



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

»Eurovision Song Contest:
Identifikation und Fankultur in Österreich«

verfasst von / submitted by

Maximilian Bauer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 824

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Politikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Karin Liebhart, Privatdoz.

Leerseite

– für Gernot –

Stop don't say that it's impossible
'cos I know
It's possible

Eric Saade »Popular«

Leerseite

Motivation und Danksagungen

Erlebe ich das gerade wirklich? Nur weniger Meter von mir entfernt steht Conchita Wurst¹ auf der Bühne. Ich bin inmitten hunderter Fans, die der »Queen of Europe« zujubeln und bunte Fahnen schwenken. Keine fünf Minuten ist es her, seitdem es fest steht: Conchita hat den Eurovision Song Contest in Kopenhagen für Österreich gewonnen. Für Österreich? Sie streckt die gläserne Siegestrophäe kraftvoll nach oben. Das Mikrophon ist noch nicht bei ihr, aber in der Nahaufnahme kann man es von ihren Lippen ablesen. Conchita zeigt auf die jubelnden Fans und sagt: »This is for all of you!«

Wie diese Schilderung vom Mai 2014 bereits nahe legt: Ich bin Song Contest-Fan. Zudem setze ich mich auch wissenschaftlich mit der Veranstaltung auseinander. Mehr noch untersuche ich in dieser Arbeit die Song Contest-Fangemeinde in Österreich, also klar eine Gruppe, zu der ich mich selbst zugehörig fühle. Wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird, bin ich nicht der oder die erste, der bzw. die sich dieser Doppelrolle annimmt und sich damit auseinandersetzt. Wie sich beiderlei Interesse gebildet hat, möchte ich an dieser Stelle offenlegen.

Meine erste Erinnerung an den Eurovision Song Contest (ESC) stammt aus dem Jahr 1999. Als Zwölfjähriger sah ich mir die Show mit einer Freundin bei ihr zu Hause an. Für Österreich sang Bobbie Singer das Lied *Reflection*. Wir bewerteten die Lieder und tippten auf den oder die GewinnerIn. Über die nächsten Jahre verfolgte ich den Gesangswettbewerb mit Interesse, aber nicht mit übermäßigem Eifer. In Österreich war das Image des ESC zu dieser Zeit nicht besonders positiv. Österreich erreichte bis 2016 in insgesamt 49 ESC-Teilnahmen selten Top-Platzierungen und das öffentliche Interesse war dementsprechend gering. Seit dem ersten Sieg Österreichs 1966 durch Udo Jürgens kamen österreichische Beiträge vor 2014 nur vier Mal in die Top sechs. Zwischen 2005 und 2010 qualifizierte sich Österreich nicht für das Finale am Samstagabend oder nahm erst gar nicht am Bewerb teil. In dieser erfolglosen bzw. passiven österreichischen ESC-Periode entwickelte sich meine Leidenschaft für die Veranstaltung. Das lag vor allem daran, dass ich Gleichgesinnte fand. Die Idee, die Show auch vor Ort mitzuerleben, kam erst, als ich während meines Studiums zwei Kolleginnen kennenlernte, die sich ebenfalls für den ESC begeisterten und die Show in Belgrad bereits live miterlebt hatten. Ich hatte nun jemanden gefunden, mit dem ich den Spaß an der Veranstaltung teilen konnte. Wir fuhren 2011 gemeinsam zum ESC nach Düsseldorf und traten danach alle drei dem offiziellen österreichischen ESC-Fanclub bei.

¹ Conchita Wurst ist eine Kunstfigur, eine Dame mit Bart, die vom österreichischen Sänger und Travestie-Künstler Tom Neuwirth verkörpert wird. In der Arbeit wird in der Regel nur von der Bühnenfigur Conchita Wurst die Rede sein und dabei das weibliche Personalpronomen angewandt.

Die Bedeutung des ESC für die queere Community hatte ich zu diesem Zeitpunkt nur am Rande über Medienberichte mitbekommen, bewusst wurde sie mir erst auf Parties und anderen Fan-Events bei meinem ersten ESC live vor Ort in Düsseldorf. Man konnte beobachten, dass die eingeschworene Eurovision-Fangemeinde zu einem sehr großen Teil aus (homosexuellen?) Männern besteht. Auch bei den Treffen des offiziellen österreichischen Eurovision-Fanclubs sind mehrheitlich Männer anwesend. Es folgten weitere Reisen zu dritt zum ESC 2012 in Baku und 2014 in Kopenhagen, sowie zu weiteren Fan-Treffen in Wien und München. Überall zeigte sich ein ähnliches Bild, was die Geschlechterverteilung betraf.

Was die Show anging, gab es spannende Einblicke in die aufwändigen Live-TV-Produktionen. Wir freuten uns auch, dass Österreich ab 2011 wieder regelmäßig am ESC teilnahm. Punkte an Österreich waren zwar gern gesehen und erhielten die Spannung in der ausgedehnten Punktevergabe, doch waren sie für uns nicht übermäßig wichtig. Es ging um das Reisen, um das Live-Erlebnis, darum zu tanzen und Fans aus ganz Europa zu treffen, die wir über die Jahre kennenlernten.

Dann kam der ESC 2014 in Kopenhagen und Conchita Wurst gewann für Österreich. Das in der Halle mitzuerleben war, wie bereits eingangs geschildert, eine äußerst emotionale Erfahrung. Im Publikum ist immer wieder zu beobachten, dass die Show es generell vermag, starke Gefühle bei den Fans auszulösen, von Freude über Enttäuschung bis hin zu – um es mit dem schwedischen Gewinnersong von 2012 zu sagen – *Euphoria*.

Mit Conchitas Sieg stieg das Interesse an der Sendung in Österreich merklich an. Der ESC 2015 wurde zum Heimspiel in Wien. Ich half mit, Veranstaltungen des Fanclubs zu organisieren und reiste auch 2016 nach Stockholm.

Den Anstoß dazu, mich auch wissenschaftlich mit dem ESC zu beschäftigen, hatte ich nach dem Bewerb in Baku. Wie das autoritäre Regime, aber auch lokale Menschenrechtsorganisationen in Aserbaidschan die mediale Bühne nützten, die sich erstmals vor einer breiten Öffentlichkeit bot, war bemerkenswert. Auch die Bedeutung der Fans für den Bestand der Sendung wurde mir, wie bereits geschildert, erst vor Ort klar. Zu sehen, wie sich hunderte Menschen jedes Jahr mehrere Tage oder sogar zwei Wochen frei nehmen, um einer TV-Sendung durch Europa nachzureisen, war faszinierend. Dass der ESC einen besonderen Stellenwert in der LGBTI*² Community hat, ist nicht erst seit dem Sieg von Conchita Wurst öffentlich bekannt und wurde auch immer wieder medial thematisiert. In journalistischen Beiträgen handelte es sich jedoch in der Regel eher um deskriptiv-narrative als um empirische oder theoretische Zugangsweisen. Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, die ESC-Fankultur in Österreich strukturell zu erfassen und die Motive der Fans für ihr

² Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Intersex, gemeint sind also Lesben, Schwule, Bisexuelle, Transgender und Intersexuelle. Das Sternchen (*) soll darauf hinweisen, dass es auch Menschen gibt, die sich keiner der angeführten Kategorien zugehörig fühlen.

Engagement zu erforschen. Im Zuge der Recherchen zu dieser Masterarbeit bot sich 2015 bereits die Gelegenheit, Teilergebnisse meiner Forschung zu veröffentlichen. Der Text mit dem Titel *Die Song-Contest-Fangemeinde in Österreich: Eine Analyse* ist im Buch *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*, herausgegeben von Christine Ehardt, Georg Vogt und Florian Wagner, im Wiener Zaglossus Verlag erschienen.

Das mehrjährige Studium mit der vorliegenden Abschlussarbeit zu beenden, wäre letztlich nicht ohne die wissenschaftliche, finanzielle und emotionale Unterstützung vieler lieber Menschen in meinem Umfeld möglich gewesen.

Zunächst möchte ich mich bei Frau Mag. Dr. Karin Liebhart bedanken, die in der Betreuung meiner Arbeit sehr flexibel war und die mich mit ihrem Interesse an populärkulturellen Themen bestärkte, meiner Begeisterung für den ESC auch wissenschaftlich nachzugehen. Dr. Georg Spitaler danke ich sehr für den Literaturinput aus den Cultural Studies. Für die Hilfe bei den Grafiken, beim Korrekturlesen und für ihre linguistische Expertise danke ich Gerhard, Anna, Lisa und DBLK. Darüber hinaus gilt mein Dank meiner Familie und all meinen Freundinnen und Freunden, die mich oftmals motivierten, das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren. Für ihre großzügige Unterstützung möchte ich im Speziellen Gernot, Herta, Ingrid und Robert, Burgi und Wolfgang, sowie Erika und Franz dankend erwähnen. Ein ganz großer Dank gilt auch Balthasar, der mir zuhört und es vermag das Beste aus mir herauszuholen.

Ich danke auch dem Eurovision Song Contest und seinen Fans. Nicht nur, weil ich dank einer Akkreditierung der EBU als Wissenschaftler beim ESC 2015 in Wien die Fankultur bestmöglich studieren konnte, sondern auch weil der ESC eine Veranstaltung ist, die Freude in mein Leben bringt. Die Menschen aus der ganzen Welt, die sich zusammen mit mir dafür begeistern können, erfüllen die Veranstaltung hoffentlich noch für die kommenden Jahrzehnte mit Leben. Zwei dieser Fans möchte ich abschließend noch hervorheben, denn ohne die eurovisionelle Leidenschaft, die sie mit mir teilen, wäre mein Leben nicht so bunt und die vorliegende Masterarbeit eine andere. Deshalb ein ganz großes *Merci, Chérie* an Anna und Kerstin.

Leerseite

INHALT

| | |
|---|-----------|
| Motivation und Danksagungen | v |
| 1 EINLEITUNG | 1 |
| 1.1 Untersuchungsfeld und Einordnung | 1 |
| 1.2 Forschungsinteresse und Forschungsfragen | 2 |
| 1.3 Aufbau und Methodik | 3 |
| 2 THEORETISCHER TEIL | 5 |
| 2.1 Cultural Studies und Populärkultur | 5 |
| 2.1.1 Kultur und Populär | 8 |
| 2.1.2 Populärkultur | 10 |
| 2.1.3 KulturbürgerInnenschaft | 11 |
| 2.2 Queer Studies | 15 |
| 2.2.1 Queer Reading und Queering | 17 |
| 2.2.2 Das Konzept Camp | 20 |
| 2.2.3 Camp als Gegenkultur | 22 |
| 2.3 Fanforschung | 24 |
| 2.3.1 Was ist ein Fan? | 25 |
| 2.3.1.1 Fans als KonsumentInnen | 28 |
| 2.3.1.2 Fankultur | 29 |
| 2.3.2 Performativität | 29 |
| 2.3.3 Zugehörigkeit und Identifikation | 31 |
| 2.3.4 Textual Poachers und teilnehmende Kultur | 33 |
| 2.3.5 Fangemeinde als politische Öffentlichkeit | 36 |
| 2.3.6 Wie wird man Fan? | 38 |
| 2.3.6.1 Gefühlsansteckung | 38 |
| 2.3.6.2 Abgrenzung durch Geschmack | 39 |
| 2.3.6.3 Rational-Choice-Theorie | 40 |
| 2.3.6.4 Fan-Werdung als mysteriöser Prozess | 41 |
| 2.3.7 Objektivität in der Fanforschung und aca-Fans | 43 |
| 2.3.8 Schlussbemerkungen: Vom diskursiven Raum | 46 |
| 2.4 Eurovision Song Contest | 49 |
| 2.4.1 ESC-Forschung | 51 |
| 2.4.2 Historischer Überblick des ESC | 53 |

| | |
|--|------------|
| 2.4.3 ESC und Politik | 57 |
| 2.4.4 ESC-Fankultur | 63 |
| 2.4.5 Queer Eurovision | 64 |
| 2.4.5.1 Phasen der LGBTI*-Politik beim ESC | 67 |
| 2.4.5.2 Warum hat der ESC viele queere Fans? | 69 |
| 2.4.5.3 Abgrenzungen | 75 |
| 3 EMPIRISCHER TEIL | 77 |
| 3.1 Quantitative Forschung | 79 |
| 3.1.1 Online-Befragung: Auswahl und Zugang | 79 |
| 3.1.2 Grundstruktur der Befragten | 80 |
| 3.1.3 Fan ist nicht gleich Fan | 81 |
| 3.1.4 Conchita-Faktor | 84 |
| 3.1.5 Bunt, politisch, queer | 85 |
| 3.1.6 Abschließender Überblick | 87 |
| 3.2 Qualitative Forschung | 88 |
| 3.2.1 Forschungsfeld | 89 |
| 3.2.2 Teilnehmende Beobachtung | 90 |
| 3.2.2.1 Der Forscher im Feld | 90 |
| 3.2.2.2 Feldzugang | 91 |
| 3.2.2.3 TeilnehmerInnen | 91 |
| 3.2.2.4 Geschlechterverhältnis | 92 |
| 3.2.2.5 Regeln und Gemeinschaft | 93 |
| 3.2.2.6 LGBTI*-Aktionismus und Ironie | 94 |
| 3.2.3 Qualitative Interviews | 95 |
| 3.2.3.1 Der Forscher beim Interview | 96 |
| 3.2.3.2 Vor, während und nach dem Interview | 97 |
| 3.2.3.3 Identifikation mit Österreich und Europa | 98 |
| 3.2.3.4 Gemeinschaft, Show und Emotionen | 102 |
| 3.2.3.5 Das Ringen um Ernsthaftigkeit | 109 |
| 3.2.3.6 Charakteristika eines ESC-Fans | 110 |
| 3.2.3.7 Politische Aspekte des ESC | 115 |
| 3.2.3.8 Fanaktivität als politische Aktivität | 118 |
| 3.2.3.9 Queeres Interesse am ESC | 122 |
| 4 CONCLUSIO UND AUSBLICK | 134 |

| | |
|--------------------|------------|
| 5 QUELLEN | 140 |
| Anhänge | I |
| Kurzfassung | V |
| Abstract | VI |

Abbildungsverzeichnis

| | |
|--|----|
| Abbildung 1: EBU-Mitgliedschaft und erstmalige ESC-Teilnahme | 55 |
| Abbildung 2: Rapper Alexander A. »ST« Stepanowa auf Instagram | 62 |
| Abbildung 3: Foto von Conchita Wurst beim ESC 2014 © Maximilian Bauer | 65 |
| Abbildung 4: Zusammenhang der vier Fan-Kategorien | 82 |
| Abbildung 5: Was interessiert Sie am ESC besonders (Mehrfachnennung möglich)? | 85 |
| Abbildung 6: Welche der folgenden Begriffe beschreiben den ESC für Sie am besten (Mehrfachnennung möglich)? | 86 |

Abkürzungen

| | |
|--------|---|
| EBU | European Broadcasting Union, Europäische Rundfunkunion |
| epD | externe politische Dimension |
| EU | Europäische Union |
| ESC | Eurovision Song Contest |
| ipD | interne politische Dimension |
| LGBTI* | Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Intersex. Das Sternchen (*) soll darauf hinweisen, dass es auch Menschen gibt, die sich keiner der angeführten Kategorien zugehörig fühlen. |
| OGAE | Organisation Générale des Amateurs de l'Eurovision, offizielle ESC-Fanclubs |
| ORF | Österreichischer Rundfunk |

Leerseite

1 EINLEITUNG

Diese Masterarbeit betrachtet den Eurovision Song Contest (ESC) und seine Fans in Österreich. Der ESC ist laut Guinness Buch der Weltrekorde der am längsten laufende jährliche TV-Musik-Wettbewerb³, in dem seit 1956 Jahr für Jahr ein⁴ Song zum Eurovision-Gewinner gekürt wird. Als die Idee aufkam, den ESC politikwissenschaftlich zu betrachten, stellte sich zunächst die Frage, ob der ESC überhaupt relevant für ForscherInnen aus diesem Gebiet ist. Dahinter steht die übergeordnete Frage, wie Unterhaltung und Politik verbunden sind. In unserer mediatisierten Welt sind Überlappungen dieser Bereiche allgegenwärtig. Stars wie Hollywood-Schauspielerinnen Angelina Jolie oder U2-Frontsänger Bono treffen PolitikerInnen, um sich für einen Schuldenschnitt für Entwicklungsländer einzusetzen und preisgekrönte Serien wie *The West Wing* oder *House of Cards* behandeln Leben und Intrigen im Weißen Haus.⁵ Auch PolitikerInnen thematisieren Populäres. US-Präsident Barack Obama erwähnt im April 2016 bei einer Rede in Deutschland auch den ESC, als er im Hinblick auf das bevorstehende »Brexit-Votum« auf die Stärke Europas hinweist, trotz verschiedener Ansichten (»You may [...] vote for different singers in Eurovision«⁶) erfolgreich zusammenzuarbeiten.

Die Kernfrage dieser Arbeit ist also nicht, ob der ESC relevant ist für politikwissenschaftliche Fragestellungen, sondern inwiefern. Der Zusammenhang zwischen Populärkultur und Politik wird in Kapitel 2.1 genauer betrachtet, politische Aspekte des ESC in Kapitel 2.4. Im folgenden Abschnitt gebe ich zunächst einen Überblick über das Untersuchungsfeld und das Forschungsinteresse. Danach lege ich die Forschungsfragen offen und gehe abschließend noch auf den Aufbau der Arbeit und die Methoden ein, die der Beantwortung der Forschungsfragen dienen sollen.

1.1 Untersuchungsfeld und Einordnung

Der ESC wurde 1956 ins Leben gerufen, um gemeinsamen Inhalt für die European Broadcasting Union (EBU) zu schaffen und wurde bereits zu Beginn auch als Raum der Zusammenarbeit und gemeinsamen Identifikation für Europa wahrgenommen.⁷ In dem Wettbewerb kämpfen die teilnehmenden Länder – vertreten durch Künstlerinnen und Künstler, die durch die jeweiligen nationalen TV-Anstalten nominiert werden – seitdem jährlich darum, den besten Song zu schreiben und aufzuführen. Immer mehr Länder sind vertreten:

³ vgl. APA-OTS (2015:o.S.)

⁴ 1969 gab es vier Gewinnersongs, als noch keine Regel für Punktgleichstand beschlossen war.

⁵ vgl. van Zoonen (2005:1)

⁶ Obama (2016:o.S.)

⁷ vgl. Tobin (2007:279)

1956 sind es sieben Länder, 1990 sind es 22, und 2011 bereits 43. Die ESC-Premieren von Israel (1973) oder der Türkei (1975) waren bereits Anzeichen dafür, dass das traditionelle, westlich-zentrierte Verständnis von Europa durch die Veranstaltung herausfordert wird.⁸ Heute sind Zuseherinnen und Zuseher zwischen Baku und Lissabon und auf der ganzen Welt alljährlich vor den TV-Bildschirmen versammelt, um sich das Spektakel anzusehen. Auch ForscherInnen interessieren sich zunehmend dafür, was sich beim und rund um den ESC abspielt. In Kapitel 2.4.1 wird der Stand der für diese Arbeit relevanten wissenschaftlichen Forschung zum ESC detaillierter exploriert. Vorweg sei jedoch bereits dargelegt, dass sich wissenschaftliche Texte und Bücher zum ESC fächerübergreifend in vielen Disziplinen finden lassen. Diese beleuchten von musikwissenschaftlichen und medial-ästhetischen Aspekten über mathematische Betrachtungen des Abstimmungsverhaltens bis hin zu Liedtext-Analysen viele Teilbereiche des Wettbewerbs. An den ESC-Austragungsorten der vergangenen Jahre gab es zumeist auch wissenschaftliche Konferenzen zum Thema.

Auch Politikwissenschaftlerinnen betrachten vermehrt den ESC. Ist der Song Contest denn politisch? Das hängt natürlich auch damit zusammen, welchen Politikbegriff man anwendet. Doch zeigt allein die Dichte der Beispiele für einen engen oder weiteren Zusammenhang zu politischen Aspekten, dass der ESC ein spannendes Forschungsfeld in der Politikwissenschaft darstellt: Neben Aufregern um eigentlich verbotene politische Aussagen in Texten (z.B. bei Jamalas 2016-Gewinnerinnentitel *1944*, der die Deportation von Krimtataren durch Stalins UdSSR während des zweiten Weltkriegs thematisiert⁹), gab es auch immer wieder Diskussionen darüber, dass etwa Israel¹⁰ nicht teilnehmen sollte, weil es kein Teil Europas sei, über Unausgeglichenheit durch angebliches Zuschieben von Punkten, dem »Block-Voting«¹¹, um angeblichen Stimmbetrug¹², usw.

1.2 Forschungsinteresse und Forschungsfragen

Weniger im eigenen Umfeld, jedoch durch Thematisierung in den Medien und speziell seit meiner Reise 2011 zum ESC in Düsseldorf, wurde mir klar, dass die eingeschworene Eurovision-Fangemeinde zu einem großen Teil aus (homosexuellen?) Männern besteht. Auch bei den Treffen des offiziellen österreichischen Eurovision-Fanclubs OGAE Austria sind hauptsächlich Männer vertreten. Dass dieser Themenkomplex durch die Teilnahme und schließlich durch den Sieg von Conchita Wurst beim ESC 2014 in Kopenhagen eine neue Dynamik

⁸ vgl. Fricker/Gluhovic (2013:4)

⁹ vgl. Freeman (2016)

¹⁰ vgl. Faisst/Wagner (2015)

¹¹ Hintermayr (2015:308)

¹² vgl. Morris (2013)

bekommen hat, liegt auf der Hand. Die Kunstfigur Conchita Wurst alias Tom Neuwirth setzt sich medial wirksam für Akzeptanz und gegen Diskriminierung ein, deklariert sich offen als Teil der Gay-Community und erhielt großen Zuspruch von Fans und JournalistInnen in Kopenhagen. In dieser Arbeit sollen das medial transportierte Bild und der persönliche Eindruck, dass eine Mehrheit der ESC-Fans schwule Männer sind, wissenschaftlich überprüft werden und falls es so ist, auch nach einem möglichen Grund dafür gesucht werden. Folgende Haupt- und Unterfragen ergeben sich dadurch:

Forschungsfrage 1: Wie setzt sich die österreichische ESC-Fangemeinde zusammen?

Zunächst geht es darum, die Struktur der österreichischen Eurovision-Fangemeinde zu erfassen und festzustellen, welchen Stellenwert der offizielle österreichische ESC-Fanclub OGAE Austria dabei hat. Wie viele Mitglieder hat der Verein? Was ist ihre demographische Zusammensetzung? Gibt es auch Fanaktivitäten außerhalb der OGAE Austria?

Forschungsfrage 2: Wieso interessieren sich zu einem großen Teil schwule Männer für den ESC?

Hier geht es um die Beweggründe der Fans, den ESC als Fanobjekt für sich zu entdecken und anzunehmen. Ist der ESC generell ein populärkulturelles Objekt, das für die gesamte LGBTI*-Community wichtig ist, oder ist er vor allem für queere Männer von Bedeutung? Was gibt es für Erklärungsmuster innerhalb der Fangemeinde dafür?

Forschungsfrage 3: Inwiefern ist der ESC eine Projektionsfläche für unterschiedliche Identitäten – seien es national, europäische, sexuelle bzw. queere oder andere?

Bei dieser Frage steht der ESC selbst im Rahmen von politischer Identität und Praktik im Mittelpunkt. Inwieweit bietet der ESC eine Projektionsfläche für Politisches? Nehmen die Fans den ESC als politisch wahr und wenn ja, inwiefern? Sehen sie ihr Fan-Dasein mit politischer Praktik verknüpft?

1.3 Aufbau und Methodik

Der ESC als wissenschaftlicher Gegenstand ist eine Schnittmenge verschiedener Disziplinen, was ein Blick auf die Literatursuche dieser Arbeit bestätigen kann. Bei einer ersten Literatursuche in einer Fachbibliothek wird man in Regalen mit den Überschriften Politik, Psychologie, Kultur und Sozialanthropologie, sowie Medien fündig. So vielseitig ist letztlich auch der konzeptuelle Ansatz dieser Arbeit. Zur theoretischen Einbettung werden in dieser Arbeit die Kapitel *Cultural Studies*, *Queer Studies*, *Fanforschung* und *Eurovision Song Contest* erarbeitet.

Zunächst soll das Verhältnis zwischen Populärkultur und Politik betrachtet werden. Dazu wird das Feld der Cultural Studies eröffnet, sowie zentrale Begriffe wie Populärkultur thematisiert und das Konzept der KulturbürgerInnenschaft präsentiert. In einem nächsten

Abschnitt wird auf die Queer Studies eingegangen. Dabei wird es vor allem darum gehen, die Begriffe *queer* und *camp* herzuleiten, um sie für den Kontext dieser Arbeit nützlich zu machen. Teil drei beschäftigt sich mit den Konzepten der Fanforschung. Was ist ein Fan und was ist Fankultur? Dies soll ebenso definiert werden wie verschiedene Fanpraktiken. Im Hinblick auf die Frage, warum sich gerade so ein großer Teil schwuler Männer unter den ESC-Fans befindet, wird in dem Kapitel auch der Frage nachgegangen, wie Menschen zu Fans werden und wieso sie sich für ein bestimmtes Fanobjekt entscheiden. An vierter Stelle im theoretischen Teil steht die Auseinandersetzung mit dem Eurovision Song Contest selbst. Nach einer Zusammenstellung der aktuellen ESC-Forschung folgt ein kurzer Überblick über die Geschichte der Veranstaltung und ein Fokus auf politische Implikationen, die ESC-Fankultur sowie eine Beschreibung der österreichischen ESC-Fan-Landschaft.

