den ESC-Hallen werden seit vielen Jahren an die ESC-Fan-Community verkauft: Sie werden damit auch zu Kamerafutter – alle möglichen Fahnen der ESC-Länder schwenkend, auch die Regenbogenflagge, Symbol der globalen Queer-Community.

Der Eurovision Song Contest, zumal mit der Teilnahme Australiens seit 2015,⁷² ist mit seinen schwulen, queeren Fans zu einem Faktor der politischen Erhitzung über Europa hinaus geworden. 2014 beim ESC in Kopenhagen wurden die Tolmatschewa-Zwillinge aus Russland bei ihrer Darbietung hörbar ausgebuht – es war ein Protest gegen die Politik Wladimir Putins. Und zur Gala-Show aus Anlass des 60. Geburtstags des ESC, am 31. März 2015 in London, wurde eine Reihe von Eurovisionsveteranen eingeladen – unter ihnen der russische ESC-Sieger von 2009, Dima Bilan. Das Publikum buhte ihn bei seiner Performance aus – aus Kritik an den antihomosexuellen Gesetzen in Bilans Heimat. Die EBU, die die nicht live gesendete Show nicht in alle Eurovisionsländer übertrug, konnte die Sendelizenz nach Russland nur unter der Bedingung verkaufen, dass die

72 Der australische Sender, öffentlich-rechtlich, SBS, strahlte den ESC schon viele Jahre vor der ersten aktiven Teilnahme aus; seit Abbas Sieg 1974 ist das Eurovisionsfestival »down under« eine populäre Show.

Missfallenskundgebungen gegen den russischen Gast aus der Übertragungsfassung herausgeschnitten würde – die EBU folgte dem Wunsch.⁷³

Immer war der ESC auch politisch, mindestens mit politischen Gefühlen aufgeladen und aufgeheizt. Er war stets ein Spiegel nationaler Befindlichkeiten – beginnend mit der entscheidenden der Nachkriegszeit: dass die Bundesrepublik, die Nation, die ihre später eurovisionären Nachbarn mit Krieg verwüstet hatte und für den Holocaust verantwortlich war (und ist) – und nicht endend mit der Kampagne der antisemitisch grundierten Organisation BDS, die sich auch zum Ziel gesetzt hat, Israel beim ESC⁷⁴ zu delegitimieren und zu dämonisieren. Interessant bleibt nur, dass diese politischen Gefühle nationalistisch gesinnter Differenz innerhalb der ESC-Community, unter Journalisten und vor allem Fans, nie auch nur eine geringe Rolle gespielt haben. In einer postsowjetischen einflussreichen Bloggergemeinschaft gehen Russen und Ukrainer, Aserbaidschaner und Armenier – kurz: alle miteinander respektvoll und auf eine Weise um, die nicht ahnen lässt, dass ihre Staaten miteinander im teils kriegerischen Haider liegen. Auch Israel als Faktor sogenannt antizionistischer Kampagnen ist nie strittig gewesen – der einzige Grund eines tief religiösen, katholischen Fans im Jahre 1999, sich als Journalist nicht für den ESC in Jerusalem akkreditieren zu lassen, war eine irrationale Furcht vor dem Ausbrechen des Jüngsten Gerichts. Nicht minder auffällig ist, dass die Schar an Fans, die zu einem ESC reist, immer mit den Siegern sich freut, gleich aus welchem Land. Das kann man für weltfremd und überkandidelt halten. Aber ohne Frage sind es eben die grundsätzlich polyglott orientierten schwulen Fans, die beim Eurovision Song Contest eine nicht unfreundliche Utopie aufscheinen lassen – die einer europäischen Welt,⁷⁵ die irgendwie nicht von Nationalismen, sondern von nachbarschaftlichem Respekt und von Neugier wenigstens vor den ästhetischen Vorschlägen des Anderen gekennzeichnet ist.

73 Jan Feddersen: Sprechhöre und Buhrufe in London, <https://www.eurovision.de/news/60-Jahre-ESC-Gala,london620.html> [letzter Zugriff am 28.2.2019].

74 Zur Bedeutung des ESC in Israel: Natan Sznajder: *Gesellschaften in Israel*. Frankfurt a.M. 2017, darin S. 133–154: Queer Israel und die Bedeutung der (Euro-)Vision. Es ist meines Wissens die erste soziologische Monografie mit zeitgenössischen Befunden zu einem Land, in der, verfasst von einem heterosexuell orientierten Autor, in selbstverständlicher Weise die queeren Szenen und Bewegungen eine wesentliche Rolle spielen.

75 Eine europäische Welt, zu der sich Israel, Georgien, Aserbaidschan, Armenien und Australien anfügen und der sich auch die nordafrikanischen Länder oder der Libanon anschließen könnten, würden sie ihre Teilnahme nicht vom Ausschluss Israels abhängig machen. Exklusion ist jedoch in der EBU ein Tabu.