Der empirische Teil der Arbeit besteht aus quantitativer und qualitativer Forschung. Um einen Überblick über die österreichische Song Contest-Fangemeinde zu bekommen, wird eine quantitative Vorstudie durchgeführt. Die Antworten von 636 TeilnehmerInnen des Online-Fragebogens geben Aufschluss darüber, welche demographische Zusammensetzung die Gruppe hat und in welchem Ausmaß und seit wann ihre Mitglieder an dem TV-Event interessiert sind.

Der Zugang zur qualitativen Forschung dieser Arbeit ist ein ethnografischer. Wie bereits im Vorwort geschildert, ist der Autor dieser Arbeit selbst Fan, also Teil der zu erforschenden Gruppe. Was dieser spezielle Zugang für die Vorgehensweise und Fragen der Objektivität bedeutet, wird in Kapitel 2.3.7 genauer ausgeführt. Vorweggenommen sei jedoch schon, dass diese Herangehensweise einen intensiven Zugang erlaubt, den ForscherInnen von außen nicht in dieser Form erhalten würden. Die InterviewpartnerInnen werden über ein Schneeballsystem gefunden, ausgehend vom direkten Fan-Umfeld des Autors. Die 21 Interviewtexte, die durch Transkription der Interviews entstehen, sollen ebenso als Material dienen wie Aufzeichnungen von Beobachtungen bei einem Fanclub-Treffen in Wien. Das Material wird im Anschluss ausgewertet, mit Hilfe der Fachliteratur bewertet und in Kontext zum theoretischen Teil gestellt. Zukünftig können sie in Beziehung zu Befragungen von irischen¹³ bzw. israelischen¹⁴ ESC-Fans gesetzt werden.

¹³ Singleton et al. (2007)

¹⁴ Lemish (2004, 2007)

2 THEORETISCHER TEIL

So bunt und vielfältig wie der ESC selbst ist auch der konzeptuelle Rahmen den es braucht, um das Phänomen Fankultur beim ESC zu verstehen. Es wird also ein Theorie-Mix zur Anwendung kommen, denn die theoretischen Teilbereiche dieser Arbeit sind in ihren Ansätzen und Erkenntnissen auch untereinander verwoben.

Zum einen ist die Arbeit in den Cultural Studies verortet. Hierbei geht es um einen Fokus auf Populärkultur und die Definition zentraler Begriffe. Den zweiten Aspekt bilden die Queer Studies, denn in Bezug auf den ESC und seine große LGBTI*-Fangemeinde wird es wichtig sein, Themen wie queere Ästhetik und Politik aufzugreifen. Als dritter Bereich des theoretischen Teils wird die Fanforschung ausführlich betrachtet. Abschnitt vier gibt zuletzt eine Einführung in die ESC-Forschung, einen historischen Überblick über den ESC mit besonderem Augenmerk auf die (nicht-)politische Natur des ESC und er setzt sich auch mit den Themen ESC-Fankultur und *Queer Eurovision* auseinander.

2.1 Cultural Studies und Populärkultur

Mit mehr als 1400 dargebotenen Songs¹⁵ in über sechs Jahrzehnten und mit Millionen ZuseherInnen Jahr für Jahr kann der ESC durchaus als populärkulturelles und mediales Großereignis bezeichnet werden. Auch wenn politische Aspekte der Veranstaltung immer wieder thematisiert werden¹⁶, ist sie doch in erster Linie eine Musikshow und damit ein Stück Populärkultur. Um (populär)kulturelle Implikationen des ESC in dieser Arbeit verhandeln zu können, bietet sich die Perspektive der Cultural Studies¹⁷ an. Im folgenden Abschnitt soll gezeigt werden, dass es eine solche kulturwissenschaftliche Sichtweise durchaus vermag, Verbindungen von Politik und Kultur zu bearbeiten.

Bei den Cultural Studies handelt sich um ein fächerübergreifendes, offenes Forschungsfeld, das sich ständig weiterentwickelt.¹⁸ Eine einheitliche Definition der Cultural Studies zu präsentieren ist demnach ein schwieriges Unterfangen, doch Hall (1992) und Grossberg

¹⁵ <http://www.eurovision.tv/page/history/facts-figures> [aufgerufen am 20.10.2016]

¹⁶ vgl. Frank (2016)

¹⁷ Cultural Studies kann mit Kulturstudien übersetzt werden. Aleida Assmann (1999:91) führt aus, wieso der deutsche Begriff Kulturwissenschaften jedoch nicht kongruent ist mit Cultural Studies: »While American and British cultural studies redefine culture in such a way as to provide ways of thinking, strategies of survival, and resources for resistance' for the marginalized, German Kulturwissenschaften seem to do the very opposite; they cool rather than ignite, they ward off rather than encourage political action. Their insistence on signs and symbols, on systems, media and memory constitute an approach to a theory of culture that cannot immediately serve as a matrix for political action.«

¹⁸ vgl. Gray (2003:1)

(1999) beschreiben sie in ähnlicher Weise als »discursive formation«¹⁹ bzw. als »diskursiven Raum«²⁰, wobei Grossberg ergänzt: »Um es für die Cultural Studies auf den Punkt zu bringen: der Kontext ist alles und alles ist kontextuell.«²¹ Dies legt bereits grundsätzlich nahe, dass in den Cultural Studies Verhältnisse und Beziehungen von Kultur, wohl auch zum Politischen, verhandelt werden. Zudem wollen die Cultural Studies mit ihrer Forschung die Konstruktion von sozialen und kulturellen Identitäten ergründen.²²

Der US-amerikanischen Medienwissenschaftlers Henry Jenkins, dessen Werke auch eine wichtige Rolle in der Fanforschung – zu lesen in Kapitel 2.3 – einnehmen, macht sich zusammen mit McPherson und Shattuc (2002) Gedanken zur Bestimmung der Cultural Studies: »We need to know how a particular object of popular culture is presented and experienced before we can begin to define its politics.«²³ Die Wichtigkeit des Kontexts in den Cultural Studies kann nach Ansicht des Autors durchaus als Plädoyer für die empirische Untersuchung der ESC-Fankultur gesehen werden. Denn zu ergründen wie der ESC von den Fans wahrgenommen wird, ist – wie soeben gelesen – essentiell, auch um direkt Rückschlüsse auf das Kulturobjekt Song Contest ziehen zu können.

Zudem deutet der Verweis von Jenkins et al. auf den Politik-Begriff darauf hin, dass das Verhältnis von Vergnügen und Politik ein wichtiges Thema der Cultural Studies darstellt. Manche Autoren widersprechen jedoch der Annahme, davon auszugehen, dass Kultur oder Vergnügen politische Dimensionen beinhalten.²⁴ Für Jenkins et al. fehlt es solchen Argumenten am Verständnis dafür, dass das Politische zumindest teilweise durch Kultur und das Populäre verfasst ist. Zu Gunsten eines engen Politikverständnisses werden dabei die Möglichkeiten kultureller oder medialer Einflussfaktoren auf politische Prozesse unterbewertet, sowie soziale Bewegungen unserer Zeit marginalisiert.²⁵ Jenkins et al. plädieren vielmehr dafür, das Verständnis für die Verbindungen zwischen Politik, Kultur, Ideologie und Wirtschaft in unserer Gesellschaft zu überdenken. Demnach gilt es in der aktuellen Cultural Studies-Debatte die Vielfalt aufkommender Identitäten – etwa von Fan-Identitäten im Umfeld eines populärkulturellen Objekts wie dem ESC – nicht als Verlust der politischen Handlungsfähigkeit zu sehen, sondern als Wegweiser zu neuen Formen von Politik.²⁶ Denn,

¹⁹ Hall (1992:278)

²⁰ Grossberg (1999:54)

²¹ ebenda:60

²² vgl. Gray (2003:17)

²³ Jenkins et al. (2002:41)

²⁴ vgl. Gitlin (1990:191)

²⁵ vgl. Jenkins et al. (2002:21f)

²⁶ vgl. ebenda:22

»a political position does not derive from fixed origins but from shared, contingent, and temporary places. Popular culture is one area around which such places take shape and are organized«²⁷ Eine Cultural Studies Sichtweise bietet für diese Arbeit also die Option, den ESC als gemeinschaftlichen Ort zu begreifen, der es für eine gewisse Zeit ermöglicht politische Positionen zu verhandeln. Die Bedeutung der Cultural Studies für die Politikwissenschaft soll an dieser Stelle mit Marchart (2008) verdeutlicht werden. Er sieht die Leistung der Cultural Studies etwa auch darin, »die ursprünglich politische Motivation scheinbar unpolitischer kultureller Handlungen und Phänomene wieder ans Tageslicht«²⁸ zu bringen.

»Politisch« sind diese Handlungen nicht etwa, weil sie ihren Ursprung im sozialen Subsystem der Politik hätten, sondern politisch sind sie, weil sie Machtverhältnissen entspringen, die wie ein Netz den gesamten sozialen Raum überziehen. Soziale Identität wird im Medium der Kultur qua Einsatz von Macht aufrechterhalten oder aber herausgefordert. Unsere am Terrain der Kultur ständig erarbeitete und immer wieder neu zu erarbeitenden Identitäten als Mann, als Frau, als Deutsche, als Hetero- oder Nichtheterosexuelle, als Jugendliche etc. können als je solche nur durch die Etablierung von Machtverhältnissen stabilisiert werden. Macht ist daher unserer Identität – oder unseren Identitäten, denn jede/r von uns besitzt eine Unzahl an zum Teil widerstreitenden Identitäten – nicht äußerlich. Wir selbst reproduzieren unsere Identitäten ja in unseren alltäglichen Handlungen, in denen wir uns performativ als z.B. ›richtiger Mann‹ oder ›richtige Frau‹ in Szene setzen – so schlecht uns das in vielen Fällen gelingen mag. Macht reproduziert sich und reproduziert uns im Medium unseres Alltagshandelns. [fett im Original kursiv]«²⁹

Weiters bestimmen sich für Marchart die »Cultural Studies [...] nicht so sehr über einen bestimmten Gegenstandsbereich (wie z.B. Alltagskultur oder Medienkultur oder Massenkultur) [...], sondern über ihre politische Perspektive: Durch das Prisma der Cultural Studies betrachtet, stellt sich Kultur als ein Feld von Machtbeziehungen dar, auf dem soziale Identitäten wie Klasse, ›Rasse‹, Geschlecht oder sexuelle Orientierung konfliktorisch artikuliert und zu breiteren hegemonialen Mustern verknüpft werden.«³⁰ Dabei seien auch die Kategorien Kultur, Identität und Macht in einem untrennbaren Wechselverhältnis verbun-

²⁷ Jenkins et al. (2002:22)

²⁸ Marchart (2008:13)

²⁹ ebenda:13f, Das angesprochene Konzept von Performativität findet im anschließenden Kapitel, als auch ausführlicher im Kapitel 2.3.2 Erwähnung. Zurück zu den Kulturwissenschaften

³⁰ ebenda:16

den: »Keine ist ohne die beiden anderen zu haben. Eine Cultural Studies-Analyse zeichnet sich dadurch aus, dass die Kategorie Kultur nur eingesetzt werden kann, wenn zugleich die Kategorie der identitätsproduzierenden Macht aufgerufen wird – denn sonst handelt es sich [...] nicht um eine Cultural Studies-Analyse sondern um Pop-Feuilleton.«³¹ Aus diesen Überlegungen formt Marchart eine Definition für die Cultural Studies, auf die sich auch die Überlegungen in dieser Arbeit stützen sollen:

»Cultural Studies sind jene intellektuelle Praxis, die untersucht, wie soziale und politische Identität qua Macht im Feld der Kultur (re-)produziert wird.«³²

2.1.1 Kultur und Populär

Die Wurzeln des Kulturbegriffs liegen im lateinischen Wort *colere* für *bevölkern, kultivieren, beschützen* oder *verehren*. Der moderne, Klassen-geprägte Begriff Kultur entwickelte sich im 18. Jahrhundert als Bezeichnung für eine intellektuelle, spirituelle oder ästhetische Lebensweise oder eine geistige oder artistische Aktivität.³³ Kultur, wie sie in dieser Arbeit verstanden werden soll, ist die Art und Weise wie Menschen die Welt verstehen und auch wo und wie sie leben. Dabei regen auch die Objekte von Kultur – also all jene Dinge, die unterhalten oder berühren – dazu an, darüber nachzudenken, wer man ist.³⁴ Zu bedenken gilt es allerdings, dass der Begriff Kultur bis heute ideologisch besetzt ist. Kultur dient als Abgrenzung des elitären Bereichs der gebildeten Klasse gegenüber der aus dieser Sichtweisen minderwertigen Welt der unteren Klasse, dem Populären.³⁵ Marchart beschreibt einen Kulturbegriff, der – analog zu seiner bereits präsentierten Definition der Cultural Studies – die politische Dimension des Kulturbegriffs verdeutlicht:

»Wenn die Beschäftigung mit Kultur lohnt, ja sogar dringend geboten erscheint, dann weil Kultur alles andere als harmlos ist. Im Feld der Kultur werden politische und soziale Identitäten produziert und reproduziert. Identitäten, die – etwa im Fall nationaler oder ethnischer Identität – im ungünstigsten Fall zum Treibstoff für Krieg und Bürgerkrieg werden können. Wie Terry Eagleton (2001: 56-7) diesen Umstand, vielleicht etwas dramatisch, beschrieb: »In Bosnien oder Belfast ist Kultur

³¹ Marchart (2003:10)

³² ebenda

³³ vgl. Jenkins et al. (2002:27)

³⁴ vgl. Hermes (2005:4)

³⁵ vgl. Jenkins et al. (2002:27)

nicht das, was man in den Kassettenrekorder schiebt; es ist das, wofür man tötet.«³⁶

Marchart beschreibt Kultur als »Medium des Konflikts«³⁷, wenn auch nicht immer unmittelbar erkennbar. Er begründet das damit, dass die Stabilität jeder sozialen Identität, welche im Medium der Kultur konstruiert ist, nur in der Abgrenzung von anderen Identitäten gefestigt würde.³⁸ »Das produziert zwangsweise Ausschlüsse, sowie Verhältnisse von Dominanz und Unterordnung, die ihrerseits auf Widerstände treffen. Kultur, so Eagleton, »in diesem letzteren Sinne von Religion, Nationalismus, Sexualität, Ethnizität und dergleichen ist ein wütend umkämpftes Feld« (60).«³⁹

Populär hat ebenfalls eine lateinische Wortherkunft. Der aus dem Recht stammende Begriff *popularis* bedeutet *das Volk betreffend* oder *für das Volk*. Politisch wurde es in Bezug auf die Gesamtheit der BürgerInnen eines Landes angewandt. Später wurde das Wort allerdings mit einem abwertendem Ton von jenen verwendet, die die BürgerInnenschaft kontrollieren wollten. Die moderne Verwendung als *beliebt* betont die Sichtweise und Meinungen der Menschen (»people's own views«⁴⁰). Sie bedeutet zudem eine wichtige Verlagerung weg von der von-oben-herab-Perspektive auf Populärkultur.⁴¹ Doch der Begriff bleibt weiterhin mehrdeutig, denn in Bezug auf die angesprochene Betonung der Sichtweisen und Meinungen der Menschen, stellt sich die Frage: »which ›people‹ are we talking about? All people? Only the underclasses? The marginal classes or groups? Can the middle class be understood as part of ›the people‹? These two words — ›popular‹ and ›culture‹ — have not historically been easy allies.«⁴²

Im Begriff Populärkultur sind sie nun aber verschmolzen. Ein vielseitiges Forschungsfeld, wie Tony Bennett ausführt: »The most one can do is point to the range of meanings, a range of different constructions of relations between popular culture, ›the popular‹, and ›the people‹ which have different consequences for the way on which popular culture is conceived and constituted as a site for cultural intervention.«⁴³

³⁶ Marchart (2008:12)

³⁷ ebenda

³⁸ vgl. ebenda

³⁹ ebenda:12f

⁴⁰ Jenkins et al. (2002:27)

⁴¹ vgl. ebenda

⁴² ebenda:28

⁴³ Bennett (1986:8)

2.1.2 Populärkultur

Ähnlich wie bereits am (Gegensatz-)Paar Kultur/Populär festgehalten, ist auch eine scharfe Abgrenzung der Populärkultur – im weiteren auch als *Popkultur* bezeichnet – von einer so genannten Hochkultur oder intellektuellen Kultur nicht zielführend, da diese beiden Arten von Kultur als wechselwirksame, wenn auch unabhängige Seiten der Wissensproduktion zu verstehen sind.⁴⁴ Was das Verhältnis von Populärkultur und Massenkultur betrifft, so bezieht sich zweites auf Medienprodukte, die einem möglichst breiten Publikum gefallen sollen, während Populärkultur jenen Teil der kommerziellen Kultur darstellt, den das Publikum ins Herz schließt, weil er Aspekte enthält, die mit ihren Einstellungen zusammenpassen.⁴⁵ »[I]f ordinary people use the signs and meanings of cultural products in ways unintended by the media producers, then those people participate in popular culture.«⁴⁶

Für Hermes (2005) steht bei Populärkultur klar der Mensch im Mittelpunkt und sein Umgang mit sich selbst und seiner Umwelt: »popular culture is connected to who we think we are, to how we understand our responsibilities and rights, how we hold our hope for the future, or how we are critical of our state of things in the environments in which we move and of which we feel we are part.«⁴⁷

Darüber hinaus beschreibt Hermes drei Merkmale von Populärkultur:⁴⁸

- 1) Populärkultur gibt uns Zugehörigkeit, etwa wenn man gleichgesinnte Fans findet.
- 2) Populärkultur fasziniert uns, denn sie regt uns dazu an, positive wie negative Vorstellung von Gesellschaft durchzuspielen.
- 3) Populärkultur ist der demokratischste Bereich unserer Gesellschaft, denn sie verbindet Öffentliches und Privates und verwischt ihre Grenze für Menschen jeglicher Herkunft, jeglichen Alters oder Geschlechts mehr als jede andere Institution oder Handlung. So entsteht Raum für soziale Kritik jeglicher Art.

Wie bereits eingangs beschrieben, wird die Populärkultur durch ihre Objekte – zumeist Texte – mit Leben erfüllt. Text ist in diesem Fall allerdings nicht im engeren Sinn zu verstehen. Serien, Plakate oder Comics sind ebenso popkulturelle Texte, wie (Eurovision-) Songs. »Popular cultural texts help us to know who we are, and include us in communities

⁴⁴ vgl. Hartley (1996:58f)

⁴⁵ vgl. Duffett (2013:62)

⁴⁶ ebenda:63

⁴⁷ Hermes (2005:viii)

⁴⁸ vgl. ebenda:3

of like-minded viewers and readers. While, formerly, the nation might have been thought to have primarily organized our sense of belonging, our rights, and our duties [...], it is now facing serious competition from international media conglomerates as well as from fan cultures [...].⁴⁹ Medienkonzerne und ihre von Fans geliebten Kultobjekte machen also heute den traditionellen Nationen ihren Stellenwert in der Gesellschaft streitig. Bereits Ende der 1970er Jahre erkannten John Fiske und John Hartley die Bedeutung der Populärkultur und ihrer Texte. In ihren Büchern (Fiske/Hartley 1987; Fiske 1987) hoben sie die Popkultur als einen wesentlichen Bereich des Vergnügens hervor und sahen Populärkultur als Demokratie in Betrieb.⁵⁰ Aber wer betreibt diese Form der Demokratie? Was zeichnet die BürgerInnen dieser Demokratie aus? Hermes entwickelt dazu das Konzept der KulturbürgerInnenschaft, das im Folgenden dargestellt werden soll.

2.1.3 KulturbürgerInnenschaft

Der Begriff der *Bürgerin* bzw. des *Bürgers* hat sich über die Jahrhunderte verändert. Einen Überblick bietet etwa Kocka (2008). Ab dem Mittelalter bis etwa 1800 waren BürgerInnen städtische BewohnerInnen, die dem dritten Stand zugehörten. Die zweite Phase reichte bis ins 19. Jahrhundert. Durch die Industrialisierung wurden BürgerInnen zu dieser Zeit als Menschen begriffen, die aufstrebenden Berufsgruppen angehörten (franz. *bourgeois*). Die dritte Phase wurde durch die Gedanken von Immanuel Kant, John Locke oder Adam Smith im 19. Jahrhundert vorangetrieben und beschreibt das Konzept der bürgerlichen Gesellschaft, die aus freien, mündigen BürgerInnen (franz. *citoyen*) besteht.⁵¹ Im Unterschied zum deutschen Wort *BürgerInnenschaft*, bei dem vor allem rechtliche Implikationen im Mittelpunkt stehen, drücken der englische und der französische Begriff *citizenship* bzw. *citoyenneté* eine aktive BürgerInnenschaft aus.⁵² Dies gilt es zu bedenken, wenn Hermes in ihren folgenden Ausführungen von *citizenship* spricht. Als Merkmale von BürgerInnenschaft im Sinne einer *citizenship* seien Identität, Teilhabe, Mitgliedschaft und Rechte genannt.⁵³

Auch wenn im letzten Absatz konsequent die geschlechtergerechte Form BürgerInnen angewandt wurde, soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass PolitikwissenschaftlerInnen – etwa Carole Pateman in ihrem Werk *The Sexual Contract* – feststellen, dass Bürgerinnen ihren männlichen Pendants gegenüber in der Entwicklung zu einer egalitären BürgerInnenschaft benachteiligt sind. Pateman unterscheidet in ihrer feministischen Forschung

⁴⁹ Hermes (2005:1)

⁵⁰ vgl. ebenda:2

⁵¹ vgl. Kocka (2008:3ff)

⁵² vgl. Balibar (2003:62f)

⁵³ vgl. Olsen (2008:43)

zwischen dem Gesellschaftsvertrag, der zwischen Männern geschlossen wird, ihre Unterwerfung unter die staatliche Macht regelt und ihnen im Gegenzug Freiheit und Schutz bietet und dem Geschlechtervertrag, der den Männern die Herrschaft über die Frauen sichert und bis heute Unfreiheit für die Frauen bedeutet: »It is manifested in a variety of forms that extend, for example, from preference for boy babies, opposition to the education of girls, the legal powers of husbands, exclusion of women from inheritance of land, to obstacles that prevent women from earning a living. [... M]en's government of women is one of the most deeply entrenched of all power structures, and the sexual contract is still vigorously defended.«⁵⁴

Den Begriff der KulturbürgerInnenschaft führt Hermes wie folgt ein: »cultural citizenship can be defined as the process of bonding and community building, and reflection on that bonding, that is implied in partaking of the text-related practices of reading, consuming, celebrating and criticizing offered in the realm of (popular) culture.«⁵⁵ Popkultur-Texte ermöglichen es den Menschen – besser als andere Formen von Kultur – Gemeinschaften aufzubauen.⁵⁶ Der Grund liegt laut Hermes darin, dass wir populäre Texte *nutzen* können. Sie erlauben es einem, sich über das eigene Leben Gedanken zu machen. Dabei geht es in diesen *nutzbaren Geschichten* (»useable stories«⁵⁷) oft um reale oder fiktive Helden, Stars und Prominente, mit denen sich BetrachterInnen vergleichen und die als Positiv- wie Negativbeispiele herangezogen werden. Comics, Filme und dergleichen können eine wichtige Rolle dabei spielen herauszufinden, was unser Leben ausmacht, welche Themen uns mit anderen Menschen verbinden können und wem wir uns zugehörig fühlen.⁵⁸ Damit liefert Populärkultur für Hermes die besten Voraussetzungen einer KulturbürgerInnenschaft. Gleichzeitig liefert uns diese Konstruktion die Frage, welche Rechte und Verantwortungen damit verbunden sind, wenn Populärkultur KulturbürgerInnenschaft erschafft.

Ob man etwa Mitglied einer (Fan-)Gemeinschaft wird und bleibt hängt stark von den relevanten Handlungen ab: Hat man das letzte Fußballspiel von Bayern München verfolgt, das aktuelle Buch des skandinavischen Lieblingsautors gelesen oder – in unserem Kontext – alle Songs aus dem estnischen Eurovision-Vorentscheid angehört? Je höher das Engagement, umso mehr wächst auch die Verantwortung. Welche Songs empfiehlt man anderen anzuhören, weil sie eine Chance auf eine Top-Platzierung haben? Andere Fans verlassen sich vielleicht auf eine solche Einschätzung. KulturbürgerInnen haben aber auch Rechte, denn ohne ZuseherInnen gibt es kein Programm. Will der ESC bestehen bleiben, muss er

⁵⁴ Pateman (2015:2)

⁵⁵ Hermes (2005:10)

⁵⁶ vgl. ebenda:155

⁵⁷ ebenda, geprägt wurde der Begriff von Mepham (1991)

⁵⁸ vgl. ebenda

die Menschen unterhalten.⁵⁹ Wenn wir annehmen, dass BürgerInnenschaft bedeutet, zu einer politischen Gemeinschaft zu gehören, gehören KulturbürgerInnen dann einer kulturellen Gemeinschaft an? Und welche politischen Implikationen hat so eine kulturelle Gemeinschaft?

Liesbet van Zonen geht der Frage nach, ob unterhaltende Mediengenres auch politisch sind. Sie zieht dazu eine Studie von Stephen Coleman heran, in der er das Haus der TV-Show Big Brother mit dem Unterhaus des britischen Parlaments vergleicht: »Coleman concludes that the fans of the program consider Big Brother candidates as much more representative than politicians because the candidates are like the fans themselves.«⁶⁰ Ein Beispiel, das für die Identifikationskraft von Populärkultur spricht. Van Zonen hält fest: »[T]o set politics apart from the rest of culture is not a feasible option for the maintenance of citizenship: not only will it not survive the competition for spare time, but more importantly it will also be separated, different, and distant from everyday life.«⁶¹ Und auch Nieland/Kamps (2004) halten fest: »Im Zuge fortschreitender Individualisierung und Enttraditionalisierung erfolgt Identitätsbildung immer stärker über und durch massenmediale Kommunikation. Im Verbund mit der [...] Annäherung von Politikdarstellung und Unterhaltung vollzieht sich die öffentliche Konstruktion von Politik dann größtenteils in der populären Medienkultur.«⁶² Diese Feststellungen im Blick, gilt es jedoch auch zu erkennen, dass durchaus die Gefahr besteht, dass sich die politische Sphäre zwar oftmals der Populärkultur bedient, im politischen Diskurs jedoch nur auf traditionelle Wege setzt, die sich über Jahrhunderte hinweg in der Aufklärung und Moderne etabliert haben.⁶³

Nach den Betrachtungen in diesem Kapitel kann festgehalten werden, dass Kultur als jene Art und Weise gesehen werden kann, wie Menschen die Welt verstehen und auch wo und wie sie leben. Dabei wurde bemerkt, dass im Feld der Kultur politische und soziale Identitäten (re-)produziert werden. Der Cultural Studies Definition nach Marchart liegt – neben Kultur und Identität – der Begriff der Macht zu Grunde. Denn in den Cultural Studies wird untersucht, wie die bereits angesprochene Produktion und Reproduktion von Identitäten durch Machtverhältnisse bedingt ist. Im empirischen Teil dieser Masterarbeit sollen diese zentralen Begriffe aufgegriffen und in der Interpretation des Materials herangezogen werden.

⁵⁹ vgl. Hermes (2005:155f)

⁶⁰ van Zoonen (2005:3) und vgl. Coleman (2003)

⁶¹ van Zoonen (2005:3)

⁶² Nieland/Kamps (2004:20f)

⁶³ vgl. van Zoonen (2005:51)

Darüber hinaus hat dieses Kapitel gezeigt, dass Pop und Politik durchaus verbunden sind. Populärkultur wurde als demokratischster Bereich unserer Gesellschaft identifiziert und als Demokratie in Betrieb, der eine starke Identifikationskraft innewohnt. In späteren Abschnitten soll der ESC auf diese demokratischen Aspekte hin überprüft werden und auch welche Möglichkeiten der Identifikation er bietet. Das Thema der KulturbürgerInnenschaft führt bereits zu Kapitel 2.4 dieser Arbeit, in der Fans im Mittelpunkt stehen. Ob ESC-Fans als KulturbürgerInnen identifiziert werden können, soll ebenfalls behandelt werden.

2.2 Queer Studies

Ähnlich den Cultural Studies sind auch die Queer Studies ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das sich in den USA entwickelte. Die Schwierigkeit *Queer Studies* und *Queer Theory* und den Begriff *queer* zu definieren liegt zunächst darin begründet, dass ihnen das Konzept zu Grunde liegt, möglichst offen zu bleiben und sich keiner Definition zu fügen.⁶⁴ »Queer soll verstören, anstatt theoretische, methodische oder disziplinäre Sicherheiten zu schaffen.«⁶⁵ Trotz dieser dem Begriff *queer* innewohnenden Ablehnung einer klaren Definition, sollen im Folgenden Attribute gefunden werden, um sich dem Themenkomplex anzunähern. Zunächst geht es in diesem Abschnitt um Queer Studies und Queer Theory, bevor der Begriff *queer* genauer erarbeitet wird.

Queer Studies und Queer Theory sind insofern gleichzusetzen, als sie beide einen »interdisziplinären Korpus von Wissen«⁶⁶ beschreiben, »der Geschlecht(skörper) und Sexualität als Instrumente und zugleich als ›Effekte bestimmter moderner Bezeichnungs-, Regulierungs- und Normierungsverfahren‹ [...] begreift, d.h. Geschlecht und Sexualität liegen der Kultur nicht voraus, sondern sind gleichursprünglich mit ihr.«⁶⁷ Während die Queer Studies den Studienrahmen bilden ist die Queer Theory »eine theoretisch-konzeptionelle Perspektive«⁶⁸ Innerhalb dieses Korpus von Wissen sollen Verhältnisse von Status und Macht aufgezeigt, analysiert und dekonstruiert, sowie traditionelle Geschlechterrollen hinterfragt werden.⁶⁹ In der Queer Theory steht dabei vor allem »die Analyse und Destabilisierung gesellschaftlicher Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit«⁷⁰ im Mittelpunkt. Heterosexualität wird als ein Regime begriffen, das auch in »gesellschaftliche Institutionen, wie Recht, Ehe, Familie und Verwandtschaft oder wohlfahrtsstaatliche Systeme«⁷¹ einwirkt. Zentral ist dabei die Annahme, »dass die Zwei-Geschlechter-Ordnung und das Regime der Heterosexualität in komplexer Weise koexistieren, sich bedingen und wechselseitig stabilisieren. Insbesondere garantieren sie wechselweise jeweils ihre ›Naturalhaftigkeit‹ und beziehen ihre affektive Aufladung von einander.«⁷²

⁶⁴ vgl. Rauchut (2006:116)

⁶⁵ Degele (2008:11)

⁶⁶ ebenda:42

⁶⁷ ebenda

⁶⁸ Bendl/Walenta (2007:71)

⁶⁹ vgl. Hark (2005:285) und Bendl/Walenta (2007:71)

⁷⁰ Jagose (2001:11)

⁷¹ Hark (2005:285)

⁷² Degele (2008:42)

Der englische Begriff *queer* steht etwa für *sonderbar, fragwürdig, gefälscht, irreführend* oder *verrückt*.⁷³ »In den USA fungierte dieser Begriff als Schimpfwort gegen jene, die den gesellschaftlichen Normen geschlechtlicher und sexueller Identitäten nicht entsprachen und er ließe sich – im Sinne der negativen Verwendung gegen Homosexuelle – am ehesten mit *pervers* vergleichen.«⁷⁴ Ab den frühen 1990er Jahren wurde *queer* im Sinne einer Aneignung des Begriffs, immer öfter als positive Selbstbezeichnung benutzt und wurde letztlich »zu einem Sammelbegriff mit spezifischem politischen und wissenschaftlichen Gehalt.«⁷⁵

Wie stellt sich dieser politische und wissenschaftliche Gehalt jedoch dar? Queer wird oftmals als nicht-heterosexuell oder nicht-heteronormativ definiert. Judith Butler (1993) hält in ihrem performativem Modell von Geschlecht jedoch fest: «there are no direct expressive or causal lines between sex, gender, gender presentation, sexual practice, fantasy and sexuality.»⁷⁶ Queer ist demnach kein Begriff, der sich im Gegensatz zu einem bestimmten Geschlecht stellt. »Queerness, as a spectrum of potentialities, can therefore be said to exist in all sexual subjects.«⁷⁷

Im Bereich der Medienrezeption beschreibt Alexander Doty (1993a) parallel dazu den Begriff queer als flexiblen Raum, in dem alle Aspekte einer nicht-, anti- oder kontraheterosexuellen Kulturproduktion und -rezeption ausgedrückt werden können. Alle Menschen sind bis zu einem bestimmten Ausmaß queer und so nimmt Doty an, dass jedes Publikum in ihrem Medienkonsum potenziell queere Positionen ein- und am queeren Diskurs teilnimmt.⁷⁸ Begriffe wie *queer reading*, queere Interpretation oder queere Vergnügen sind auch Teil des genannten flexiblen Raumes. Dieser steht «simultaneously beside and within that created by heterosexual and straight positions»⁷⁹ Doty ist sich jedoch bewusst, dass der Enthusiasmus über das Ende konservativer Konzepte von Sexualität in der Populärkultur verfrüht ist und spricht sich dafür aus, die radikale und politische Konnotation des Begriffs zu erhalten. Queer wird damit »a consciously chosen ›site of resistance‹ and a ›location of rational openness and possibility‹.«⁸⁰ Auch als *Ort des Widerstandes und der Offenheit*, an

⁷³ vgl. Perko (2003:28)

⁷⁴ ebenda

⁷⁵ ebenda

⁷⁶ Butler (1993:315)

⁷⁷ Lin (2012:o.S.)

⁷⁸ vgl. Doty (1993a:2f)

⁷⁹ ebenda:15

⁸⁰ ebenda:3

dem normative Kategorien von Subjekten und Identitäten in Frage gestellt werden, bleibt *queer* letztlich eine widersprüchliche, dynamische und unvollkommene Idee.⁸¹

Zuletzt soll noch einmal Doty herangezogen werden, der sich auch Gedanken zur queeren Interpretation von Massenkultur gemacht hat. Im empirischen Teil dieser Arbeit möchte sich der Autor dieser Arbeit an folgenden Überlegungen zum Einsatz der Begriffe *queer*, *schwul*, *lesbisch* oder *bisexuell* orientieren:⁸² Queer verwendet er in Texten mit Bezug auf eine Bandbreite an nicht-heterosexuellen Ideen. Beschreibt Doty LeserInnen oder ProduzentInnen von Massenkultur, verwendet er lesbisch, schwul oder bisexuell, um die Arbeiten, Lesarten oder Positionen von selbst-identifizierten Lesben, Schwulen oder Bisexuellen zu bezeichnen. Queer verwendet er in dem Zusammenhang, um nicht-heterosexuelle Arbeiten, Lesarten oder Positionen von Menschen zu bezeichnen, die entweder nicht die selbe sexuelle Orientierung teilen, wie sie in den Texten die sie produzieren oder auf die sie reagieren ausgedrückt ist (»the gay man who takes queer pleasure in a lesbian sitcom narrative, for example«⁸³) oder sich selbst nicht als schwul, lesbisch, bisexuell oder heterosexuell definieren.

Zudem verwendet Doty queer auch in gewissen Fällen als Überbegriff, wenn er ein zusammenfassendes Argument über Lesben und/oder Schwule und/oder Bisexuelle und/oder Queers (»wether self-identified queers or queer-positioned nonqueers«⁸⁴) machen möchte.

2.2.1 Queer Reading und Queering

Der ESC ist ein popkultureller Text⁸⁵ der aus vielerlei Perspektive interpretiert werden kann – auch aus einer queeren Perspektive. Das Konzept von Populärkultur, wie es Fiske (1989) beschrieben hat, beruht auf der Annahme, dass populäre Texte eine große Anzahl an Bedeutungen beinhalten können, was viele unterschiedliche Lesarten ermöglicht.⁸⁶ In diesem Kapitel, soll betrachtet werden, wie Menschen eine queere Perspektive auf einen Text wie den ESC legen und was die Hintergründe dieses Aneignungsprozesses sind.

Die kulturwissenschaftliche Praxis *lesen* bzw. *reading*, wie es hier verstanden werden soll, geht über das schlichte Wahrnehmen und Verstehen eines Textes hinaus: »»reading« is the discursive practice of making sense of any semiotic material whatever, and would include not only decoding but also the cultural and critical work of responding, interpreting, tal-

⁸¹ vgl. Lin (2012:o.S.)

⁸² vgl. Doty (1993a:xviii)

⁸³ ebenda

⁸⁴ ebenda

⁸⁵ vgl. Kapitel 2.1.2.

⁸⁶ vgl. Sandvoss (2005:11f)

king about or talking back – the whole array of sense-making practices that are proper to a given medium in its situation«⁸⁷.

Dieses Spektrum an sinnstiftenden Methoden, die unter *reading*⁸⁸ subsumiert sind, stellen auch in Bezug auf queere Interpretation populärer Texte eine zentrale Praxis dar. Gross (1998) nennt es »queering the ›straight‹ text«⁸⁹. Dieses Queering kann als Bruch mit und Kritik am normativen System gesehen werden.⁹⁰ »One strategy through which gay men manage their interaction with the products of the dominant culture surrounding them is the ability to selectively attend to validating texts while ignoring those damaging or challenging to their self-perception«⁹¹. LGBTI*-Personen⁹² waren von jeher ein wichtiger Faktor dabei, (pop)kulturelle Texte zu produzieren und zu *lesen* und das obwohl Rassismus, Sexismus oder Homophobie immer wieder durch Populärkultur verfestigt wurden.⁹³ »Casual gay characters did not appear in the mainstream for decades. Gay audiences tended to confer iconic status upon individuals – often women – who did appear in the mainstream and offered even the smallest relevant signs with which they could associate.«⁹⁴ Duffett verweist auf die Ausführungen von Richard Dyer (2004), der die Bedeutung von Judy Garland als Ikone der Gay-Community beschreibt: »Dyer argued that gay audiences saw Garland as a survivor who had trouble fitting traditional marriage and family structures.«⁹⁵ Alexander Doty (2002) befasst sich ebenfalls mit Garland. In einem sehr emotionalen Beitrag setzt er sich energisch für eine queere Interpretation der Verfilmung des Zauberers von Oz aus dem Jahr 1939 ein.

»I'm feeling especially compelled to do this because of the continuing and pervasive influence of heterocentrism and/or homophobia and/or sexism upon both queer and straight understandings of popular culture. To refer to the case at hand: here is a film about an adolescent girl who has an elaborate fantasy dream in which there is not a whisper of heterosexual romance – even displaced onto other figures. Uh, could this girl possibly not be interested in heterosexuality? Well, according to far too many people I've encountered, including a fair share of gays, lesbians, and

⁸⁷ Hartley (1996:58)

⁸⁸ *Reading* als Fanpraktik findet in Kapitel 2.3.4 Erwähnung.

⁸⁹ Gross (1998:95)

⁹⁰ vgl. Singleton et al. (2007:13)

⁹¹ Lemish (2004:44f)

⁹² Doty (1993b) spricht von *queers*

⁹³ vgl. ebenda:7f

⁹⁴ Duffett (2013:200)

⁹⁵ ebenda

straight women, this is not really possible. This cannot be a film about a teenage girl who is having a rite of passage dream in which she fantasizes about the possibility of a choice outside the heterosexuality. Tell me, then, where is the heterosexuality in this fantasy?»⁹⁶

Doty, der sowohl seine sexuelle Identität als auch seine Fan-Identität in wissenschaftlichen Publikationen thematisiert, betont, dass keine Interpretation eines Texts alleinige Wahrheit für sich beanspruchen kann. Im Pool der Interpretationen aus verschiedenen Blickwinkeln haben auch *queere Lesarten* ihren Platz, insbesondere da ein Text durch eine bestimmte – etwa queere – Interpretation niemandem vorenthalten wird.⁹⁷ Zudem sei festgehalten, dass auch LeserInnen, die sich nicht selbst als queer identifizieren, queere Lesarten anwenden, um ihre eigene sexuelle Identität zu hinterfragen oder umzuschreiben.⁹⁸

Jede und jeder kommt ab und zu in die Situation, ihren bzw. seinen Enthusiasmus für Popkultur verteidigen zu müssen. Solche Auseinandersetzungen finden für Doty jedoch auch auf existenziellerer Ebene statt: »I am often made to feel as if I am also defending my identity or my existence. Or as if I am being chastised for being too visibly gay or queer, and for ›recruiting‹ straight texts as part of some nefarious or misguided plan for queer takeover of (supposedly) heterosexual popular culture.«⁹⁹ Schließlich ist festzuhalten, dass queere Lesarten eine Identitätsstiftende Rolle haben, da sie – wie Lipton (2002) es ausdrückt – helfen, Verbindungen zwischen Vergnügen und Macht und zwischen Körper und Subjekt zu erkunden.¹⁰⁰ Duffett gibt allerdings zu Bedenken, dass die Gefahr besteht, durch Queer Reading Kultur nur aus einer geschlechtsspezifischen Perspektive zu beurteilen. Denn so betrachtet läge es nahe anzunehmen, dass Männer oder Frauen bzw. queere oder nicht-queere Anhänger von Popkultur dem Objekt ihres Interesses unterschiedlich nachgingen, was Duffett in Frage stellt.¹⁰¹

Ein Queering des ESC kann jedenfalls ein Mittel dazu sein Identitäten zu ergründen. Dabei besteht die Möglichkeit für das gesamte Publikum, also nicht nur für queere Fans, den ESC *queer zu lesen*. In Kapitel 2.4.5 werden queere Lesarten und Identifikation vertieft.

⁹⁶ Doty (2002:140)

⁹⁷ vgl. Doty (2002:141) und Doty (1993a:xi): »As with the constructing of sexual identities, constructing the sexualities of texts results in some ›real thing‹.«

⁹⁸ vgl. Lin (2012:o.S.)

⁹⁹ Doty (2002:143)

¹⁰⁰ vgl. Lipton (2008:163)

¹⁰¹ vgl. Duffett (2013:193)

2.2.2 Das Konzept Camp

In Bezug auf die Ästhetik des ESC ist immer wieder von *Camp* die Rede. Auf einer Eurovision Fan-Webseite¹⁰² etwa findet man unter dem Menüpunkt *Fundermentals* die Kategorie *Campiest Performances* und in einem Artikel in der New York Times wird der ESC als »the campiest event on the international cultural calendar«¹⁰³ bezeichnet. Was Camp bedeutet und inwiefern *Camp* als queere Ästhetik verstanden werden kann soll im Folgenden ausgeführt werden. Zunächst sollen zwei Zitate eine grundsätzliche Vorstellung für den Begriff geben.

«*Camp is to gay what soul is to black*»¹⁰⁴

»*For many gay men, of course, the coming out process is precisely an act of coming in, coming into the gay family through a shared discourse, and that discourse is precisely the reading strategy of queering culture as camp.*«¹⁰⁵

Die Wortherkunft von *camp* als Adjektiv – auch die Form *campy* ist in Gebrauch – ist schwierig nachzuzeichnen. Eventuell stammt es vom französischen Wort des 17. Jahrhunderts *camper* für *portraitieren* oder *posieren*. Zumindest seit 1909 ist er als homosexueller Slang-Begriff bekannt, der übertriebene Gestik beschreibt.¹⁰⁶ Christopher Isherwood greift es in seinem Roman *The World in the Evening* von 1954 auf und unterscheidet *low* und *high camp*:

»*You thought it meant a swishy little boy with a peroxide hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich? Yes, in queer circles, they call that camping. It's all very well in its place, but it's an utterly debased form. [...] What I mean by camp is something much more fundamental. You can tell the other Low Camp, if you like; then what I'm talking about is High Camp. High Camp is the whole emotional basis of the ballet, for example, and of course of Baroque art. You see, true High Camp always has an underlying seriousness. You can't camp about something you don't take seriously. You're not making fun of it; you're making fun out of it. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun*

¹⁰² vgl. <https://eurovisionlemurs.com> [aufgerufen am 20.10.2016]

¹⁰³ Donadio/Shea (2016:o.S.)

¹⁰⁴ Altman (1972:141)

¹⁰⁵ Singleton et al. (2007:12)

¹⁰⁶ vgl. Vänskä (2007:67f)

and artifice and elegance. Baroque art is largely camp about religion. The ballet is camp about love. [fett im Original kursiv]«¹⁰⁷

Low camp ist nach Isherwood Auffassung demnach eher minderwertig, oberflächlich oder unecht, high camp wohnt dagegen eine gewisse Ernsthaftigkeit und Eleganz inne.¹⁰⁸ Mit ihrem Aufsatz *Notes on Camp* hat Susan Sontag (1964) den Begriff einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Sontag versteht camp als *sensibility*, was am ehesten als *Empfindsamkeit* oder *Erfahrungsweise* übersetzt werden kann. Dem Zweck dieser Arbeit wird es vor allem dienlich sein, die ästhetische Komponente von camp genauer zu betrachten. Dabei sei vorweg angemerkt, dass natürlich nicht jegliche queere Ausdrucksform *campy* ist. Doch wie bereits zu Beginn angesprochen, spielt campy Ästhetik beim ESC eine gewisse Rolle. »Camp is not a thing. Most broadly it signifies a *relationship* between things, people, and activities or qualities, and homosexuality. In this sense, ›camp taste‹, for instance, is synonymous with homosexual taste.«¹⁰⁹ Auch wenn hier von camp als Geschmack oder Vorliebe die Rede ist, ist der Begriff an sich vieldeutig zu sehen; ebenso plural wie auch die Geschmäcker von verschiedenen Menschen: »different homosexuals like different things, and because of the spontaneity and individuality of camp, camp taste is always changing.«¹¹⁰

Newton sieht jedoch drei charakteristische Themen, die in Events oder Dingen, die als campy bezeichnet werden können, wiederkehren: (1) Nichtübereinstimmung, (2) eine theatralische Art und (3) Witz. »All three are intimately related to the homosexual situation and strategy. Incongruity is the subject matter of camp, theatricality its style, and humor its strategy.«¹¹¹

(1) Das Zusammenführen und direkte Gegenüberstellen von Unpassendem bildet oftmals die Grundlage für eine campy Ästhetik. Solche »incongruous juxtapositions«¹¹² verlaufen oftmals am Gegensatzpaar Maskulinität/Femininität, aber auch Kategorien wie Alter, gesellschaftlicher Status oder Religiosität können Trennlinien darstellen, an denen sich Camp zeigt. Ein Paradebeispiel dafür bietet die ESC-Performance von Conchita Wurst. Erst durch ihren Bart und den Unterschied zur femininen Ausstrahlung im goldenen Ballkleid wurde die Performance campy.

¹⁰⁷ Isherwood (1954:110)

¹⁰⁸ vgl. Vänskä (2007:68)

¹⁰⁹ Newton (2002:442)

¹¹⁰ ebenda

¹¹¹ ebenda

¹¹² ebenda:443

- (2) Die theatralische Art von Camp besteht aus drei Aspekten. Zunächst ist Camp ein (2a) *Stil*. Dieser Stil hat sich laut Dyer (1999) dadurch entwickelt, dass LGBTI*-Personen in ihrem Leben immer wieder damit konfrontiert waren, ihre Gefühle zu verstecken: «So we have developed an eye and an ear for surfaces, appearances, forms: style»¹¹³ Dabei verändert sich der Blickwinkel »from what a thing is to how it *looks*, from *what* is done to *how* it is done.«¹¹⁴ In diesem Zusammenhang spielt auch Übertreibung eine große Rolle. Der zweite Aspekt ist (2b) die dramatische Form von Camp, die immer von der Beziehung eines oder mehrerer PerformerInnen zum Publikum abhängt. Dieser Aspekt gilt selbst für ungewollten bzw. ungeplanten Camp.¹¹⁵ Drittens ist Camp durchdrungen mit (2c) der Vorstellung von »Being-as-Playing-a-Role«¹¹⁶ und »life as theatre«¹¹⁷. In diesem Punkt trifft sich Camp auch ganz wesentlich mit dem Konzept Drag.
- (3) Humor bzw. Witz wurde bereits als Strategie von Camp genannt. »Camp is for fun; the aim of camp is to make an audience laugh. In fact, it is a *system* of humor. Camp humor is a system of laughing at one's incongruous position instead of crying.«¹¹⁸ So dient Camp als kreative Strategie mit der »homosexual situation«¹¹⁹ umzugehen, durch diesen Prozess eine positiv besetzte homosexuelle Identität zu definieren und auch eine Brücke zu nicht-queeren Personen zu bauen, indem man zusammen lacht.¹²⁰

2.2.3 Camp als Gegenkultur

Grundsätzlich beschreibt Yinger (1960) Gegenkultur als Subkultur, die sich gegen Werte und Normen einer dominierenden Kultur stellt.¹²¹ Dieser Definition folgend bezeichnet Lemish (2004) Camp als Gegenkultur, die die Ästhetik der Massenkultur mit Formen von Parodie, Ironie, Übertreibung, Nostalgie, Humor und Theatralik herausfordert.¹²² Bereits 25 Jahre früher befasst sich Dyer (1979) mit *Disco* als Aspekt von Camp. Dyer setzt Camp mit *gay culture*¹²³ gleich und stellt ebenfalls Merkmale einer Gegenkultur fest: »It is a

¹¹³ Dyer (1999:114)

¹¹⁴ Newton (2002:443)

¹¹⁵ vgl. ebenda:443f

¹¹⁶ Sontag (1964:529)

¹¹⁷ ebenda

¹¹⁸ Newton (2002:445)

¹¹⁹ ebenda

¹²⁰ vgl. ebenda

¹²¹ Yinger (1960:629)

¹²² vgl. Lemish (2004:47)

¹²³ Vänskä (2007) befasst sich mit *lesbian camp*

›contrary‹ use of what the dominant culture provides, it is important in forming a gay identity, and it has subversive potential as well as reactionary implications.«¹²⁴ Dyers schreibt in seinem Beitrag über Erotik¹²⁵, Romantik¹²⁶ und Materialismus als wesentliche Merkmale von Disco in Bezug auf ihre Bedeutung innerhalb einer *gay culture*. »The very fact that this was really the only piece of existing scholarship which gave legitimacy to the leisure activities and music preferences of gay men and lesbians reminds us of the difficulties and the struggles to bring sexuality and popular culture onto the agenda for fundable academic research.«¹²⁷

Diese Arbeit soll diesbezüglich einen Beitrag leisten, hat am Ende dieses Abschnitts aber auch Platz für eine Problematisierung des Konzepts Camp. Rehberg (2007) wirft die Frage auf, bis zu welchem Grad die *sensibility* von camp, also die Art und Weise, wie jemand Camp erlebt, im Auge des Betrachters liegt (=a) bzw. bis zu welchem Grad sie bereits in der Performance angelegt ist (=b).¹²⁸ Liegt es also an den BetrachterInnen, den ESC als campy wahr zu nehmen (=a) oder wohnt die campy Ästhetik einem bestimmten ESC-Beitrag inne (=b). Einen Ansatz, sich dieser Frage anzunähern, bietet vielleicht Christopher Isherwoods Differenzierung von *high* und *low camp*. Low Camp beschreibt Isherwood als unecht. Vielleicht könnte man auch sagen, Low-Camp-Performances zeichnen sich dadurch aus, dass ihnen Camp nicht innewohnt, sondern Camp nur »gespielt« wird (=a). Im Gegensatz dazu kann man argumentieren, dass die Attribute Ernsthaftigkeit und Eleganz von High Camp darauf hinweisen, dass Camp entsprechenden High Camp Performances inhärent ist (=b) und nicht nur im Auge des Betrachters liegt. Diese Gedanken stehen für Kritik offen und finden vielleicht im empirischen Teil dieser Arbeit noch Bestätigung. Dort wird auch Platz sein zu diskutieren, ob sich die Fans des campy ESC als Teil einer Gegenkultur sehen.

¹²⁴ Dyer (1979:21)

¹²⁵ Dyer (1979:22): »whole body eroticism«

¹²⁶ Dyer (1979:22): »it is the instrumentation and arrangements of disco music that are so romantic.«

¹²⁷ McRobbie (2011:140)

¹²⁸ vgl. Rehberg (2007:63)

2.3 Fanforschung

Menschen begeistern sich für alles Mögliche – für George Clooney, die Schweizer Berge oder Italo-Western; für Operette, Kommunismus oder Pornografie; für flüssige Schokoladenkuchen, Marvel Comics oder Schach; für Brieftauben und Briefmarken, für den FC Bayern München, Beyoncé oder Star Wars Filme. Oder eben für den Eurovision Song Contest. Dieser Abschnitt soll Klarheit darüber bringen, wieso sich Forscherinnen und Forscher immer intensiver mit der Begeisterung von Menschen auseinandersetzen, was es überhaupt bedeutet Fan zu sein und wie man zu einem Fan wird.

Einordnen lässt sich die Fanforschung zunächst grob in die Kommunikationswissenschaft. Die Lasswell-Formel von 1948 gilt als eines der grundlegendsten Modelle der Massenkommunikation. Sie lautet: Who says what in which channel **to whom** with what effect? [hervorgehoben d. Verf.] An den fünf Fragewörtern lassen sich die Forschungsfelder der Kommunikationswissenschaft abbilden. *To whom* deutet auf die EmpfängerInnen hin und beschreibt damit die Mediennutzungsforschung, in der die Publikums- bzw. RezipientInnenforschung eingebunden ist.¹²⁹ Fanforschung ist wiederum ein Teilaspekt der RezipientInnenforschung, denn Fans sind »the most visible and identifiable of audiences«¹³⁰

Kommen wir an dieser Stelle auf die Beispiele zu Beginn dieses Kapitels zurück. Von etwas begeistert zu sein, heißt natürlich noch nicht, dass man Fan ist von etwas. So könnten AnhängerInnen der oben genannten Dinge etwa auch als Menschen bezeichnet werden, die einem Hobby, einem Interesse oder einer Überzeugung nachgehen. Eine Fanleidenschaft wird zwar mitunter auch als Hobby verstanden, die intensive Identifikation mit dem Fanobjekt unterscheidet es jedoch von einem reinen Zeitvertreib.¹³¹

Es gilt noch weiter einzuschränken, welche Art Fans in dieser Arbeit betrachtet werden. Googelt man »Fans« bekommt man (neben Bildern vieler Ventilatoren) vor allem Fotos jubelnder Sport- oder Musikfans präsentiert. Fotos von Medienfans, also von Menschen, die Comics lesen, TV-Serien ansehen oder sich für andere populäre Texte interessieren, sind seltener zu finden. ESC-Fans könnten als eine Mischung von Musik- und Medienfans gesehen werden, denn sie begeistern sich für eine Musikshow, die jedes Jahr im Mai¹³² im TV präsentiert wird. Erkenntnisse des empirischen Teils könnten Aufschluss darüber bringen, ob und wenn ja, welche Komponente überwiegt.

¹²⁹ vgl. Merten (2007:71)

¹³⁰ Lewis (1992:1)

¹³¹ vgl. Duffett (2013:24) und Ferris/Harris (2011:12)

¹³² seit 1995 fand der ESC immer im Mai statt.

Dem folgenden Abschnitt liegt vor allem die Medienfanforschung zu Grunde, da – bis zu einer Widerlegung durch empirisches Material in dieser Arbeit – davon ausgegangen wird, dass die Medienkomponente der Veranstaltung in ihrer Bedeutung für die Fans stärker einzuschätzen ist. Dem liegt die Annahme zu Grunde, dass ESC-Fans weniger bestimmte MusikerInnen oder teilnehmende Bands verfolgen, als dass bei reinen Musikfans der Fall sein würde. Die Fluktuation der InterpretInnen spricht dafür, dass regelmäßige ZuseherInnen des ESC, die Sendung nicht wegen bestimmter PerformerInnen verfolgen, sondern, dass ihnen das Medienereignis in ihrer Gesamtheit gefällt.

Ein Großteil der Medienfans ist weiblich, weiß und gehört der Mittelklasse an¹³³ – diese Beschreibung findet sich in Jenkins' Buch *Textual Poachers*, das 1992¹³⁴ die Medienfanforschung begründete. Im Hinblick auf die rasante Entwicklung der Medien und ihrer Inhalte ist diese demographische Beschreibung der Medienfans zwar zu hinterfragen, *Textual Poachers* bietet jedoch bis heute wichtige Inputs für aktuelle Diskurse der Fanforschung. Zusammen mit Standardwerken zur Medienfankultur von Matt Hills (2002) und Mark Duffett (2013) bildet es den literarischen Grundstock dieses Kapitels. Fans ernst zu nehmen kann Aufschluss darüber geben, welche Bedeutung Popkultur hat.¹³⁵ Fans werden in der vorliegenden Arbeit ernst genommen und kommen im empirischen Teil selbst zu Wort. Zunächst geht es aber zurück zu einer grundsätzlichen Frage.

2.3.1 Was ist ein Fan?

»On the whole, it is used both descriptively and prescriptively to refer to diverse individuals and groups, including fanatics, spectators, groupies, enthusiasts, celebrity stalkers, collectors, consumers, members of subcultures, and entire audiences, and, depending on the context, to refer to complex relationships involving affinity, enthusiasm, identification, desire, obsession, possession, neurosis, hysteria, consumerism, political resistance, or a combination.«¹³⁶

Viele Assoziationen mit Fankultur, wie ein starkes Engagement und Interesse an einem Fanobjekt, sind bereits in den linguistischen Wurzeln angelegt. Fan ist eine Abkürzung des englischen Wortes *fanatic*, also *Fanatiker*, welches wiederum vom lateinischen Begriff *fanaticus* abstammt – dem Wortursprung nach ein *dem Tempel Zugehöriger*, ein *Anhänger*, ein *Verehrer*.¹³⁷ In der heutigen Verwendung hat sich der Begriff von seinem Ursprung *Fa-*

¹³³ vgl. Jenkins (2013:1)

¹³⁴ gelesen in der überarbeiteten Version von 2013

¹³⁵ vgl. Gray (2003:46)

¹³⁶ Cavicchi (1998:39)

¹³⁷ Jenkins (2013:12)

natiker gelöst. Trotzdem sollte man den nunmehr negativ besetzten Wortursprung gerade deshalb thematisieren, weil er den Menschen durch radikale Formen von Fantum – wie etwa durch Hooligans im Fußballsport – immer wieder in Erinnerung gerufen wird. Im alltäglichen Sprachgebrauch ist ein Fan jemand, der voller Begeisterung ist für das Objekt seines oder ihres Interesses, sei es für eine TV-Serie, eine Musikerin, einen bestimmten Sportverein oder vieles andere.

Roose et al. (2010) definieren Fan folgendermaßen: »Menschen, die längerfristig eine leidenschaftliche Beziehung zu einem für sie externen, öffentlichen, entweder personalen, kollektiven, gegenständlichen oder abstrakten Fanobjekt haben und in die emotionale Beziehung zu diesem Objekt Zeit und/oder Geld investieren.«¹³⁸ Diese wissenschaftliche Definition hebt die möglichen Variationen von Fanobjekten¹³⁹ und das emotionale, finanzielle und zeitliche Investment hervor, lässt aber in der Meinung des Autors die soziale Dimension unerwähnt. Denn der Fan weiß in der Regel sehr viel über das Fanobjekt und tauscht sich auch mit anderen Fans darüber aus. Fan zu sein bedeutet also zumeist auch ein soziales Investment.

In seinem Buch *Fan Cultures* betrachtet Matt Hills (2002) das Thema aus verschiedenen theoretischen Perspektiven und setzt sich zunächst ganz grundsätzlich mit dem Begriff Fan und verwandten Begriffen und Konzepten wie *Fan-Sein/-Dasein*, *Fangemeinde*, *Fankultur* oder *Fankult* auseinander.¹⁴⁰ Sie akademisch zu definieren, erweist sich – wie am Beispiel von Rose et al. (2010) gezeigt – als schwierig, auch wegen der »everydayness«¹⁴¹, also der Alltäglichkeit des Begriffs.

Abercrombie und Longhurst (1998) etwa unterscheiden drei Kategorien: Den *fan* (zur besseren Unterscheidbarkeit im Text wird er hier nach den beiden Autoren als *A/L-fan* bezeichnet), den *cultist* und den *enthusiast*. In ihrer Definition ist der *cultist* näher zu dem, was in der Literatur zumeist als Fan bezeichnet wird.¹⁴² *A/L-fans* fehlt es, der Definition von Abercrombie und Longhurst folgend, zumeist an sozialer Organisation. Hills sieht diese Unterscheidung kritisch: »It seems faintly unhelpful to produce a taxonomy in which the definition of ›fan‹ is at odds with the use of this term in almost all literature in the field.«¹⁴³ Zwischen *cultist* und *enthusiast* wird danach unterschieden, ob das Interesse von Medien abgeleitet ist (= *cultist*) oder nicht (= *enthusiast*).¹⁴⁴

Bei Talloch und Jenkins (1995) wird zwischen *followers* und *fans* unterschieden, wobei der

¹³⁸ Roose et al. (2010:12)

¹³⁹ vgl. Duffett (2013:160): Ein Fanobjekt kann zudem real oder fiktiv sein, tot oder lebendig.

¹⁴⁰ vgl. Hills (2002:viii)

¹⁴¹ ebenda

¹⁴² vgl. Abercrombie/Longhurst (1998:138f)

¹⁴³ Hills (2002:viii)

¹⁴⁴ vgl. Abercrombie/Longhurst (1998:132)

fan mehr involviert ist und auch eine soziale Identität durch das Fan-Sein entwickelt, was beim *follower* nicht der Fall ist.¹⁴⁵ Brooker und Brooker (1996) sehen einen Unterschied zwischen dem interessierten Fan und dem vermutlich noch engagierteren *cult fan*, der sich auch mehr an der Fangemeinde orientiert: »Tarantino's admires, are not all fans (...) and not all fans will be cult fans.«¹⁴⁶ Hills hingegen verwendet die Begriffe Fan und *cult fan* weitgehend synonym und verweist auf Talloch und Jenkins (1995), für die die Unterscheidung unterschiedlicher Fantypen fließend bleibt und gewissermaßen willkürlich ist.¹⁴⁷ Denn welche Fan-Objekte sind Kult? Die Liste reicht von Star Trek oder Doctor Who, über Casablanca und Star Wars, bis hin zu japanischen Animes und vielem mehr. Zum Kult wird ein Fanobjekt laut Hills, wenn das Interesse der Fans auch noch dann anhält, wenn es aus dem Quellmedium kein neues beziehungsweise offizielles Material mehr gibt.¹⁴⁸ Dabei wird jedoch betont, dass es nicht um die Qualität oder Intensität der Fankultur geht, sondern wie bereits beschrieben ausschließlich um den zeitlichen Umfang. Hills selbst zweifelt aber auch an dieser Unterscheidung: »[T]he intense devotion which many programmes now appear to inspire very shortly after their transmission calls into question any strict separation of ›fan‹ and ›cult fan‹, given that in all aspects other than longevity (and hence fan-interest despite the lack of new ›product‹) these fandoms otherwise form part of an analytic whole.«¹⁴⁹ Auch wenn dieser Überblick zeigt, wie schwierig und mitunter wenig zielführend der Versuch ist, den Fan-Begriff rigide zu definieren, bietet er doch auch Anknüpfungspunkte für die folgende Überlegungen.

In dieser Arbeit soll die Definition von Roose et al. übernommen und um den sozialen Aspekt erweitert werden. Demnach sollen Fans als Menschen begriffen werden, die längerfristig eine leidenschaftliche Beziehung zu einem für sie externen, öffentlichen, entweder personalen, kollektiven, gegenständlichen oder abstrakten Fanobjekt haben, die sie mit unter mit anderen Fans ausleben und in die emotionale Beziehung zu diesem Objekt Zeit und/oder Geld investieren.¹⁵⁰

¹⁴⁵ vgl. Talloch/Jenkins (1995:23)

¹⁴⁶ Brooker/Brooker (1996:141)

¹⁴⁷ vgl. Talloch/Jenkins (1995:23)

¹⁴⁸ vgl. Hills (2002:ix)

¹⁴⁹ ebenda:ixf

¹⁵⁰ vgl. Roose et al. (2010:12)

2.3.1.1 Fans als KonsumentInnen

ESC-Fan zu sein kann ein teures Hobby sein oder auch nicht. Beschränkt man sich darauf einmal im Jahr die Shows im Fernsehen anzusehen, kommt man günstig davon. Will man den ESC live vor Ort erleben fallen Anreise-, Hotel- und Ticketkosten stark ins Gewicht. Sind Fans also vielleicht primär KonsumentInnen? Fans bilden durchaus einen sehr stabilen Markt.¹⁵¹ Sie warten oft schon sehnsüchtig auf die aktuelle Staffel einer Serie, auf das neueste Album ihrer Lieblingsband oder auf den nächsten Mai, wenn die ModeratorInnen des ESC das Publikum mit den traditionellen Worten: »Good evening Europe!« begrüßen. Durch Konsum kommen Fans ihren favorisierten Medienprodukten näher. Einige Autoren schließen daraus, dass es in Fankulturen vor allem um Konsum geht.¹⁵² Sandvoss (2005) etwa argumentiert: »Given that fandom at its core remains a form of spectatorship, fan places are places of consumption.«¹⁵³ Auch wenn sie gewissermaßen immer bezahlen – wenn nicht im kapitalistischen Sinne, dann zumindest mit ihrer Aufmerksamkeit – sind Fans bestimmt auch Fans davon, Dinge gratis zu bekommen. »[W]hile media producers in the market economy function by selling texts, fans often bypass this economy by sharing texts.«¹⁵⁴ Fans sind zwar wie alle Menschen auch KonsumentInnen, doch sind sie weitaus mehr als das.¹⁵⁵ Galuszka (2015) etwa entwirft eine *New Economy of Fandom*, in der Fans durch die neuen Kommunikationsmittel der sozialen Medien gegenüber den Künstlerinnen neue Rollen einnehmen können: »sponsors, co-creators of value, stakeholders, investors, and filters«¹⁵⁶. Trotzdem bleibt für viele Fans die nicht-kommerzielle Natur der Fankultur eine der wichtigsten Eigenschaften.¹⁵⁷ »Since fans are necessarily more than consumers, neither the process of buying nor its associated ideology (consumerism) fully captures the phenomenon. Fandom begins with shared values and unspoken assumptions. It then becomes actualized (it ›clicks‹) inside *individuals*’ heads and that leads to common experiences. Since fans can be critical, they are in love with the pleasures that they discover, not necessarily with objects in themselves.«¹⁵⁸ Fans auf die Rolle KonsumentIn zu reduzieren, ist also nicht zielführend, will man das facettenreiche Phänomen Fankultur begreifen.

¹⁵¹ vgl. Duffett (2013:21)

¹⁵² vgl. ebenda

¹⁵³ Sandvoss (2005:53)

¹⁵⁴ Booth (2010:42)

¹⁵⁵ vgl. Hills (2002:27)

¹⁵⁶ Galuszka (2015:25)

¹⁵⁷ vgl. Jenkins (2008:180)

¹⁵⁸ Duffett (2013:279)

2.3.1.2 Fankultur

Zunächst soll festgehalten werden, dass der Begriff *Fankultur* in dieser Arbeit synonym mit *Fantum* und seinem englischen Pendant *fandom* verwendet wird. Einen guten Überblick über die historische Entwicklung von Fankultur – von BewunderInnen Shakespeares, die nach seinem Tod 1616 in Scharen zu seinem Geburtsort pilgerten bis hin zu aktuellen Implikationen der Fanforschung durch YouTube, Facebook und Co – bietet Duffett (2013) mit seinem Kapitel *A brief history of fandom*.¹⁵⁹

Jenkins, Hills und Duffett stimmen überein, dass *Fantum* kein kohärentes Objekt ist, kein Ding. Deshalb kann auch – wie bereits dargestellt – der Begriff *Fan* verschieden verstanden werden.¹⁶⁰ »Fandom is a highly dynamic and innovative space«¹⁶¹. Duffett (2013) stellt zudem Verbindungen zur Queer Theory her, wenn er annimmt, dass Menschen in diesem dynamischen Raum Möglichkeiten von sexueller oder geschlechtlicher Identität erkunden können.¹⁶² Er schlägt vor, *Fantum* als kulturelle Kreativität anzusehen, als Spiel.¹⁶³ Auch Jenkins betont in *Textual Poachers* die Kreativität der Fans und beschreibt Fankultur als »[...] a participatory culture which transforms the experience of media consumption into the production of new texts, indeed of a new culture and a new community«¹⁶⁴ Wenn wir etwa an die vielen tausenden youtube Videos¹⁶⁵ denken, in denen Eurovision-Fans aus der ganzen Welt Playlisten ihrer liebsten ESC-Songs zusammenstellen und sich anschließend darüber austauschen, unterstreicht die Ausführungen Jenkins.

2.3.2 Performativität

An dieser Stelle soll auf einen Paradigmenwechsel hingewiesen werden, der die Perspektive in den Sozialwissenschaften seit den 1990er Jahren verändert hat. Mit dem *performative turn* wurde der Blick weg von der reinen Betrachtung von Texten, hin zu performances, zu *Performativität* gelenkt.¹⁶⁶ Den Ursprung hat das Konzept in der Sprachphilosophie bei J. L. Austin, der den Sprechakt als performative Äußerung beschreibt. Ein Beispiel wäre etwa die Schiffstaufe, bei der mit den Worten: »Ich taufe dieses Schiff auf den Namen

¹⁵⁹ vgl. Duffett (2013:5-15)

¹⁶⁰ vgl. ebenda:18f

¹⁶¹ Jenkins (2013:xx)

¹⁶² vgl. Duffett (2013:196)

¹⁶³ vgl. ebenda:18

¹⁶⁴ Jenkins (2013:46)

¹⁶⁵ Eine Youtube-Suche nach »eurovision song contest personal« findet etwa 1,5 Millionen Videos [aufgerufen am 1.10.2016]

¹⁶⁶ vgl. Nestler (2011:39f)

XY!« gleichzeitig die Namensgebung vollzogen wird.¹⁶⁷ WissenschaftlerInnen verschiedener Sparten greifen seit damals das Konzept der Performativität auf. In den Sozialwissenschaften ist Performance also nicht im theatralischen Sinne zu sehen. »For Goffman [1990], performance is broadly defined as human behaviour that functions to create an emotional reaction in another person. Goffman's definition implies that all the world is a stage and that everyone is performing all the time, whether they do so with conscious intent *or do not*.«¹⁶⁸ Performativität beschreibt also ein Verhalten, das andere Menschen berührt. Hills (2002) legt nahe, performative Komponenten des Fan-Dasein zu berücksichtigen, denn »it is an identity which is (dis-)claimed, and which performs cultural work.«¹⁶⁹ Fans-Dasein als kulturelle Performance? Auch Duffett (2013) sieht Identifikation als eine der wichtigsten persönlichen und kulturellen Prozesse von Fankultur: »At some initial point the fan has to deeply connect with, and love – or at least be fascinated by – the object of their interest.«¹⁷⁰ Goffmans Definition von Performance im Hinterkopf, können Fans jedoch nur als *Performer* gesehen werden, wenn andere ihre Identität anerkennen.¹⁷¹

Judith Butlers performatives Modell von Geschlecht wurde in dieser Arbeit bereits in *Kapitel 2.2* erwähnt. In Bezug auf Identität zieht Matt Hills (2002) Parallelen zwischen Geschlecht und Fantum. Butler (1990/1999) hat *Gender*, also das soziale Geschlecht, als performativen Akt ohne Ursprung bezeichnet. Dabei geht es nicht darum, dass Kinder ihr soziales Geschlecht auswählen. Vielmehr reagieren sie auf Sprache und Erwartungen, die ihnen entgegengebracht werden und kopieren im Prozess des Erwachsenwerdens gewisse Muster. So wie Butlers Idee des sozialen Geschlechts, kann man auch Fantum als einen wiederholten Prozess ähnlicher Handlungen sehen, der keinen Ausgangspunkt hat.¹⁷² »This idea implies that fandom is not just the result of individual process of connecting with popular culture. It presupposes that fandom itself is primarily a role, an unconsciously learned predisposition to the media«¹⁷³ Duffett hält letztlich wenig von diesem Erklärungsmodell. Für ihn ist das Fan-Dasein etwas immanent Privates, da Menschen auch ohne Vorbilder zu Fans würden. Auch der Umstand, dass Menschen eine Fankultur verlassen können, also zu Ex-Fans werden, spricht für ihn gegen den Vergleich mit geschlechtlicher Identität.¹⁷⁴ Zudem tendieren performative Definitionen von Fankultur dazu, nur Fans mit-

¹⁶⁷ vgl. Nestler (2011:39f)

¹⁶⁸ Duffett (2013:28)

¹⁶⁹ Hills (2002:x)

¹⁷⁰ Duffett (2013:25)

¹⁷¹ vgl. Sandvoss (2005:45)

¹⁷² vgl. Hills (2002:158f)

¹⁷³ Duffett (2013:159f)

¹⁷⁴ vgl. ebenda:160

einzubeziehen, die aktiv¹⁷⁵ sind. Es gibt jedoch auch Fans, die ihr »Coming Out« als Fans noch nicht hinter sich haben oder ihre Fanaktivitäten nur privat oder sogar geheim ausüben wollen oder müssen, wie Duffett (2013) ausführt:

»They may love an object that is taboo (like porn), ›uncool‹ (like Star Wars) or just not usually seen by others as appropriate for their particular gender or peer group – often sex symbols of the same sex, boybands or soap stars – or they may just be concerned about the label ›fan‹ itself. Fans who do not talk about their passions may, furthermore, not be closeted, just be quiet: isolated, unsociable, anti-social, ex-communicated from (or disappointed with) the fellowship of like-minded fans.«¹⁷⁶

Die genannten Enttäuschungen können etwa mit der Struktur der Fangemeinde zu tun haben. Offizielle Fanclubs sind meist hierarchisch aufgebaut, mit einem Club-Präsidenten oder einer Club-Präsidentin an der Spitze.¹⁷⁷ Aufgrund der hierarchischen Gliederung von Fangemeinden kann es auch zu Machtkämpfen um Position und Status innerhalb der Gruppe kommen. Das gilt für Fanclubs genauso wie für Onlineforen und verleiht organisierten Fangemeinden auch eine politische Dimension.¹⁷⁸

2.3.3 Zugehörigkeit und Identifikation

Zunächst unterscheidet sich die *Fangemeinde* oder *Fangemeinschaft* – der englische Begriff *fan community* wird in Großschreibung auch in deutschen Texten verwendet – von der *Anhängerschaft*, auch als *fanbase* bezeichnet. Alle Menschen, die eine Verbindung etwa zu einem Künstler oder einer Künstlerin fühlen, bilden seine bzw. ihre Anhängerschaft. Die Fangemeinde ist »a physical manifestation of the fan base, a mutually supportive social network of people that can – and do – regularly communicate with each other as individuals.«¹⁷⁹ Auf den ESC bezogen könnte man also feststellen, die Anhängerschaft bildet sich aus den Menschen, die die Show regelmäßig verfolgen. Die Fangemeinde des ESC dagegen formt sich aus jenen Fans, die sich in Clubs treffen, online austauschen oder zu einem ESC hinreisen, um dort mit anderen in der Halle und in Clubs zu feiern. In diesen

¹⁷⁵ Hingewiesen sei an dieser Stellen auch auf Fans, die zwar aktiv sind, aber in oppositioneller Haltung zu einem Fanobjekt stehen. Gray (2005:840) beschreibt den *Anti-Fan* so: »opposed and yet in some ways similar to the fan is the anti-fan: he or she who actively and vocally hates or dislikes a given text, personality, or genre.«

¹⁷⁶ Duffett (2013:28f)

¹⁷⁷ vgl. ebenda:247

¹⁷⁸ ebenda:248

¹⁷⁹ ebenda:244

Fangemeinden finden Fans Gleichgesinnte. Das bedeutet jedoch für viele mehr als reines Fachsimpeln in der Gruppe, wie das Beispiel eines Doctor Who Fans zeigt:

»I had found my tribe. These were my people. For the first time in my adult life, I felt as though I belonged.«¹⁸⁰

Zugehörigkeitsgefühle sind weit verbreitet in Fangemeinschaften. Fans bezeichnen ihre Fangemeinden mitunter als Familie.¹⁸¹ »Indeed the way these ›families‹ share certain rituals and moral values has its own important range of functions. One is simply to bond people.«¹⁸² Fans konsumieren ihre Texte gerne in der Gemeinschaft um das Vergnügen zu maximieren. Jenkins (2013) beschreibt Fans zudem als Menschen »who are overeducated for their jobs, whose intellectual skills are not challenged by their professional lives.«¹⁸³ Fans kreieren als Reaktion darauf eine Wochenend-Welt, die offen ist für Kreativität, Pluralität und in der es mehr um das persönliche Wohlergehen geht als um einen wirtschaftlichen Vorteil.¹⁸⁴ Darüber hinaus bieten Fangemeinden gegenseitige Unterstützung und eine gewisse Abwehr gegen Stereotype. Denn wie bereits dargestellt wird die emotionale Bindung an das Fanobjekt oftmals als seltsam kritisiert.¹⁸⁵ Das heißt jedoch nicht, dass es in einer Fanrunde nur harmonisch zugehen muss. Innerhalb von Fangemeinden kann es auch zu Spaltungen kommen oder zu abwertenden Kommentaren zwischen unterschiedlichen Fangruppen, etwa zwischen Kult-Horror Fans und Twilight Fans.¹⁸⁶ Zudem engagieren sich Fans verschieden stark innerhalb ihrer Fangemeinde. »There is always someone more extreme whose otherness can justify the relative normality of one's own cultural choices and practices.«¹⁸⁷ Die Selbstbezeichnung *Hardcore Fan* etwa ist in der Star Trek Fanforschung von Cassandra Amesley (1989) nur als eine Art sagenumwobenes Wesen aufgetaucht: »I have yet to find a selfidentified ›Hardcore Trekkie‹. Whether fans watch the show every night, miss other events to come home to watch, go to conventions, participate in contests, collect all the novels or study Klingon, they always know others who, unlike them, are ›really hardcore‹. The idea of the ›Hardcore Trekkie‹ influences their beliefs concerning their own behavior, but does not, except in theory, exist.«¹⁸⁸

¹⁸⁰ Thomas (2010:83)

¹⁸¹ vgl. Duffett (2013:245f)

¹⁸² ebenda:246

¹⁸³ Jenkins (2013:282)

¹⁸⁴ vgl. ebenda

¹⁸⁵ vgl. Duffett (2013:247)

¹⁸⁶ vgl. ebenda:xii

¹⁸⁷ Jenkins (2013:19)

¹⁸⁸ Amesley (1989:338)

2.3.4 Textual Poachers und teilnehmende Kultur

An dieser Stelle sollen die Ideen und Konzepte aus Henry Jenkins' Buch *Textual Poachers* von 1992 dargestellt werden. Wie bereits erwähnt, handelt es sich dabei um ein wegbereitendes Werk, in dem Jenkins neue Impulse für die Medienfanforschung setzte. Jenkins entschlüsselt zunächst gängige Vorurteile gegenüber Fans anhand eines *Saturday Night Live* Sketchs über Star Trek Fans. Fans werden in dem Sketch als hirnlose KonsumentInnen dargestellt, die ihr Leben der Kultivierung von nutzlosem Wissen verschreiben. Dabei würden sie unwichtige Dinge wie TV-Sendungen überbewerten, sie seien soziale Außenseiter und werden durch ihren intimen Umgang mit Massenkultur feminisiert und/oder ent-sexualisiert (»Have you ever kissed a girl?«¹⁸⁹). Sie werden als emotional, sowie intellektuell unreif und kindisch dargestellt und als Menschen, die nicht im Stande sind, Fantasie und Realität auseinander zu halten.¹⁹⁰

Jenkins stellt zudem dar, dass Fans in journalistischen Berichten immer wieder als fanatisch beschrieben werden, als frustrierte PsychopathInnen, deren unerfüllte Fantasien antisoziale oder gewalttätige Formen – etwa beim John Lennon-Mörder Mark David Chapman – annehmen würden.¹⁹¹ Jenkins weist diese Stereotypen zurück. Er verweist auf den *emotionalen Realismus*, wonach sich ZuseherInnen darüber bewusst sind, dass Texte nicht im empirischen Sinne wahr sind, sondern als emotional bedeutend für das persönliche Leben wahrgenommen werden. Darüber hinaus nimmt er Fans mit seinem Konzept des *Textual Poachings* als aktive Produzenten und Manipulatoren von Bedeutungen wahr.¹⁹² Angefangen bei Amateur-Zeitungen um 1850, über Amateur-Radios und *Underground Comics* bis hin zu Online-Foren gibt es eine lange Geschichte von Fans als Medienproduzenten: »This long history of struggles to insure popular access to the means of cultural production and circulation can be described as the push towards participatory culture.«¹⁹³ In *Textual Poachers* werden fünf Dimensionen der *participatory culture*, also der *teilnehmenden Kultur* besprochen: »its relationship to a particular mode of reception; its role in encouraging viewer activism, its function as an interpretive community; its particular traditions of cultural production; its status as an alternative social community.«¹⁹⁴

Mit dem Begriff des *poachings* nimmt Jenkins Anleihe am 1984 erschienenen Buch *The Practice of Everyday Life* von Michel de Certeau. Dabei handelt es sich um einen Schlüsseltext der Studien des Alltagslebens. Vergleichbar mit LeserInnen, die sich Aspekte literari-

¹⁸⁹ vgl. Jenkins (2013:10)

¹⁹⁰ vgl. ebenda:9f

¹⁹¹ vgl. ebenda:13

¹⁹² vgl. ebenda:23 und 107

¹⁹³ ebenda:xxii

¹⁹⁴ ebenda:1f und 277ff

scher Texte zu eigen machen – de Certeau spricht von *poaching*, also *wildern* – sieht Jenkins Fans als kulturelle Nomaden, die in Bezug auf die von ihnen geschätzte Populärkultur von einer marginalisierten und sozial schwachen Position aus agieren. Fans haben laut Jenkins in den 1990er Jahren nur äußerst wenig kreativen Einfluss auf die Produktion kommerzieller Popkultur. Sie wildern jedoch im weiten Feld der Medienwelt, picken sich jene Aspekte heraus, die für ihr soziales Leben wertvoll erscheinen und nehmen an der Kulturproduktion teil, indem sie aus dem ausgesuchten Material neue Texte kreieren.¹⁹⁵ Zwanzig Jahre nach Erscheinen von *Textual Poachers* ist die teilnehmende Kultur stärker als je zuvor und ist längst nicht mehr nur für Fankulturen relevant, wie Jenkins (2013) im Vorwort der Neuauflage des Werks feststellt: »The web's robust system of circulation increased the speed and scale at which fan production operated, and thus, expanded the influence of fan ›poaching‹ on the larger culture.«¹⁹⁶ Diese Weiterentwicklung des Textual Poachers Ansatz setzt den Fokus immer stärker auf die Rolle des *Fans als Praktizierenden*.

»Fans are, of course, human beings and, as everyone knows, we do things. So what does it mean to be a *practicing fan*? The term implies some kind of activity, rehearsal, art or craft, competency – the fan as *practitioner*. [fett im Original kursiv]«¹⁹⁷

Fans beschäftigen sich mit ihrem Fanobjekt mitunter sehr intensiv und in vielerlei Weise. Digitale Technologien und soziale Medien geben Fans mehr denn je die Möglichkeit etwa auf TV-Programme zu reagieren und auch einzugreifen.¹⁹⁸ Duffett (2013) identifiziert drei Arten von Praktiken, die Fans Vergnügen bringen: *pleasure to connection*, *pleasure of performance* und *pleasure of appropriation*¹⁹⁹ Bei ersterem geht es um die Verbindung etwa zu einem Star. »Fans may feel they are entitled to knowledge of and contact with celebrities (strangers) just like they do with friends, family and colleagues (intimates).«²⁰⁰ Beim Vergnügen durch Performance geht es um Praktiken, bei denen die Fans selbst im Mittelpunkt stehen, wie etwa sammeln, bloggen, Fanzeitschriften, sogenannte *fanzines*, gestalten, *filking* (science fiction/fantasy folk music) oder Nachahmung und *Cosplay*.²⁰¹ Viele der Fähigkeiten die Nötig sind, um die verschiedenen Praktiken auszuüben, eignen sich Fans selbst an. Man kann Fans also als Autodidakten beschreiben.²⁰²

¹⁹⁵ vgl. Jenkins (2013:24ff)

¹⁹⁶ ebenda:xxiv

¹⁹⁷ Duffett (2015:1)

¹⁹⁸ vgl. van Zoonen (2005:55)

¹⁹⁹ Duffett (2013:166ff)

²⁰⁰ Ferris/Harris (2011:18)

²⁰¹ vgl. Duffett (2013:178ff)

²⁰² vgl. ebenda:26

Vergnügen durch Aneignung bildet schließlich den Kern des *Textual Poachers* Ansatz. Dabei eignen sich Fans Texte an, indem sie die Bedeutung weiterentwickeln. Beispiele solcher Praktiken sind etwa *spoiling* (Handlungen von Texten verraten), Fanfic (Fangeschichten) oder *Slash* (spezielle Form der *Fanfic*, in der homosexuelle Beziehungen zwischen Charakteren beschrieben werden, etwa zwischen den männlichen Star Trek-Charakteren Captain Kirk und Mister Spock).²⁰³ Diese Beispiele zeigen, dass Fans – mehr noch als außergewöhnliche Texte – außergewöhnliche Lesarten feiern.²⁰⁴ Wobei im Fall von *Slash* anzumerken ist, dass queere Lesarten – wie bereits in Kapitel 2.2.1 dargestellt – häufig Ablehnung erfahren. Henry Jenkins entgegnet den KritikerInnen: »[W]e would do better to be more precise about where and how the dominant still draws lines concerning acceptable forms of sexual representation.«²⁰⁵ Jenkins, der seine Fanforschung mit Star Trek Fans begonnen hat, stellt fest, dass Fans oft aus einer »position of weakness«²⁰⁶ argumentieren, weil sie glauben, sie müssen die Faszination für ihr Fanobjekt vor Nicht-Fans rechtfertigen. Erklärt wird das mit dem Konzept des *Othering* – ein Prozess, bei dem sich eine Gruppe von einer anderen abgrenzt, indem man ihre Kultur oder anderes als grundlegend fremd darstellt.²⁰⁷

»It strikes me as ironic, however, that before Cultural Studies began to research fan culture, fans were dismissed as atypical of the media audience because of their obsessiveness and extreme passivity; now the ethnographic accounts of fan culture are beginning to challenge those assumptions, fans are dismissed as atypical of the media audience because of their activity and resistance. Both positions portray the fans as radically ›Other‹ rather than attempting to understand the complex relationship between fan culture and mainstream consumer culture.«²⁰⁸

Fans als aktive Menschen anzuerkennen, als *Praktizierende* – macht das Fans in weiterer Folge zu (*politischen*) *AktivistInnen*? Marchart (2008) hält fest, dass politische Dimensionen Alltagspraktiken – wie etwa Fanaktivitäten – auch ohne bewusstes Handeln innewohnen: »Die ›mikropolitischen‹ Handlungen des Alltagslebens besitzen eine ›makropolitische‹ Dimension, die uns, verstrickt in unsere alltäglichen Praktiken, weitgehend unbewusst bleibt.«²⁰⁹ Auch die aktuelle Fanforschung beschäftigt sich immer mehr mit der politischen Dimension von Fankultur. So hat sich im Laufe der Jahre auch der Blickwinkel von Henry

²⁰³ vgl. Duffett (2013:168ff) und Jenkins (2013:186): »›slash‹, refers to the convention of employing a stroke or, ›slash‹«

²⁰⁴ vgl. Jenkins (2013:284)

²⁰⁵ ebenda:xxxv

²⁰⁶ ebenda:21

²⁰⁷ Duffett (2013:37)

²⁰⁸ Jenkins (2013:287)

²⁰⁹ Marchart (2008:13)

Jenkins verlagert – vom Fan als *Textual Poacher* zu Fankultur als politischer Aktivismus.²¹⁰ »An active fan participates in fan activities such as fan clubs, soap magazine critiques, and online bulletin boards; an activist fan behaves strategically in specific events and contexts to achieve a specific goal. Fan activism thus differs from fan activities in its mass mobilization and strategic calculations.«²¹¹ Harrington und Bieby (1995) stellen sich gegen das Konzept vom Fan als *Praktizierenden*. Denn für die beiden Autoren stellt die Fanidentität ebenso eine zentrale Dimension des Fan-Daseins dar. Allein Fanaktivitäten auszuüben macht noch niemanden zum Fan.²¹² So gib es Millionen Menschen in ganz Europa und auf der Welt, die sich jährlich den ESC ansehen, sich aber wohl nicht alle als ESC-Fans bezeichnen würden. Aus der Auseinandersetzung mit Fankultur lässt sich letztlich zwar nicht ableiten, dass jedes Publikum ein aktives ist; im Gegenschluss kann man jedoch festhalten, dass nicht alle Gruppen von ZuseherInnen passiv sind.²¹³

2.3.5 Fangemeinde als politische Öffentlichkeit

Daniel Dayan (2001) vergleicht traditionelle politische Öffentlichkeiten mit Fangemeinden. Obwohl er sie übereinstimmend als sozial, stabil und loyal beschreibt und zuerkennt, dass sie in internen und externen Debatten engagiert sind, erkennt er Fangemeinden nicht als Öffentlichkeiten an. Denn laut Dayan funktionieren sie außerhalb der Gesellschaft »in a sort of parallel universe. The activities of a fan reflect a world of play and mimicry, a social reality that could be described as closed off, marginal, a game. Something essential seems to be lacking. Here is a public without a commissive dimension, without a sense of seriousness.«²¹⁴ Van Zoonen widerspricht Dayan und bewertet seine Argumentation als nicht haltbar: »for it separates the political field from mainstream culture, which is ridden with entertainment, and it denies the increasing presence of entertaining means of communication in political practice«. Wenn sich sowohl BürgerInnen im demokratischen Prozess, als auch Fans im Bezug auf ihr Fanobjekt zunächst informieren, dann diskutieren und schließlich aktiv werden, sieht van Zoonen den größten verbleibenden Unterschied darin, dass Fanaktivitäten auf gefühlsbedingten Beziehungen beruhen und die politischen Aktivitäten der BürgerInnen auf geistigen Prozessen.²¹⁵ Aber ist das der signifikante Unterschied? Bargetz/Sauer (2010) etwa stellen fest, dass während die Trennung von Politik und Gefühlen lange Zeit als Voraussetzung von Demokratie galt, »scheint der derzeitige politische

²¹⁰ vgl. Duffett (2013:284)

²¹¹ Lin (2012:o.S.)

²¹² vgl. Harrington/Bieby (1995:86f)

²¹³ vgl. Jenkins (2013:287)

²¹⁴ Dayan (2001:752)

²¹⁵ vgl. van Zoonen (2005:63)

Alltag diese Auffassung zunehmend zu suspendieren. Die gegenwärtige Form der ›Mediokratie‹ (Meyer 2001) ist geprägt durch die Grenzüberschreitung zwischen einerseits Politik als rationaler, wissensbegründeter Handlungsform staatlicher AkteurInnen sowie andererseits Politik als Leidenschaft und Engagement.«²¹⁶ Wer etwa an Wahlenden die Live-Berichterstattungen aus den Parteizentralen der Wahlgewinner und -verlierer verfolgt, bemerkt, welche zentrale Rolle Emotionen in der politischen Inszenierung spielen. »In everyday political practice, emotions are ritualized in characteristic political ceremonies, which evoke fan behavior rather than civic behavior among their participants. [...] they yell and cheer, admire and love, or cry and mourn with their leadership.«²¹⁷ Auch wenn Emotionen eine Rolle spielen im politischen Prozess, sind sie gerade in der wissenschaftlichen Betrachtung²¹⁸ oft zweitrangig. Emotionen werden meist als Störfaktoren wahrgenommen, die überlegtes Handeln untergraben.²¹⁹ Bargetz/Sauer treten mit ihrer feministisch-machtkritischen Perspektive dafür ein, »Politik [...] grundsätzlich emotionsbezogen [zu] denken«²²⁰, »ohne freilich eine ›Politik der Gefühle‹ (Haslinger 1995) unkritisch zu legitimieren.«²²¹ Diesem Ansatz folgt auch van Zoonen, denn für sie liegt die Bedeutung von Populärkultur für Politik im emotionalen Aufbau von Wählerschaften begründet.²²² Auch Fangemeinschaften beruhen auf einer stark persönlichen, inneren Dimension, die auf Erfahrungen aufbaut. Fan zu sein heißt von dem Objekt des Interesses emotional überzeugt zu sein.²²³ Diese sehr persönliche Komponente des Fan-Daseins streicht Daniel Cavicchi (1998) heraus: »Fandom is a process of being; it is the way one is.«²²⁴ Duffett gibt jedoch zu bedenken, dass der Ansatz Cavicchis nicht erklären kann, wie jemand Fan wird oder das Interesse am Fanobjekt wieder verliert.²²⁵

²¹⁶ Bargetz/Sauer (2010:141)

²¹⁷ van Zoonen (2005:64)

²¹⁸ Einen guten Anfangspunkt in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Emotionen bietet etwa eine Sondernummer der Österreichischen Zeitschrift für Soziologie, herausgegeben von Sauer/Penz (2013)

²¹⁹ vgl. Marcus (2002:5)

²²⁰ Bargetz/Sauer (2010:142)

²²¹ ebenda

²²² vgl. van Zoonen (2002:66)

²²³ vgl. Duffett (2013:30)

²²⁴ Cavicchi (1998:59)

²²⁵ vgl. Duffett (2013:30)

2.3.6 Wie wird man Fan?

»One becomes a ›fan‹ not by being a regular viewer of a particular program but by translating that viewing into some kind of cultural activity, by sharing feelings and thoughts about program content with friends, by joining a ›community‹ of other fans who share common interests.«²²⁶

Dieser Erklärungsversuch von Jenkins (2006) betont die soziale Seite der (Medien-)Fankultur. Duffett (2013) plädiert dafür anzusehen, wieso Fans sind wie sie sind und warum sie machen was sie machen: »Most researchers examine the fan community or its representative individuals, as if personal fandom had always existed and was a timeless, all-encompassing identity.«²²⁷ Duffett thematisiert mehrere Ansätze, die Erklärungen liefern sollen, wie Menschen zu Fans werden. Er thematisiert etwa Gefühlsansteckung, Geschmack oder Religion. Zusammen mit den Gedanken, die sich Rose et. al (2010) zur Rational-Choice-Theorie und Fantum gemacht haben, werden Duffetts Ideen zur *Fan-Werdung* im folgenden behandelt.

2.3.6.1 Gefühlsansteckung

Der Weg zum Fan-Dasein kann ein durchaus emotionaler Prozess sein. Er beginnt meist mit einer kurzen, heftigen Erregung aus der sich Praktiken entwickeln können, die nicht unbedingt so aufregend sein müssen, wie die Initialzündung²²⁸ Das Konzept der *Gefühlsansteckung*, Duffett spricht nur von *contagion*, also Ansteckung, kommt aus der Psychologie und hat auch Einzug in die Soziologie gehalten. Übertragen auf die Fankultur bedeutet es, dass ein Fan einen anderen Menschen mit der Begeisterung für ein Fanobjekt anstecken kann. Diese Idee übersieht jedoch, dass die Menschen in einem Publikum eine gewisse Wahl und Verantwortung haben wenn es um ihre eigenen Aktionen geht.²²⁹ Darüber hinaus begreifen Ideen von Ansteckung Gefühle hauptsächlich als unveränderliches soziales Eigentum, dass ohne Probleme von einem Menschen zu einem anderen weitergegeben werden kann.²³⁰ Für diesen Ansatz spricht wiederum, dass Ansteckung in persönlichen Erfahrungen von Fans immer wieder eine Rolle spielt. Das ist auch deshalb interessant, weil viele Fans schon jahrelangen Kontakt mit dem Medienprodukt hatten, bevor sie sich schließlich »anstecken« ließen, wie Duffett anhand eines Doctor Who Fans beschreibt: »the individual's recognition of something in the text and how it related to her identity led her to declare she

²²⁶ Jenkins (2006:41)

²²⁷ Duffett (2013:124)

²²⁸ vgl. ebenda:138

²²⁹ vgl. ebenda:126

²³⁰ vgl. Ahmed (2004:10)

were a fan, as if she found part of themselves in the text. While many such ›becoming a fan‹ stories contain elements of social initiation, contagion can be seen as a post hoc rationalization of a more complex process.«²³¹

2.3.6.2 Abgrenzung durch Geschmack

Geht es wenn Menschen zu Fans werden vielleicht doch nur um individuellen Geschmack? Konzepte von *gutem Geschmack* sind nicht universell oder natürlich, vielmehr sind sie in sozialen Erfahrungen begründet und spiegeln ein gewisses Klasseninteresse wider.²³² Der Soziologe Pierre Bourdieu (1984) versteht Geschmack als soziales System und weniger als eine rein persönliche Wahl: »Taste classifies and it classifies the classifier«²³³ Bourdieu zieht den Schluss, dass Menschen sich durch die Kategorie Geschmack von anderen abgrenzen, die ihnen sozial zu nahe sind und versteht Geschmack als Mittel, um uns im Wettstreit als soziale Wesen zu klassifizieren. In diesem Abgrenzungsprozess wandeln Menschen ihr Wissen zu *kulturellem Kapital* um. Jenkins (2013) argumentiert, dass sich Fans gegen diese kulturelle Hierarchie stellen: »Rejecting the aesthetic distance Bourdieu suggests is a cornerstone of bourgeois aesthetics, fans enthusiastically embrace favored texts and attempt to integrate media representations into their own social experience.«²³⁴ Hills (2002) und Duffett (2013) sehen das anders, wenn sie beschreiben, dass Fans ihren Klassenstatus dadurch preis geben, auf welches Fanobjekt sie fokussiert sind.²³⁵ Hills nennt das Beispiel der *underground Indie* Trash-Film-Fans, die Trash-Film-Fans verachten, die es lieben in Archiven herumzustöbern; während Außenseiter beide in die gleiche Kategorie stecken würden.²³⁶ Auch Popmusik-Fans sind ein stark diskriminierendes Publikum, wie Frith (1996) herausfand. Er schlägt vor, mithilfe Bourdieus Ansatz zu untersuchen, welche Rollen Fans *innerhalb* ihrer Fankultur einnehmen.²³⁷ Die angesprochene Möglichkeit der Unterscheidung von anderen funktioniert jedoch nur mit Objekten, die nicht schon so bekannt sind, dass sich eine breite Masse damit vertraut gemacht hat. *Waterloo*, ein ESC-Gewinnersong den selbst viele mitsingen könnten, die sich nicht als ABBA- oder Eurovision-Fans bezeichnen würden, wäre von diesem »game of taste«²³⁸ ausgeschlossen. Fans können sich also nur dann von anderen EnthusiastInnen abgrenzen, wenn sie spezifische Details etwa über

²³¹ Duffett (2013:129)

²³² vgl. Jenkins (2013:16)

²³³ Bourdieu (1984:6)

²³⁴ Jenkins (2013:18)

²³⁵ vgl. Duffett (2013:129f)

²³⁶ vgl. Hills (2002:61)

²³⁷ vgl. Frith (1996:19)

²³⁸ Duffett (2013:132)

den angesprochen Song wissen. Das so akkumulierte kulturelle Kapital – Fiske (1992) spricht Fans betreffend dezidiert von populärkulturellem Kapital²³⁹ – ist außerhalb der Fangemeinde jedoch meist von geringem Wert, da es sich nur selten in einen besseren ökonomischen oder akademischen Status umwandeln lässt.²⁴⁰

Vergleicht man Sport- und Medienfans, fällt auf, dass die männlich dominierte Sportfankultur, die »ultimately tribal«²⁴¹ ist, auf einer kompetitiven Mentalität²⁴² beruht und die eher an *realen Events* interessiert ist, gegenüber der weiblich dominierten Medienfankultur, die als »recognition of a positive, personal, relatively deep, emotional connection with a mediated element of popular culture«²⁴³ gesehen werden kann und die sehr an *fiktionalen Texten* interessiert ist, wesentlich akzeptierter ist. »[T]he authority to sanction taste, then, does not rest exclusively on issues of class but also encompasses issues of gender, which may account for why popular publications like Newsweek or programs like Saturday Night Live [...] portray fans either as overweight women [...] or nerdy, degendered men [...].«²⁴⁴ Wofür sich ein Fan letztendlich auch begeistert – für Sport oder für Medien – Bourdieus Gedanken können helfen zu erklären, unter welchen Umständen ein Fan sein Fanobjekt wählt. »It can provide a working guess at the causes of debates within and between fan communities. Yet it cannot fully explain *why* each of us picks *our own* particular cultural object or why we invest quite so much emotion in it.«²⁴⁵

2.3.6.3 Rational-Choice-Theorie

Der Rational-Choice-Theorie folgend kann menschliches Handeln »als eine Auswahl unter Alternativen«²⁴⁶ verstanden werden. Gewählt wird dabei die Alternative mit dem größten Nutzen, wobei der Nutzen wiederum auf den beiden Grundbedürfnissen *soziale Anerkennung* und *physisches Wohlbefinden* basiert.²⁴⁷ »Es stellen sich also zwei Fragen: 1. Wie erreichen Fans durch ihr Fantum soziale Wertschätzung und/oder physisches Wohlbefinden? 2. Unter welchen Bedingungen ist Fantum der günstigere Weg zu dieser Nutzenbefriedigung im Vergleich zu Alternativen?«²⁴⁸

²³⁹ vgl. Fiske (1992:44)

²⁴⁰ vgl. Hills (2002:52) und Roose et al. (2010:40)

²⁴¹ Duffett (2013:2)

²⁴² ebenda

²⁴³ ebenda

²⁴⁴ Jenkins (2013:19) und vgl. Brooker (2002:3)

²⁴⁵ Duffett (2013:134)

²⁴⁶ Roose et al. (2010:29)

²⁴⁷ vgl. ebenda

²⁴⁸ ebenda

Soziale Anerkennung wird zumeist durch eine gute Position in der Hierarchie der Gruppe erzielt, was zumeist von der Dauer des Fanengagements abhängt. Wechselt man das Fanobjekt, kommt das einer Aufgabe der bisher erarbeiteten Hierarchieposition gleich. Das könnte ein Grund sein, warum Menschen ihrem Fanobjekt oft über viele Jahrzehnte hinweg treu sind.²⁴⁹

Physisches Wohlbefinden hängt spezifisch mit der Emotionalität der Beziehung von Fans zu ihrem Fanobjekt zusammen. Durch das Dabeisein, Zusehen und Mitfiebern bei Clubtreffen, Konzerten oder Wettbewerben können Emotionen ausgelebt werden, für die im Alltag eventuell kein Platz ist.²⁵⁰ »Diese Möglichkeit emotionalen Erlebens reicht aber als Motiv für Fan Begeisterung allein nicht aus. Der Besuch dieser Veranstaltungen ist so erklärbar, aber nicht die vielfältigen Fanaktivitäten rund um diese Ereignisse.«²⁵¹ Fantum muss daher als Strategie gesehen werden, um Emotionen zu verstärken. Wenn Fans emotional an ihr Fanobjekt gebunden sind, erhalten Fan-Erlebnisse mehr Bedeutung und die dabei empfundenen Gefühle verstärken sich.²⁵² »Fantum lässt sich nun verstehen als rationale Alternativstrategie, bei der das Erlebnis nicht in immer Neuem gesucht wird, sondern in einer sich steigernden Konzentration auf das Gleiche.«²⁵³ Zuletzt schließt sich die Frage an, welche Personengruppen vermutlich eher zu Fantum neigen: »Dies müssten Personen sein, die entweder aufgrund höherer Kosten Alternativen verwerfen oder deren Bedarf an Emotionen besonders hoch ist. Auf welche Personenkreise dies zutrifft, lässt sich nicht leicht sagen.«²⁵⁴

2.3.6.4 *Fan-Werdung* als mysteriöser Prozess

Duffett (2013) setzt seine Schlüsse zur Frage, wie jemand ein Fan wird, unter den Titel *Becoming a fan: A mysterious process*.²⁵⁵ Das zeigt bereits, dass wenig Hoffnung besteht, die gestellte Problematik eindeutig zu beantworten. Die Tatsache, dass niemand bewusst plant ein Fan zu werden, bildet laut Duffett ein »minefield of research problems«²⁵⁶. Geschichten, wie jemand zum Fan wurde sind deshalb mit Sorgfalt zu behandeln. Es sind Dokumentationen von Erfahrungen, die – wie andere Erfahrungsberichte auch – rückblickend variieren können, je nach Situation im Leben. Darüber hinaus lassen sie auch keinen

²⁴⁹ vgl. Roose et al. (2010:30)

²⁵⁰ vgl. ebenda

²⁵¹ ebenda

²⁵² vgl. ebenda:31

²⁵³ ebenda

²⁵⁴ ebenda:32

²⁵⁵ vgl. Duffett (2013:153)

²⁵⁶ ebenda:154

Schluss darüber zu, zu welchem Zeitpunkt und nach welchen Ereignissen anderen Menschen zukünftig zu Fans werden.²⁵⁷

Duffett zeigt auf, dass sich in der Literatur immer wieder direkte und indirekte Assoziationen von Fankultur und Religion finden. Etwa in der Annahme, dass Fans sich unsterblich machen möchten, indem sie sich mit einer übermenschlichen Gestalt – einem Star – verbinden.²⁵⁸ In seinem Fazit sieht Duffett die *Fan-Werdung* schließlich als Prozess, bei dem sich die Identität des Menschen nicht verändert, sondern durch neue Möglichkeiten von Identität ergänzt wird, indem sich die Fans dieser Veränderung bewusst werden. Dabei erwähnt er ebenfalls Vergleiche zu Religion und den beiden Konzepten von Selbsthingabe und Willensakt:

*»Individuals who become fans do not exactly **transform** their identities, because they never actually **leave** any aspect of their previous identity **behind**. Instead, they find that a new vista opens up of self-identified possibilities. The individual changes **how they see** their identity. Before any social proclamations, this form of affective change and recognition must first take place **inside** the individual. After a frisson of emotional connection and – perhaps more importantly a recognition that it has happened – the crucial moment in the emergence of a person's fandom really comes when **they** recognize their own fandom (>I realized that I was a fan<). It's particular process of emergence, however, can sometimes be a gradual or drawn-out experience. Indeed, Cavicchi compares >becoming a fan< narratives to the two kinds of religious conversion outlined by William James: moments of **self-surrender** (in which a troubled person gives up their struggle and is converted) and **volitional** (a gradual move into new habits). [fett im Original kursiv]«²⁵⁹*

In »becoming a fan« Geschichten ist zudem immer wieder von *hooks*, also *Haken*, die Rede. Der Ausdruck, den man in Verbindung mit Sucht kennt, soll jenen Anreiz beschreiben, durch den Fans sozusagen *einhängen*, also jene Attribute am Text entdecken, die ihnen gefallen. Das kann etwa ein Vergnügen sein, das sie anerkennen. Es kann aber auch ein gewisses Verständnis von Kreativität sein oder die Würdigung einer Haltung.²⁶⁰ Geht es dabei um Stars, lieben Fans zumeist weniger die prominente Persönlichkeit an sich, sondern »the pleasure and possibilities that those individuals can offer to them.«²⁶¹

²⁵⁷ vgl. Duffett (2013:154)

²⁵⁸ vgl. ebenda:142f

²⁵⁹ ebenda:155 und vgl. Cavicchi (1998:43)

²⁶⁰ vgl. Duffett (2013:156)

²⁶¹ ebenda:157

Der Autor dieser Arbeit hält Duffets Bezeichnung der Fan-Werdung als mysteriöser Prozess für sehr treffend, doch bilden die vorgestellten Erklärungsansätze eine gute Basis für eine weitere Betrachtung im empirischen Teil dieser Arbeit. So kann etwa überprüft werden, ob ESC-Fans von einer gewissen Gefühlsansteckung berichten oder von Besonderheiten des ESC, bei denen sie *einhalen* konnten. Bourdieus Ideen zu Geschmack und die damit verbundenen Abgrenzungsmechanismen können ebenfalls empirisch kontrolliert werden. Um den Prozess der Fan-Werdung zu beschreiben, scheint dem Autor dieser Arbeit jedoch die Rational-Choice-Theorie am überzeugendsten, die anbietet, Fans als rational Handelnde zu sehen, die ihr emotionales Erlebnis durch eine sich steigende Konzentration auf das Fanobjekt verstärken. Ob dieser Ansatz für ESC-Fans zutrifft, wird ebenfalls in der empirischen Analyse klar werden.

2.3.7 Objektivität in der Fanforschung und *aca-Fans*

»Historically, academics have abused power, constructing exotic and self-serving representations of fans. Even many of the most sympathetic audience ethnographers signaled their distance from the communities they described. I did not have the option of distancing myself from the fan community. What I knew about fandom I knew from the inside out.«²⁶²

Wissenschaftler innerhalb der Cultural Studies wurden früher dazu angehalten, das aktive Engagement innerhalb ihrer Fankultur zu beenden um emotionale Distanz zu wahren und so ihr Forschungsobjekt kritisch betrachten zu können. Der britische Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske – Jenkins bezeichnet ihn als seinen Mentor²⁶³ – brach mit dieser Tradition, als er anfang über seine eigene Fankultur zu sprechen. Für ihn war es wichtig eine Kontra-Position innerhalb der Populärkultur – die letztlich vom Kapitalismus angeboten wird – einzunehmen. Henry Jenkins führte diesen Standpunkt noch weiter. Im Unterschied zu seinem Vorgänger – für Fiske (1992) bedeutete Fan zu sein simpel, einen gewissen Text zu mögen – begriff er sich als Teil einer Subkultur und fing an, seine persönliche Identität als Teil eines Fankollektivs zu positionieren und auch als Teil dieser Fankultur zu sprechen.²⁶⁴ Jenkins stellte sich gegen die Idee der Objektivität durch kritische Distanz und die damit verbundene Annahme, ForscherInnen würden durch Abstand zum Text ermächtigt und von der Nähe zum Text dominiert.²⁶⁵ »The text is drawn close not so that

²⁶² Jenkins (2006:61)

²⁶³ vgl. Jenkins (2013:xiv)

²⁶⁴ vgl. Duffett (2013:64) und Jenkins (2013:xiv)

²⁶⁵ vgl. Jenkins (2013:61)

the fan can be possessed by it but rather so that the fan may more fully possess it.«²⁶⁶ Diese Ansatz ist letztlich jedoch kein starrer, denn das Nähe-Distanz Verhältnis ist niemals eine fixe Position: »Rather, these relationships between readers and texts are continually negotiated and viewers may move fluidly between different attitudes toward the material.«²⁶⁷ Auch Duffett (2013) beschreibt die Vorstellung von totaler Objektivität in der Wissenschaft als Fantasie.²⁶⁸ Denn die Grenzen zwischen ForscherIn und Erforschtem verschwimmen immer mehr.²⁶⁹ Jenkins sieht sich als akademischer Fan, als *aca-Fan* (von engl. *academic*). Dabei beschreibt er seinen Zugang zu Star Trek primär als Fan und sekundär als Forscher, was er auch damit begründet, dass sein Faninteresse bereits viel früher begonnen hat als sein Forschungsinteresse.²⁷⁰

»I personally do not think we can study popular culture in any form, let alone something like fan culture, from the outside looking in. There are questions we can only answer by examining our own emotional experiences with forms of culture that matter to us.«²⁷¹

Im Unterschied zu Jenkins, sieht sich Duffett nicht als *aca-Fan*. Er bezeichnet sich als *Fan-positiver Forscher*: »It is not shameful to be a reflexive fan within academia anymore, but I would prefer scholars to reach a place where the issue is dropped and we just take it for granted that anyone – fan or not – can potentially write with insight about fandom *if they do so with respect*.«²⁷² Doch ist Duffett auch der Meinung, die Innensicht ermöglicht es letztlich, die Fankultur für sich selbst sprechen zu lassen: »[A]n ethnographer should ideally be an ›insider‹ who knows the culture that they are studying well enough to really allow it to speak for itself.«²⁷³ Etwas zu erforschen mit dem man vertraut ist liegt durchaus nahe. Meist hat es pragmatische Gründe, ist Ausdruck eines politischen Einsatzes und dem Wunsch nach Veränderung oder ist vom bestehenden Engagement und Interesse an einem bestimmten Popkultur-Phänomen geprägt.²⁷⁴ Gleichzeitig sollten sich aca-Fans der Verantwortung, die sie gegenüber der Fangemeinschaft zwangsläufig übernehmen, be-

²⁶⁶ Jenkins (2013:62)

²⁶⁷ ebenda:65

²⁶⁸ vgl. Duffett (2013:268)

²⁶⁹ vgl. Gray (2003:46)

²⁷⁰ vgl. Jenkins (2006:251)

²⁷¹ ebenda:xii

²⁷² Duffett (2013:274)

²⁷³ ebenda:263

²⁷⁴ vgl. Gray (2003:84)

wusst sein: »Writing as a fan means as well that I feel a high degree of responsibility and accountability to the groups being discussed here.«²⁷⁵

GegnerInnen dieser Art der Forschung sehen genau diese Innensicht als Problem. »In specific institutional contexts, such as academia, ›fan‹ status may be devalued and taken as a sign of ›inappropriate‹ learning and uncritical engagement with the media.«²⁷⁶ Weitere Probleme die zu bedenken sind, hängen damit zusammen, dass man sich eventuell zu sicher ist mit seinem Wissen, dass man als Insider hat: »You will need to be aware of how this belonging and being part of the scene might also produce a partial account. That, while you ›know‹ the scene, you may be blind to different aspects of it. ›Over-identification‹ can also be an issue when the researcher identifies with a group and fails to critically analyze their activities, accounts or practices.«²⁷⁷ ForscherInnen sollten deshalb bemüht sein, die beiden Positionen – die externen Sicht der BeobachterIn bzw. der ForscherIn und die interne Sicht der TeilnehmerIn bzw. des Fans – auszubalancieren: »It is the aim of the researcher to combine the two perspectives.«²⁷⁸ Es sei aber auch festgehalten, dass es ebenso falsch ist anzunehmen, AkademikerInnen seien eisern kopfgesteuert, wie davon auszugehen, Fans seien ausschließlich in ihrer Fanwelt versunken.²⁷⁹ Eine Fan-Identität zu haben, ist wie eine sexuelle Identität zu haben. Nur weil man ein Fan ist, heißt das nicht, dass man jedwede Rationalität aufgibt.²⁸⁰ So hat aktuelle Fanforschung bereits gezeigt, dass sie im Stande ist, grundlegende Fragen von Identität, Performativität, Geschlecht, Sexualität, Emotion, Rasse, Ethnizität und Nationalismus zu problematisieren.²⁸¹ Der Autor dieser Arbeit sieht sich deshalb gerne in der Tradition der aca-Fans und wird auf Kritik und andere Implikationen im empirischen Teil Bezug nehmen.

²⁷⁵ Jenkins (2013:7)

²⁷⁶ Hills (2002:x)

²⁷⁷ Gray (2003:84)

²⁷⁸ ebenda

²⁷⁹ vgl. Hills (2002:21)

²⁸⁰ vgl. Duffett (2013:268)

²⁸¹ vgl. Harrington/Bielby (1995:799)

2.3.8 Schlussbemerkungen: Vom diskursiven Raum

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es in Fankulturen sowohl um Konsum, als auch um Produktion und Praktiken geht. Fans finden individuelles Vergnügen in ihrem Fanobjekt und suchen oft auch die Gesellschaft Gleichgesinnter. Jenkins (2013) sieht Fankultur als Raum, »in which fans may articulate their specific concerns about sexuality, gender, racism, colonialism, militarism, and forced conformity. These themes regularly surface with fan discussions and fan artworks. Fandom contains both negative and positive forms of empowerment.«²⁸² Dieser angesprochene Raum für Debatten, den Fankultur darstellt, soll hier noch einmal betont werden, da ein Raum dieser Art in der vorliegenden Arbeit nicht zum ersten Mal Erwähnung findet. In Kapitel 2.1 wurden die Cultural Studies als diskursiver Raum beschrieben, in Kapitel 2.2 der Begriff queer als flexibler Raum und bereits in Kapitel 2.3.1 Fankultur als dynamischer Raum. Die Konzepte scheinen sich an dieser Stelle zu überschneiden. Dieser universelle Raum ist für die kulturelle Identifikation genauso essentiell, wie für queere Identifikation oder Fan-Identifikation. Der Diskurs ist die Überschneidung, in der sie einander treffen. Nun liegt es nahe, den diskursiven Raum mit dem Begriff der Öffentlichkeit in Verbindung zu bringen. »Öffentlichkeit ist (...) der Ort, an dem über die Angelegenheiten der Gemeinschaft bzw. der Gesellschaft gesprochen bzw. entschieden werden muss.«²⁸³ Bereits in Kapitel 2.3.5 wurde Fankultur mit politischer Öffentlichkeit verglichen. Das diskursive Element von Öffentlichkeit wurde dort aber noch nicht besprochen. »Alle Bürger diskutieren in einem prinzipiell unabgeschlossenen kommunikativen Raum – der Öffentlichkeit – mit Argumenten über öffentliche Belange. Daraus bildet sich die öffentliche Meinung als Grundlage politischer Entscheidungen.«²⁸⁴ Berghaus (2004) schlägt in dem Zusammenhang vor, öffentliche Meinung nicht im Singular anzuwenden, denn es müsste eigentlich von »öffentliche[n] Themen mit vielen möglichen, auch ganz privaten Meinungen«²⁸⁵ die Rede sein. Dieser Vorschlag scheint insofern passend, da es (zum heutigen Stand der Technik) kein gesellschaftliches Meinungs-Kollektiv gibt. Die Überlegungen zum diskursiven Raum und zu Öffentlichkeit sollen einerseits im folgenden Kapitel in direktem Bezug auf den Eurovision Song Contest aufgegriffen werden und können zudem als Aufforderung für den empirischen Teil dieser Arbeit gesehen werden – in zweifacher Hinsicht: Die Diskussion *mit* ESC-Fans erscheint wesentlich und auch der Diskurs *über* ESC-Fankultur.

²⁸² Jenkins (2013:283)

²⁸³ Hackett (2003:203)

²⁸⁴ Gerhards (1998:268)

²⁸⁵ Berghaus (2004:261)

Bei all den Klischees die Menschen mit Fans verbinden und bei all den stereotypen Schilderungen in den Medien, die in diesem Kapitel thematisiert wurden, gilt es erneut die selbstbewusste und aktive Rolle von Fans zu betonen. »Fandom is not something fragile that needs our protection, but rather something that has been transformative and expansive in its influence on culture. Fans have been working through central concerns around creativity, collaboration, community, and copyright.«²⁸⁶ Aktive Fans gestalten Fankulturen mit. Jenkins Gedanken zur teilnehmenden Kultur werden durch neue Technik und Medien immer relevanter, wobei Jenkins (2013) darauf hinweist, dass es sich bei Fankultur um eine spezielle Form der teilnehmenden Kultur handelt und bei Web 2.0 um ein Geschäftsmodell, das Fankultur zur Ware machen und so kapitalisieren möchte.²⁸⁷ Ohne an dieser Stelle eine Wertung vorzunehmen, sollten sich FanforscherInnen dieses Umstands jedenfalls bewusst sein.

Auch die politischen Dimensionen von Fankultur kamen an verschiedenen Stellen zum Vorschein. Etwa die Hierarchien in Fangemeinden, bei Fragen der Identifikation oder beim Ringen darum, Fankultur als wesentlich kulturell zu positionieren, wie Jenkins (2013) es beschreibt:

»There has always been a tension between the desire of fans to create culture that is meaningful within their own community (a worthy goal) and the desire to engage in larger conversations that impact the culture (also valuable). We can see this as play vs. politics, except that the forms of play which drive fan culture are often deeply political at the most personal levels (for example teens asserting their own sexual identities, wives claiming some control over their social and cultural lives), and even when fan's play is ›innocent‹ of politics, it is often forced to defend itself because it operates outside of dominant conceptions of intellectual property or outside heteronormative and patriarchal assumptions.«²⁸⁸

Was dieser Abschnitt letztlich nicht vermochte, ist eine Theorie der Medienfankultur zu präsentieren. Hills (2002) sieht das als eine Schwachstelle der Fanforschung: »too many previous works have focussed on single TV series, singular fan cultures, or singular media (›TV fans‹ versus ›cinephiles‹).«²⁸⁹ Dies mag noch mehr für den angloamerikanischen Raum stimmen, in dem *Kultserien* wie *Doctor Who* oder *Star Trek* immer wieder ausführlich besprochen werden. Für den ESC und seine Fans trifft das nicht zu. Duffett (2013) argumentiert, dass kulturelle Traditionen außerhalb der USA oder Großbritanniens meist vernach-

²⁸⁶ Jenkins (2013:xxxvi)

²⁸⁷ vgl. Jenkins (2013:xxii)

²⁸⁸ ebenda:xxxviii

²⁸⁹ Hills (2002:2)

lässt werden. Fankultur wird oft als länderübergreifendes Phänomen begriffen, der Fokus selten auf persönliche Erfahrungen gelegt. Besonders queere Fans werden so innerhalb der Mainstreammedien meist marginalisiert.²⁹⁰ Dementsprechend soll diese Arbeit einen Beitrag leisten, entsprechende Lücken in der Wahrnehmung diverser Fankulturen zu füllen.

Dieser Abschnitt hat zudem anschaulich gemacht, wieso das Projekt der Entwicklung einer generellen Theorie der Medienfankultur ein schwieriges Unterfangen ist. Distinktion und Gefühlsansteckung wurden ebenso thematisiert, wie Performativität, Othering und die Verbindung zu politischer Öffentlichkeit. Zu unterschiedlich ausgeprägt ist das Forschungsfeld, als dass sich alle Aspekte in eine Theorie pressen ließen. Aber das ist vielleicht auch gerade die Stärke der Fanforschung. Eine dem Anschein nach kleine Forschungsrichtung mit vielen Facetten und dem Willen, unterschiedliche Fanwelten zu begreifen.

²⁹⁰ vgl. Duffett (2013:17)

2.4 Eurovision Song Contest

Die Journalistin Dana Schwartz versucht dem amerikanischen Publikum in der Tageszeitung *The New York Observer* kurz nach dem ESC 2016 in Stockholm die Veranstaltung zu erklären und beschreibt den ESC als unmodern, oberflächlich, politisch und übertrieben *campy*. Sie schreibt, er sei die Summe aus der Castingshow *American Idol* im Jahr 2008, einer Miss Amerika Wahl und passiv-aggressiver geopolitischer Missgunst, ohne jegliches Bewusstsein dafür, wann das Level an *zu-viel-Camp* überschritten wurde.²⁹¹ In diesem Kapitel werden einige dieser ESC-Merkmale – ob man sie nun klischeehaft oder treffend findet – diskutiert. Zunächst soll jedoch ein allgemeinerer Gedanke zur Popmusik vorangestellt werden.

»From the birth of rock 'n' roll in the 1950s, through flower power in the 1960s and punk in the 1970s, on into rap and dance culture in the 1980s and 1990s, pop music has been both a vehicle for radical sentiments and the object of conservative anger.«²⁹²

Im ersten Moment scheint dieses Zitat deplatziert. Der ESC verglichen mit Punk, Rap und Dance – als Ort, an dem radikale Ansichten verhandelt werden? Selbst große ESC-EnthusiastInnen würden sich mit diesem Konnex zunächst schwer tun, doch lohnt sich ein zweiter Blick auf musikalisch-kommerzielle und gesellschaftliche Facetten des Bewerbs.

Musikalisch hat sich der ESC über sechs Jahrzehnte stark gewandelt. Die eben angeführten Popmusik-Phänomene sind zeitlich parallel zum ESC aufgekommen, manche davon schafften es auch auf die ESC-Bühne. Dabei gibt es jedoch keinen notwendigen Zusammenhang des musikalischen Stils mit den kulturellen Traditionen eines Teilnehmerlandes. So gab es beim ESC bereits Tango aus Schweden (1959), Reggae aus Finnland (1981), Flamenco aus Dänemark (2004) oder Rap aus der Ukraine (2005).²⁹³ Während der ESC zu Beginn der 1990er musikalisch inmitten einer überzeichneten, europäischen Mainstream-Popmusik (»artificial ›ultra-mainstream«²⁹⁴), angekommen war, änderte sich das Bild fünfzehn Jahre später bereits insofern, als dass neo-ethnische Einflüsse stark hörbar wurden.²⁹⁵ Der ESC bleibt musikalisch weiterhin im Wandel. Einige Länder versuchen sich vermehrt an international erfolgreicher Popmusik zu orientieren und die OrganisatorInnen betonen vereinzelte kommerzielle Erfolge von ESC-Songs.²⁹⁶ In einer Untersuchung der Chart-Platzierungen von

²⁹¹ vgl. Schwartz (2016:o.S.)

²⁹² Street (2001:61)

²⁹³ vgl. Björnberg (2007:20)

²⁹⁴ ebenda:13

²⁹⁵ vgl. ebenda:23

²⁹⁶ vgl. <http://www.eurovision.tv/tag/expand/charts> [aufgerufen am 20.10.2016]

ESC-Songs in den Hitparaden verschiedener ESC-Teilnehmerländer von den 1950ern bis 2005 wurde jedoch festgestellt, dass der ESC »eindeutig an Marktrelevanz eingebüßt«²⁹⁷ hat. Beispiele für große kommerzielle Erfolge gibt es tatsächlich wenige. Die Schwedische Gruppe ABBA, die mit ihrem ESC-Sieg 1974 eine Weltkarriere startete, ist neben Celine Dion, Olivia Newton John oder Julio Iglesias eine der wenigen Beispiele für nachhaltige, internationale Erfolge der sonst eher nicht kommerziell erfolgreichen kommerziellen Musik (»not-very-commercial, commercial music«²⁹⁸) beim ESC.

Zurückkommend auf das Zitat von Street zu Beginn des Kapitels und den Punkt der radikalen Ansichten, kann man feststellen, dass der ESC der Aussage nicht sehr fern ist. Der ESC ist ein Ort an dem die Vielfalt der Gesellschaft thematisiert wird – seien es ethnische Minderheiten (zB. Österreich 1961²⁹⁹), körperliche (zB. Polen 2015³⁰⁰) und geistige Beeinträchtigungen (zB. Finnland 2015³⁰¹), Frauenbild/Sexismus (zB. Polen 2014³⁰²) oder sexuelle und geschlechtliche Diversität (zB. Österreich 2014³⁰³). Abgesehen vom Punk aus Finnland 2014 waren die eben genannten Beispiele in ihrer Musikalität und Präsentation nicht radikal, doch vermochten sie es, mehr oder weniger intensive Diskussionen zu eröffnen und auch – um auf das Eingangszitat Bezug zu nehmen – konservative Entrüstung zu provozieren.³⁰⁴

In den Ausführungen am Ende des vorhergehenden Kapitels wurde das Motiv des *diskursiven Raums* herausgestellt, das sich in Fanforschung, Queer- und Cultural Studies gleichermaßen herausarbeiten lässt. Wie nun dargestellt, ist auch der ESC ein Ort, an dem gesell-

²⁹⁷ Wolther (2006:109)

²⁹⁸ Björnberg (2007:16)

²⁹⁹ vgl. Vuletic in Möller (2015:o.S.): »Österreich zum Beispiel schickte 1961 den griechischen Sänger Jimmy Makulis zum Wettbewerb. Er verkörperte den Typus des südeuropäischen Gastarbeiters, die [sic!] für das Wirtschaftswunder gebraucht wurden. Österreich wollte sich hier als internationales Land etablieren, nicht zuletzt, um von der nationalsozialistischen Vergangenheit abzulenken.«

³⁰⁰ vgl. Nogge (2015:o.S.): Die Vertreterin Polens beim ESC in Wien hatte sich bei einem Unfall 2006 die Wirbelsäule schwer verletzt. »Mit dem Auftritt im Rollstuhl will Kuszynska etwas demonstrieren: ›Nicht der Rollstuhl begrenzt uns, sondern nur, wie wir darüber denken. [...]‹«

³⁰¹ vgl. ebenda: Die vier Mitglieder der finnische Punk-Band Pertti Kurikan Nimipäivät (PKN), die beim ESC in Wien im Semifinale ausschied, leben mit einer Behinderung. »Drei von ihnen haben laut den Organisatoren des Eurovision Song Contest das Down-Syndrom, einer ist Autist. [Bassist] Helle sagt [...]: „Wir werden nicht für geistige Behinderungen eintreten. Wir gehen einfach als Band hin.“

³⁰² vgl. Vogt (2015:254f): »Als Grundmotiv des Textes fungiert die natürliche slawische Frau, genauer gesagt, deren abstammungsbedingtes Maß an Reiz und Grazie. Attribute, die auch Video und Live-Performance betonen. [...] Neben seinen, wenn wir für einen Moment moralisch werden wollen, doch eher problematischen Qualitäten als sexistisch-rassistische Hymne panslawischen Sendungsbewusstseins, ist der Fernsehauftritt auch dankbarer Gegenstand einer kritischen Lektüre normativer Weiblichkeitsbilder. [...] Die Abbildung bäuerlicher Prozesse mit pornografischem Unterton [...] bildet einen Schwerpunkt der [...] Performance.«

³⁰³ vgl. Frena (2015), ein passendes Beispiel findet sich am Ende des Kapitels 2.4.3.

³⁰⁴ vgl. ebenda

schaftliche Themen diskutiert werden, also ein diskursiver Raum. Ob die ESC-Fans in Österreich das auch so sehen und welche Bedeutung der ESC als diskursiver Raum gegebenenfalls für sie hat, wird im empirischen Teil untersucht werden. An dieser Stelle sollen zunächst der Stand der ESC-Forschung, sowie ein Überblick über die Geschichte, politische Aspekte und die ESC-Fankultur präsentiert werden, bevor unter dem Titel *Queer Eurovision* der Bedeutung des ESC für die LGBTI*-Community auf den Grund gegangen wird.

2.4.1 ESC-Forschung

»As we are beginning to witness, the Eurovision Song Contest provides a wealth of material for cultural studies scholars interested in analysing formations of nationality, popular culture, gender, affect [...], performance/performativity, mass media and globalisation.«³⁰⁵

In der aktuellen ESC-Forschung – in englischen Beiträgen ist zumeist von *eurovision research* die Rede – haben sich vor allem zwei Ansätze etabliert: Ein historischer Zugang, der den Bewerb in Verbindung mit der politischen Geschichte Europas betrachtet, und ein weiterer Forschungszweig, in dem der ESC aus der Perspektive von Sexualität und Geschlecht gesehen wird. »However, these interpretive frameworks are actually interconnected. While Eurovision has facilitated the enfranchisement of queers in the project of cultural diplomacy, nations have simultaneously exploited the queerness of Eurovision for their public diplomacy agendas.«³⁰⁶ Auch wenn in dieser Arbeit queere Fanforschung im Mittelpunkt steht und gerade in Hinblick auf die Feststellung, beide Ansätze seien miteinander verbunden, werden im Folgenden wissenschaftliche Beiträge aus dem gesamten Feld der ESC-Forschung abgebildet.

Ein guter Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem ESC sind diverse Sammelbände, die in den vergangenen Jahren zum Thema erschienen sind. Raykoff und Tobin (2007) thematisieren *Popular Music and Politics*, Georgiou und Sandvoss (2008) sind die HerausgeberInnen eines Sonderhefts, das Kultur, Identität und Politik beim ESC behandelt und Fricker und Gluhovic (2013) haben Beiträge zusammengestellt, die Identitäten, Gefühle und Politik im Hinblick auf ein *Neues Europa* erforscht.

Im deutschsprachigen Raum lohnt es sich mit Feddersen (2002) einen Überblick über die deutsche und allgemeine ESC-Geschichte zu bekommen. Wolther (2006) sieht in *Kampf der Kulturen* den ESC als *Mittel nationalkultureller Repräsentation*. Knapp vor dem ESC in Wien haben Ehardt, Vogt und Wagner (2015) erstmals im deutschsprachigen Raum Beiträge zum ESC gesammelt herausgegeben. Der Sammelband, für den der Autor dieser Arbeit

³⁰⁵ Tuhkanen (2007:9)

³⁰⁶ Chua (2016:o.S.)

auch einen Beitrag über Teilaspekte dieser Arbeit verfassen durfte, verhandelt den ESC zwischen *Körper, Geschlecht und Nation*. In Bezug auf Nation sei auf Murad (2012) und Jordan (2009) hingewiesen, die anhand des ESC das *nation building* in Aserbaidshan bzw. Russland untersuchen. Pajala (2006) wiederum diskutiert den ESC in Finnland im Kontext einer nationalen Industrie- und Fernsehgeschichte.

Auch die Bedeutung, die der ESC für die LGBTI*-Community hat, spiegelt sich in der Forschung wieder. Ein Sonderheft der Society of Queer Studies in Finland (2007) versammelt Beiträge unter dem Titel *Queer Eurovision*. Motschenbacher (2013) analysiert ESC-Pressekonferenzen aus einer queeren Perspektive. Ganz aktuell hinterfragen Baker (2016) und Chua (2016) LGBTI*-Politik beim ESC. Auch in der ESC-Fanforschung spielt das starke queere Interesse eine Rolle. Moser (1999, 2001) untersucht die ESC-Fankultur in der Schweiz. Er bezeichnet den ESC als Kultsendung und analysiert, dass das Fan-Interesse meist in der Kindheit entsteht, wenn der Bewerb mit der Familie gesehen wird.³⁰⁷ Lemish (2004) untersucht das Interesse israelischer, schwuler Männer am ESC und beschreibt den ESC als eine Art Zentrum, um das sich die queere Community – wie um ein Lagerfeuer – versammeln kann.³⁰⁸ Singleton, Fricker und Moreo (2007) beschreiben den ESC anhand einer Studie unter irischen Fans als ein *queeres Netzwerk*.

Ein kräftiges Lebenszeichen der Eurovision Forschung gibt es zumeist auch im Zuge der dem ESC vorangehenden Woche. Recherchen zu diesem Kapitel ergaben, dass seit Mai 2011, als die Fachtagung »Der Eurovision Song Contest als TV-Event« in der FH Düsseldorf stattfand, jedes Jahr – mit Ausnahme 2012 in Baku – zumindest eine wissenschaftliche ESC-Veranstaltung in der aktuellen Gaststadt organisiert wurde. 2015, zum 60. Jubiläum des ESC, gab es etwa nicht nur die Veranstaltung »Eurovision: A History of Europe through Popular Music« im Haus der Europäischen Union in Wien, sondern bereits vor dem ESC die »Eurovision Song Contest: 60th Anniversary Conference« im April in London und im Juni die Konferenz »Musical Diversity and Cultural Identities in the History of the Eurovision Song Contest. Recapitulating 1956-2016« an der Karl-Franzens-Universität Graz. Ein Überblick über die ESC-Konferenzen der vergangenen Jahre findet sich im Anhang.

³⁰⁷ vgl. Moser (1999:121ff)

³⁰⁸ vgl. Lemish (2004:52): »David, a physician, recalled, ›When I came out of the closet I was looking for a ›campfire‹ to sit around with my kind of group. The ESC was already there. So it was very easy to just join in and feel that you are part of it.‹ Becoming an ESC fan has thus become a form of an ›initiation rite‹ for the Israeli gay male community.«

2.4.2 Historischer Überblick des ESC

Geboren wurde der ESC ein Jahrzehnt nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Bei der Premiere 1956 in Lugano standen sich Sängerinnen und Sänger aus Belgien, der Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Italien, Luxemburg, den Niederlanden und der Schweiz im Teatro Kursaal gegenüber.³⁰⁹ Als Vorbild diente dabei der in Italien sehr populäre Gesangswettbewerb »Festival della Canzone Italiana«, auch Sanremo-Festival genannt, der seit 1951 bis heute Jahr für Jahr in der ligurischen Stadt Sanremo über die Bühne geht.³¹⁰ Die Idee zu einem europaweiten Pendant trug der langjährige Direktor der Europäischen Rundfunkunion (European Broadcasting Union, EBU) Marcel Bezençon auf einer EBU-Konferenz 1955 in Monaco vor. Bezençon, Freund und Bewunderer Jean Monnets, des Mitbegründers der Europäischen Gemeinschaft (EG), hatte mit seiner ESC-Idee eine große Vision: Ganz Europa friedlich vereint im musikalischen Wettstreit.³¹¹ Dass das damals logistisch kein leichtes Unterfangen war, umschreibt Bezençon so: »Eurovision was made for Europe, in spite of Europe.«³¹² Merzinger/Nathaus (2009) sehen die Gründung der EBU 1950 und die Etablierung des ESC 1956 jedoch weniger als Motor der europäischen Integration, sondern als »a joint venture to produce content for television, the new medium, at lower costs«³¹³. Der Plan, erfolgreichen TV-Content zu produzieren, ist jedenfalls geglückt. Mit nahezu 200 Millionen Zuseherinnen und Zusehern weltweit ist der ESC mittlerweile die größte Unterhaltungsshow der Welt.³¹⁴

Über die Jahre hinweg ist die Teilnehmerzahl stark gewachsen: Von sieben Teilnehmerländern bei der Premiere in der Schweiz 1956 bis zu 43 Beiträgen in den Jahren 2008, 2011 und (voraussichtlich³¹⁵) 2017. Teilnahmeberechtigt sind grundsätzlich alle Rundfunkanstalten, die Mitglieder der EBU sind. Nach derzeitigem Stand hat die EBU 73 Vollmitglieder aus 56 Staaten Europas, Nordafrikas und Vorderasiens und 35 assoziierte Mitglieder aus 21 weiteren Staaten der Welt wie etwa Australien, Brasilien, China, Indien, dem Iran oder den USA³¹⁶. Beim 60. ESC in Wien nahm erstmals eine Rundfunkanstalt eines assoziierten Landes – nämlich Australien – teil. Was 2015 als Ausnahmeregelung für die Jubiläumsausgabe

³⁰⁹ vgl. Wolther (2006:38)

³¹⁰ vgl. ebenda:32ff

³¹¹ vgl. Tobin (2007:27)

³¹² Bezençon in EBU (1959:3) zit. nach Tobin (2007:27)

³¹³ Merzinger/Nathaus (2009:204)

³¹⁴ http://www.eurovision.tv/page/news?id=nearly_200_million_people_watch_eurovision_2015 [aufgerufen am 20.10.2016]

³¹⁵ vgl. http://www.eurovision.tv/page/news?id=43_countries_to_participate_in_eurovision_2017 [aufgerufen am 31.10.2016]

³¹⁶ <http://www3.ebu.ch/about/members?type=active> [aufgerufen am 20.10.2016]

des ESC präsentiert wurde, scheint dank des großen Interesses am ESC in Australien zur dauerhaften Ausnahme zu werden. So durfte Australien beim ESC in Stockholm erneut antreten und erreichte im Finale den zweiten Platz. Zudem liegt der Schluss nahe, dass der EBU daran gelegen ist, neue Märkte zu erschließen, denn immerhin über eine halbe Million australische ZuseherInnen sahen den ESC 2016 in den frühen Sonntag-Morgenstunden live auf SBS.³¹⁷

Die ESC-Teilnahme Australiens oder andere Ereignisse in der ESC-Historie, wie die Austragung des Wettbewerbs in Baku oder Siege Israels oder der Türkei, waren immer wieder Anlässe anhand derer der Europa-Begriff diskutiert wurde.³¹⁸ Weniger umstritten war die Einfassung Europas in den Anfangsjahren des ESC, als sich zu den sieben Gründungsmitgliedern Jahr für Jahr weitere Teilnehmerländer West- und Nordeuropas gesellten. Beim zweiten ESC 1957 in Frankfurt am Main kamen Österreich, Großbritannien und Dänemark hinzu; Schweden (1958), Monaco (1959) und Norwegen (1960) waren die nächsten Debütanten. Finnland (1961) sowie Irland³¹⁹ (1965) wurden ebenfalls in den 1960er Jahren ESC-Teilnehmer.³²⁰

Mit den ESC-Prämieren des kommunistischen Jugoslawiens (1961) sowie der Diktaturen in Spanien (1961) und Portugal (1965) bot das Wetsingen erstmals autoritären Systemen eine Bühne.³²¹ Die Erweiterung des Starterfelds betraf in den 1970er Jahren den Süd-Osten, und zwar Malta (1971), Israel (1973), Griechenland (1974) und die Türkei (1975). Die letzten beiden hatten zur Zeit des Kalten Kriegs Militärregierungen, wie Vuletic (2015) ausführt: »Griechenland [...] trat dem Song Contest 1974, kurz vor dem Ende der Militärdiktatur und der Wiederherstellung der Demokratie, bei. [...] Von 1980 bis 1983 gab es in der Türkei [...] eine Militärregierung und die Türkei nahm in dieser Zeit jedes Jahr am Song Contest teil.«³²²

³¹⁷ vgl. Bodey (2016)

³¹⁸ vgl. User-Kommentar in Niggemeier (2012): »Gab es in den letzten Jahren eine Erdkrustenverschiebung oder warum kommt man auf die Idee, dass Aserbaidshan Teil Europas wäre ? Aber egal Türkei, Israel und andere eindeutig nicht europäische Staaten nehmen ja auch teil. Warum nennt man es nicht dann EURASIAN-vision. Dann wäre auch für den Iran noch Platz.«

³¹⁹ Bis heute ist Irland mit sieben Siegen (1970, 1980, 1987, 1992, 1993, 1994, 1996) der Rekordgewinner beim ESC.

³²⁰ vgl. Vuletic (2015:98)

³²¹ vgl. ebenda:98ff

³²² ebenda:108

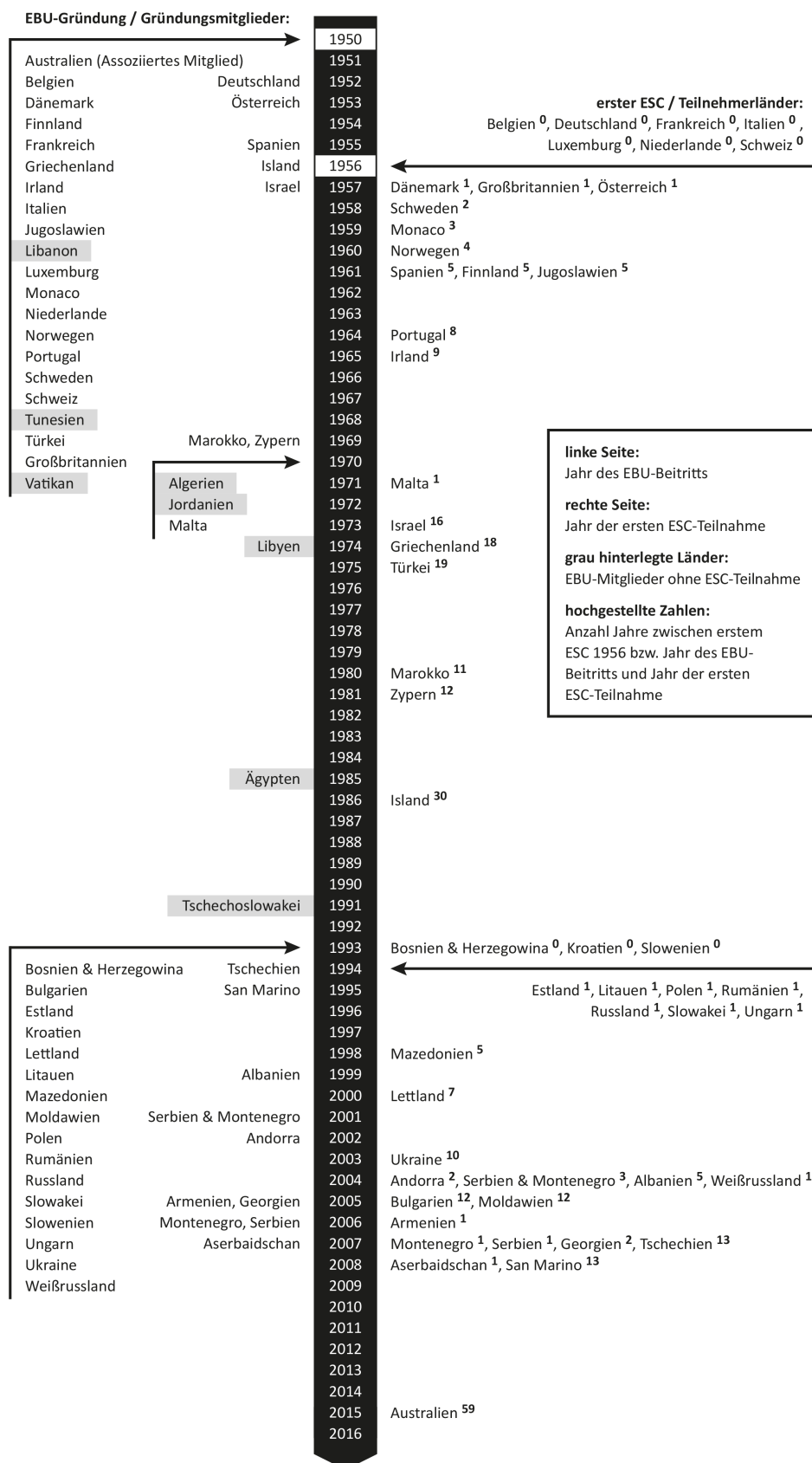


Abbildung 1: EBU-Mitgliedschaft und erstmalige ESC-Teilnahme³²³

³²³ Basierend auf Daten von: <http://www3.ebu.ch/about/members?type=active> und <http://www.eurovision.tv/page/history> [beide aufgerufen am 20.10.2016]

1980, als Israel seine Teilnahme am Bewerb aussetzte, debütierte Marokko – ein bisher einmaliger Auftritt eines nordafrikanischen Landes beim ESC. Die Inselstaaten Zypern (1981) und Island (1984) kamen in die ESC-Gemeinschaft hinzu, bevor die große Erweiterung des Starterfelds in den Osten nach dem Fall des Eisernen Vorhangs anstand. In nur zwei Jahren – 1993 und 1994 – waren zehn neue Teilnehmerländer erstmals beim ESC zu sehen: Bosnien und Herzegowina, Kroatien, Slowenien, sowie Estland, Litauen, Ungarn, Polen, die Slowakei, Rumänien und Russland. Mazedonien folgte 1998 bevor Lettland (2000), die Ukraine (2003), Albanien, Serbien und Montenegro, Andorra, Weißrussland (alle 2004), sowie Bulgarien und Moldawien (2005) dazu kamen. Die Tschechische Republik war 2007 neu dabei und Serbien und Montenegro traten in dem Jahr erstmals getrennt an, wobei Serbien bei diesem Debüt gleich den Bewerb gewinnen konnte. Der ESC erreichte mit den Teilnahmen Armeniens (2006), Georgiens (2007) und Aserbaidschans (2008) erstmals den Kaukasus. San Marino debütierte ebenfalls 2008 und 2015 in Wien kam Australien hinzu. Die Abbildung auf der vorhergehenden Seite stellt dar, wann die erste Rundfunkstation eines Landes der EBU beitrug und wann die erste ESC-Teilnahme folgte. Dabei gibt es große Unterschiede in Folge einer EBU-Mitgliedschaft auch am ESC teilzunehmen. Während Bosnien & Herzegowina, Kroatien und Slowenien im Jahr ihrer EBU-Mitgliedschaft 1993 auch beim ESC debütierten, dauerte es etwa bei Island 30 Jahre von der EBU-Mitgliedschaft 1956 bis zur ersten ESC-Teilnahme 1986.

Auch wenn das Europa-Verständnis der EBU als relativ liberal betrachtet werden kann, kommt der ESC nicht ohne Regeln aus. Die ESC-Regeln der EBU veränderten sich über die Jahrzehnte immer wieder. Es folgt ein Überblick über die wichtigsten Regelungen, die aktuell gültig sind:³²⁴ Maximal sechs Personen dürfen pro Beitrag mitwirken, wobei alle mindestens 16 Jahre alt sein müssen. Es ist nicht erlaubt, dass eine Person in selben Jahr für mehrere Länder an den Start geht. Tiere sind auf der Bühne nicht erlaubt. Während der Instrumentalteil der Songs mittlerweile vom Band kommt, muss der Gesang live dargeboten werden. Es muss sich um einen neuen Song handeln, der frühestens am 1. September des Vorjahres veröffentlicht worden sein darf. Nachdem der italienische Song 1957 über fünf Minuten lang war, führte die EBU die bis heute gültige Regel ein, die die Songlänge auf drei Minuten beschränkt. Derzeit gibt es keinerlei Sprachregelungen für den Songtext. Zwischen 1966 und 1972, sowie zwischen 1977 und 1998 mussten die Beiträge in einer Landessprache vorgetragen werden. Letztlich ist aber wohl jene Regel, wonach ein ESC-Beitrag keine politische Botschaft transportieren darf, besonders in den vergangenen Jahren eine der am meisten diskutierten.

³²⁴ vgl. <http://www.eurovision.tv/page/about/rules> [aufgerufen am 20.10.2016]

2.4.3 ESC und Politik

»The lyrics and/or performance of the songs shall not bring the Shows, the Eurovision Song Contest as such or the EBU into disrepute. No lyrics, speeches, gestures of a political or similar nature shall be permitted during the Eurovision Song Contest. [...] No messages promoting any organisation, institution, political cause or other, company, brand, products or services shall be allowed in the Shows«³²⁵

Die Regel ist sehr umfassend formuliert. Ebenso variantenreich sind die Beispiele von ESC-Beiträgen, die eine Debatte über einen Regelverstoß ausgelöst haben (oder das Potential für eine solche Debatte gehabt hätten) und im Zuge dieses Kapitels besprochen werden. Generell stufen WissenschaftlerInnen, die sich in unterschiedlichen Studien mit Popmusik beschäftigt haben, etwa 10 bis 20% aller Popsongs als politisch ein.³²⁶ In diesem Abschnitt geht es jedoch nicht nur um etwaige politische Botschaften von Songs. Wie an Beispielen in diesem Kapitel gezeigt werden wird, können auch die KünstlerInnen selbst politische Meinungen vertreten oder politisch instrumentalisiert werden. Auch von dem Gastgeber-sender können durch die Inszenierung der Show – etwa durch die ModeratorInnen – Botschaften vermittelt werden, die man als politisch einstufen könnte. Es kommt also grundsätzlich darauf an, welche Auffassung von Politik man der Einschätzung zu Grunde legt, der ESC an sich oder Aspekte der Veranstaltung seien politisch. Hilfreich sind dabei die Ausführungen von Wolther (2006), der sieben Bedeutungsdimensionen des ESC beschreibt. Neben den medialen, musikalischen, musikökonomischen, nationalkulturellen, national-ökonomischen und kompetitorischen Dimensionen, beschreibt er auch die politische Bedeutungsdimension des ESC. Wolther definiert den ESC als »ein inszeniertes (Pseudo-)Medienereignis mit rituellem Charakter«³²⁷. In Kapitel 2.1.3 wurde der Zusammenhang von Populärkultur und Politik diskutiert und insbesondere, dass sich PolitikerInnen Medienereignisse für ihre politische Kommunikation zu nutzen machen.

Wolther nimmt zunächst einige Abgrenzungen vor. So würden etwa national-kulturelle Aspekte des ESC – also die mitunter stereotype bzw. klischeehafte Präsentation nationaler Kultur, die der Alleinstellung gegenüber anderen ESC-Beiträgen dient³²⁸ oder verbindend wirken soll³²⁹ – oft mit der politischen Dimension verwechselt. »Die Darstellung national-

³²⁵ ebenda

³²⁶ vgl. van Zoonen (2005:47)

³²⁷ Wolther (2006:121)

³²⁸ vgl. ebenda:127

³²⁹ vgl. Tuhkanen (2007:8): »While the entries from different countries would meet on the stage in a playful competition, the event's real aim was to enhance transnational understanding by familiarising European peoples with each other's cultures.«

kultureller Eigenheiten wird zwar unter Umständen politisch instrumentalisiert, ist aber nicht zwangsläufig politisch.«³³⁰ Doch es können national-kulturelle Eigenheiten auch dafür eingesetzt werden, um politische Botschaften zu transportieren. Als Beispiel dafür verweist Wolther auf den Beitrag Norwegens von 1980. Das Lied *Sámiid ædnan* (dt. *Lappland*) enthält typische musikalische Elemente der Samen und wurde vom Komponisten geschrieben, um diese ethnische Minderheit in ihrem politischen Kampf zu stärken.³³¹ Man könnte das auch als kulturelle Diplomatie bezeichnen, die durch den ESC betrieben wird.³³²

Weiters grenzt Wolther direkte politische Eingriffe in den ESC von der politischen Dimension im engeren Sinne ab. Seine Beispiele – die Anordnung der Kultusministerin Griechenlands 1982³³³, das Land solle nicht teilnehmen oder das erfolgreiche Engagement des Ex-Premiers und ehemaligen Königs von Bulgarien³³⁴ für die Teilnahme seines Landes – seien als *politische Reaktionen* auf andere Dimensionen, wie etwa die national-kulturelle oder die nationalökonomische, zu sehen.³³⁵ Auch der Umstand, dass der Libanon 2005 nach anfänglichem Interesse nicht am Bewerb teilnahm, ist als Konflikt zwischen der medialen Dimension des ESC mit den bestehenden *politischen Rahmenbedingungen* im Libanon zu verstehen. So untersagt ein libanesisches Gesetz die Werbung für Israel und steht damit gegen die von der EBU eingeforderte Möglichkeit zur Telefonabstimmung auch für den israelischen Beitrag.³³⁶

Neben der obigen Abgrenzungen unterscheidet Wolther eine *externe* und eine *interne politische Dimension*. Innerhalb der externen politischen Dimension (epD) wird der Wettbewerb *von außen* politisch instrumentalisiert. Im Gegenzug dazu nimmt bei der internen politischen Dimension (ipD) der ESC selbst – also *von innen* – Einfluss auf die politische Tagesordnung.³³⁷

Ein Beispiel für die epD ist der portugiesische ESC-Beitrag von 1974. Der Song *E depois do adeus* (dt. *Und nach dem Abschied*) diente siebzehn Tage nach dem ESC in Brighton als Ra-

³³⁰ Wolther (2006:122)

³³¹ vgl. ebenda

³³² vgl. Chua (2016:o.S.)

³³³ vgl. Feddersen (2002:196): Melina Mercouri, selbst Sängerin und Schauspielerin, war erst kurz vor dem ESC in harrogate Ministerin geworden. Der Bewerb entsprach nicht ihren Qualitätsansprüchen, »als dass griechische Künstler dort auftreten sollten.«

³³⁴ vgl. Lyttle (2005:71): »Simeon Saxon-Coburg Gotha [...] suggested to the national broadcaster BNT last May that joining the Eurovision Song Contest would be a good idea. Soon afterwards, the BNT informed the European Broadcasting Union that they would be interested in participation.«

³³⁵ vgl. Wolther (2006:122)

³³⁶ vgl. ebenda

³³⁷ vgl. ebenda:122f

dio-Startsignal für die Nelkenrevolution, die die fast fünfzig Jahre andauernde portugiesische Diktatur beendete.³³⁸ Auch der ESC 2005 in Kiew passt in diese Kategorie. Ministerpräsident Viktor Juschtschenko war das erste Staatsoberhaupt auf der Bühne des ESC. Er übergab der Siegerin aus Griechenland am Ende der TV-Show einen Sonderpreis der ukrainischen Regierung und instrumentalisierte den Wettbewerb damit erstmals direkt als innen- und außenpolitische Plattform.³³⁹ »Schon in der Antike wurden rituelle Anlässe zur Repräsentation von Macht und Einfluss einzelner Personen oder politischer Gruppierungen eingesetzt.«³⁴⁰ Dies lässt sich auch bei ritualisierten Medienereignissen wie den Olympischen Spielen oder den Fußballweltmeisterschaften feststellen, die für die Teilnehmerländer »Initiationsrit[en] in eine ›Weltöffentlichkeit‹«³⁴¹ darstellen.

Ein weiteres Beispiel für die epD ist für Wolther der griechische Beitrag von 1976. Mariza Koch protestierte mit ihrem Titel *Panagia mou, Panagia mou* (dt. *Mutter Gottes, Mutter Gottes*) gegen die Abspaltung Nordzyperns, die von der Militärregierung der Türkei getragen wurde.³⁴² Für den Autor dieser Arbeit ist die vorgenommene Kategorisierung Wolthers in diesem Fall nicht schlüssig, handelt es sich bei Liedtexten mit politischen Botschaften doch um innere ESC-Aspekte, die politischen Einfluss nehmen (möchten). So müssten politische Liedtexte generell zur ipD zugerechnet werden. Wolther selbst gibt an, dass die ipD meist dann zu bemerken ist, wenn »eine erwartete Einflussnahme auf die politische Agenda vorzeitig unterbunden wird. So strahlte der italienische Fernsehsender RAI den ESC 1974 nicht live aus, weil der Titel des italienischen Beitrags ›Sì‹ die Zuschauer im Hinblick auf das am darauf folgenden Tag stattfindende Referendum über eine Beibehaltung des Ehescheidungsverbots hätte beeinflussen können«³⁴³. Der oben bereits erwähnte norwegische Beitrag *Sámiid ædnan* gehört ebenfalls der internen politischen Kategorie an und auch der Siegertitel der Ukraine 2016 setzt auf national-kulturelle Elemente. Selten zuvor wurde so intensiv darüber debattiert, ob ein Song (zu) politisch sei, wie bei dem Titel 1944 der Sängerin Jamala. Er thematisiert die massenhafte Zwangsumsiedelung der Krimtataren von der Schwarzmeerinsel nach Zentralasien während des Zweiten Weltkrieges. 1942 hatte die deutsche Wehrmacht nach der Eroberung der Krim ein Besatzungsregime errichtet und konnte große Teile der wehrfähigen Tataren für den Beitritt zur »ostvölkischen« Freiwilligenverbänden gewinnen.³⁴⁴ Nach der Rückeroberung der Krim durch die sowjeti-

³³⁸ vgl. Krivanec (2015)

³³⁹ vgl. Wolther (2006:123)

³⁴⁰ ebenda:121

³⁴¹ Pross (1983:11)

³⁴² vgl. Wolther (2006:123)

³⁴³ Wolther (2006:124)

³⁴⁴ vgl. Seewald (2014:o.S.)

sche Armee im Frühjahr 1944 wurden die Krimtataren des Verrats bezichtigt und es begann die Deportation. »Genehmigt. J. Stalin« stand unter [Geheimdienstchef Lewrenti] Berias Eingabe gegen »Saboteure, Drückeberger und Simulanten.«³⁴⁵ Jamala verneint in Interviews, dass ihr Song ein politisches Statement sei und gibt an, sie wolle für Multikulturalität stehen und ihre Familiengeschichte erzählen; Jamalas Urgroßmutter wurde 1944 mit ihren fünf Kindern in einen Güterwagon gesperrt und von der Krim nach Zentralasien deportiert.³⁴⁶ »1967 wurden die Überlebenden rehabilitiert, erst Ende der 80er-Jahre durften sie zurückkehren. Vielleicht 200.000 bis 250.000 machten davon Gebrauch. Heute stellen sie etwa zwölf Prozent der Einwohner der Krim.«³⁴⁷ Trotz Jamalas Widerspruch legen BeobachterInnen nahe, es sei kein Zufall, dass die Ukraine zwei Jahre nach der Annexion der Krim durch Russland im März 2014 einen Beitrag zum Bewerb schicke, der die Krim(tataren) ins öffentliche Licht rückt.³⁴⁸

Es sollen an dieser Stelle noch zwei Fälle betrachtet werden bei denen Liedtexte in den letzten Jahren zu einem Protest Russlands geführt haben. Im Fall des ukrainischen Beitrags von 2007 *Dancing Lasha Tumbai* hatte dieser jedoch keinen Erfolg. Die EBU sah die Ähnlichkeit der Worte »Lasha Tumbai« mit »Russia Goodbye« nicht gegeben. Das Management hatte angegeben »Lasha Tumbai« sei mongolisch für »Schlagsahne«, was mongolische Übersetzer nicht bestätigen konnten.³⁴⁹ 2009 forderte die EBU nach einem russischen Protest Georgien auf, den Text des Beitrages »We Don't Wanna Put In« zu ändern, da sich die Worte »Put In« wie der Name des damaligen Ministerpräsidenten von Russland Wladimir Putin anhörten. Georgien, das sich im August 2008 mit Russland im Krieg befunden hatte, verweigerte eine Änderung oder einen Tausch des Songs und konnte somit nicht am Bewerb teilnehmen.³⁵⁰ Beide Fälle sind nach Ansicht des Autors als Teil der ipD zu sehen.

KünstlerInnen können jedoch nicht nur durch Songtexte politische Statements setzen. Beim ersten Semifinale des ESC 2016 in Stockholm hielt die armenische Teilnehmerin Iveta Mukuchyan während einer kurzen Einstellung im Greenroom die Fahne der zwischen Armenien und Aserbaidschan umstrittenen Region Bergkarabach in die Kamera. »Sie begründete

³⁴⁵ ebenda

³⁴⁶ vgl. Jamala in Magazowa (2016:o.S.): »Das war ein perveres Menschenexperiment. Die Schwächsten wurden dahingerafft, unter ihnen die Tochter meiner Urgroßmutter. Es war sehr heiß, die Leichen verwesten, sie mussten aus dem Zug einfach hinausgeworfen werden. Die Urgroßmutter musste damit fertig werden, sie hatte ja noch vier Söhne bei sich. Alle fünf sind dann später auf die Krim zurückgekehrt. Am Leben ist nur noch mein Großvater, der mit meinem Vater auf der Krim wohnt.«

³⁴⁷ Seewald (2014:o.S.)

³⁴⁸ vgl. Freeman (2016)

³⁴⁹ vgl. Kuipers (2007:o.S.)

³⁵⁰ vgl. Marcus (2009:o.S.)

das damit, dass sie ihr Land und ihr Herz beim ESC repräsentiere [sic!] wolle. ›Mein Herz möchte nichts anderes als Frieden auf der Welt und Frieden für Armenien‹, sagte sie. Ihr Beitrag ›Love Wave‹ unterstreiche das, denn diese ›Welle der Liebe‹ möchte sie mit ihrem Auftritt in die Welt hinausschicken. [...] Ein Sprecher [der EBU] sagte [...] dazu in der Nacht, dass man sich des Vorfalls bewusst sei und ihn ›zu gegebener Zeit‹ diskutieren werde.«³⁵¹ Kurz vor dem ESC in Stockholm hatte die EBU eine neue Flaggenregelung veröffentlicht, wonach nur Fahnen von UNO-Mitgliedstaaten, sowie die EU-Flagge und die Regenbogenfahne (als Symbol für Toleranz und Vielfalt) in der Halle erlaubt seien.³⁵²

Auch die Jurysprecher der einzelnen Länder bei der Punktevergabe oder die ModeratorInnen der Show äußern sich politisch. Måns Zelmerlöv, ESC-Gewinner von 2015 und Co-Moderator des ESC 2016 in Stockholm, nutzte Liebeslieder in der Show als Anlass für die folgende Moderation: »Lots of songs about love tonight. That was Denmark with *Soldiers of Love* and before that we heard the Bulgarian entry *If Love Was a Crime*. You know what; unfortunately love is still a crime in many parts of the world. I hope to see the day when that is no longer the case. Here tonight though I feel nothing but love.«³⁵³ Der schwedische Sender SVT und Moderator Måns Zelmerlöv nutzten Inhalte des ESC hier bewusst, um sich gegen Diskriminierung und Kriminalisierung (queerer?) Liebe auszusprechen.

Die Co-Moderatorin des ESC in Düsseldorf 2011 Anke Engelke ergriff die Gelegenheit in ihrer Rolle als deutsche Jury-Sprecherin während der Punktevergabe des ESC 2012 in Baku, um das aserbaidjanische Regime zu kritisieren: »Tonight nobody could vote for their own country but it is good to be able to vote and it is good to have a choice. Good luck on your journey Azerbaijan, Europe is watching you.«³⁵⁴

Für heftige Reaktionen sorgte der Sieg der österreichischen Dragqueen Conchita Wurst beim ESC 2014 vor allem in Russland. Ein russischer Abgeordneter etwa sprach im Zusammenhang mit der bärtigen Sängerin vom Ende Europas und sagte, der Truppenabzug der Sowjetarmee aus Österreich 1955 am Ende der Besatzungszeit nach dem zweiten Weltkrieg sei ein Fehler gewesen.³⁵⁵ Aus Protest gegen Conchita Wurst und ihren Bart dokumentierten zudem RussInnen – unter ihnen prominente BloggerInnen, ModeratorInnen oder MusikerInnen (Abbildung 2 auf nächster Seite) – in etwa 50 Kurznachrichten auf Twitter in den Tagen nach Conchitas Sieg, wie sie sich ihren Bart abrasierten oder twitterten ein Foto mit Rasierschaum um ihren Mund. »Der Bart, der ikonografisch, gesellschaftlich und historisch

³⁵¹ Peters (2016:o.S.)

³⁵² vgl. ebenda, Ausnahmen gebe es zudem für regionale Flaggen, wenn damit nicht gegen die nicht-politische Natur des Wettbewerbs verstoßen würde.

³⁵³ Zelmerlöv (2016) zit. nach Greenwood (2016:o.S.)

³⁵⁴ Engelke (2012) zit. nach Taylor (2012:o.S.)

³⁵⁵ vgl. Salzburger Nachrichten (2014:o.S.)

immer wieder die Männlichkeit seiner Träger artikuliert und bekräftigt hatte, verlor nicht nur plötzlich diese Bedeutung, unter dem Motto [Beweise, dass du nicht Conchita bist], wurde er sogar zum Zeichen des ›Unmännlichen‹.³⁵⁶ Frena führt aus, dass die Online-AktionistInnen durch ihren Protest mit den Rasur-Fotos Männlichkeit neu definierten, aber eben ohne Bart: »Indem dies für sie überhaupt möglich ist, zeigen sie aber gerade, wie ihr Geschlecht ›Mann‹ veränderbar, performativ und somit sozial erfasst ist.«³⁵⁷



Abbildung 2: Rapper Alexander A. »ST« Stepanowa auf Instagram³⁵⁸

Ist der Song Contest nun politisch? Dies ist zwar keine Kernfrage dieser Arbeit, doch wurde gezeigt, dass interne und externe politische Aspekte Teil des ESC sind. Dieses Kapitel lieferte einen Überblick über die politische Dimension des ESC, ohne dabei den Anspruch zu erheben, alle politischen Seiten des ESC vollständig erfasst zu haben. »Ist das eine politische Botschaft oder ist es einfach nur das größte Musikspektakel des Jahres?«³⁵⁹, fragt ein deutscher TV-Journalist. Gezeigt haben die Beispiele jedenfalls – gerade auch zuletzt die Bartrasur in Russland – dass die Veranstaltung und ihre musikalischen Beträge durchaus ernst genommen werden und zu Reaktionen auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen führen.³⁶⁰

³⁵⁶ Frena (2015:298f und 306)

³⁵⁷ Frena (2015:302f)

³⁵⁸ ebenda:298

³⁵⁹ Richter (2016:o.S.)

³⁶⁰ vgl. Frena (2015:305)

2.4.4 ESC-Fankultur

»Die Fans erst machten aus diesem Festival der bemüht sinfonisch-klassischen Unterhaltung ein Pop-Event.«³⁶¹

Organisiert sind ESC-Fans in offiziellen Fanclubs der Organisation Générale des Amateurs de l'Eurovision (OGAE). Was 1984 mit der OGAE Finnland begann, umfasst mittlerweile ein Netzwerk aus über 40 Clubs. Fans aus jedem Land, das zumindest einmal am ESC teilgenommen hat, dürfen einen eignen nationalen Verein gründen; darüber hinaus gibt es eine OGAE Rest of the World. Seit 2011 besteht die offizielle Dachorganisation, die OGAE International.³⁶² Der österreichische Fanclub-Ableger OGAE Austria wurde 1995 in der Steiermark gegründet und feierte somit beim ESC 2015 in Wien sein 20-jähriges Bestehen. Bei der letzten Generalversammlung der OGAE Austria Ende April 2016 hatte der Club 402 Mitglieder, 319 Männer und 83 Frauen.³⁶³ Vor dem Sieg von Conchita Wurst 2014 hatte der Club noch etwa 150 Mitglieder.³⁶⁴ Die OGAE verhandelt mit der jeweiligen Gastgeber-Station Jahr für Jahr ein Ticketkontingent und bietet ihren Mitgliedern so die Möglichkeit, spezielle Tickets für den Bereich vor der Bühne zu kaufen, der den Fans vorbehalten ist. 1998 beim ESC in Birmingham wurden erstmals Tickets an Fans vergeben; seit dem ESC 2013 in Malmö gibt es im Fanbereich vor der Bühne fast ausschließlich Stehplätze.³⁶⁵ Die ESC-EnthusiastInnen stehen, tanzen und jubeln mit ihren Fahnen also direkt vor dem Geschehen und werden auch von den TV-Kameras gefilmt. »Die Fans sind selbst zu Akteuren geworden, sie haben sich ihre Sekunden Ruhm erkämpft.«³⁶⁶ Die Clubs organisieren aber auch unter dem Jahr verschiedene Fanaktivitäten wie Clubtreffen, eigene Bewerbe für ihre Mitglieder, ESC-Screenings, sowie Konzerte von ESC-TeilnehmerInnen und sogar eine Eurovision Bootsfahrt von Helsinki nach Tallinn.³⁶⁷ Bei nahezu all diesen Treffen geht es auch um das gemeinsame Feiern zu Eurovision Songs. Pajala (2013) beschreibt ihre Erfahrungen auf ESC-Parties in Finnland, auf denen die Anwesenden zu einem kroatischen oder serbischen Lied mitsingen konnten, Sprachen also, die die meisten Singenden wohl gar nicht verstanden: »In moments like these the ESC provides a basis for a sense of community that is based not on identity categories but on familiarity with a set of songs, built through repetiti-

³⁶¹ Feddersen (2010:56)

³⁶² vgl. www.ogaeinternational.com [aufgerufen am 20.10.2016]

³⁶³ siehe Kapitel 3.2.2.4

³⁶⁴ Information von OGAE Austria-Präsident Markus Tritremmel am 26.6.2014 auf Facebook: Etwa 150 Mitglieder seien es vor Conchitas Sieg in Kopenhagen gewesen.

³⁶⁵ vgl. Singleton et al. (2007:19) und Thielen (2013: o.S.)

³⁶⁶ Feddersen (2010:57)

³⁶⁷ vgl. Feiler (2016:o.S.)

on over the years. In the fan reception of Eurovision songs, language recedes in importance – it is not necessary to understand the lyrics in order to sing along with feeling. The singalong moments seem to be filled with shared emotion, although as Ahmed reminds us, you cannot actually know what people feel.«³⁶⁸ Denn laut Ahmed (2004) zirkulieren Emotionen nicht zwischen den Menschen, zwischen Objekten von Emotion jedoch schon.³⁶⁹ »Popular Eurovision songs are objects of emotion that circulate in fan culture, providing a basis for a momentary sense of community. On the dance floor, recognizing these songs, knowing the lyrics, and perhaps borrowing some moves from the original choreography can become the basis for a sense of shared feeling.«³⁷⁰ Ausgehend von ihren Beobachtungen der finnischen ESC-Fangemeinde schließt Pajala: »Eurovision fan culture favours performances that offer a sense of energy, intensity, and transparency«³⁷¹ Das folgende Kapitel wird das Thema der ESC-Fankultur ebenfalls intensiv behandeln, jedoch ganz speziell aus einer LGBTI*-Sichtweise

2.4.5 Queer Eurovision

Der ESC wird in Artikeln und Kommentaren immer wieder als schwule Weltmeisterschaft³⁷² oder gar *Gay Olympics* bezeichnet.³⁷³ Wieso ist hier von schwul und nicht schwul/lesbisch, queer oder LGBTI* die Rede? In ihrer Forschung über queere Fankultur hat Karen Ross LGBTI*-Personen in einer Online-Studie und in qualitativen Interviews befragt und identifiziert dabei den ESC als eine klar männliche Vorliebe: »29.6 percent liked it very much and 30.1 percent liked it, as opposed to respectively 8.7 percent and 22 percent of the women.«³⁷⁴ Dieses Kapitel behandelt queere³⁷⁵ Anknüpfungspunkte an den ESC, geht der Frage nach, wie sich das LGBTI*-Interesse für den ESC entwickelt hat und beleuchtet verschiedene Antworten, die die Eurovision Forschung in den vergangenen Jahren dazu gegeben hat. Dabei werden Lieder, KünstlerInnen, Ästhetik und die Fankultur des Bewerbs aus einem queeren Blickwinkel betrachtet.

³⁶⁸ Pajala (2013:89)

³⁶⁹ vgl. Ahmed (2004:10f)

³⁷⁰ Pajala (2013:89)

³⁷¹ ebenda

³⁷² Gemeint ist der Vergleich mit der Fußball WM, manchmal auch EM

³⁷³ vgl. Beauchamp (2016:o.S.)

³⁷⁴ Ross (2011:270)

³⁷⁵ In weiterer Folge wird trotz der Feststellung einer männlichen Vorherrschaft im ESC-Fantum sowohl vom schwulen, als auch vom queeren oder LGBTI*-Interesse für den ESC die Rede sein, um durch die Formulierung niemanden aus der queeren Community zu exkludieren. Zudem soll festgehalten werden, dass trotz des Fokus auf queere ESC-Fankultur auch Fans des ESC gibt, die sich nicht der LGBTI*-Gemeinde zugehörig fühlen.

Nous Les Amoureux (Wir, die Liebenden), der ESC-Siebertitel 1961 aus Luxemburg, wird oft als erster queerer Eurovision-Song beschrieben. In dem Lied geht es um zwei verzweifelte Liebende, wobei der grammatikalische Aufbau des Liedtexts offen lässt, ob ein heterosexuelles oder homosexuelles Paar gemeint ist. Historiker Dean Vuletic betont in einem Vortrag, dass es heutzutage schwer nachzuvollziehen sei, ob Juries und ZuhörerInnen der damaligen Zeit die implizierte queere Interpretation der französischen Textzeilen so verstanden haben.³⁷⁶ Lässt man diese Unklarheit beiseite und nimmt an, *Nous Les Amoureux* markiert den Beginn einer Reihe von queeren Songs beim ESC, so unterscheidet er sich doch stark von seinen Nachfolgern. Während in dem Beitrag von 1961 die Hilflosigkeit des Paares im Mittelpunkt steht, ist mehr als 50 Jahre später *Rise Like a Phoenix* ein Song, der sich kraftvoll gegen gesellschaftliche Widerstände stellt.³⁷⁷ Auch der serbische Song vom ESC 2015 in Wien *Beauty Never Lies* legt eine queere Lesart nahe, wenn Sängerin Bojana Stamenov die bestärkenden Worte singt: »Finally I can say, yes, I'm diff'rent, and it's okay! Here I am!«³⁷⁸



Abbildung 3: Foto von Conchita Wurst beim ESC 2014 © Maximilian Bauer

Bis einE offen lebendEr LGBTI*-KünstlerIn auf der ESC-Bühne auftrat, vergingen Jahrzehnte. Während über die Sexualität von Jean-Claude Pascal, dem Interpreten von *Nous Les Amoureux*, wenig bekannt war – er war unverheiratet und bestätigte Gerüchte, er sei homosexuell, zeitlebens nicht – ging der Isländer Páll Óskar 1997 offen mit seiner Homose-

³⁷⁶ vgl. Vuletic (2016:o.S.)

³⁷⁷ vgl. Vuletic (2016:o.S.)

³⁷⁸ Stamenov (2015:o.S.)

xualität um. In *Minn hinsti dans* (dt. *Mein letzter Tanz*) sang er »lasziv in schwarzem Lack auf weißem Sofa [...] vom letzten Tanz einer Diva«³⁷⁹. Ein Jahr später beim ESC in Birmingham siegte die transsexuelle Sängerin Dana International aus Isreal mit ihrem Song *Diva*. Diven werden beim ESC jedoch nicht nur besungen, die Eurovision-Diva ist auch Teil der ESC-Ästhetik: »Beginning in the 1960s, Eurovision entries became increasingly camp in their appeal, often featuring a kitsch aesthetic. This self-conscious theatricality was encapsulated in the trope of the Eurovision diva, who often donned an audacious costume and basked in feminine affectation.«³⁸⁰ Acts, die Queerness offen thematisieren finden sich seit damals immer wieder auf der ESC-Bühne: »2002 gingen Daphne, Emperatrizz und Marlenna – kurz Sestre – für Slowenien in originaler Tunten-Ästhetik ins Rennen, und 2007 mühte sich eine ›Drama Queen‹ für Dänemark mit altbackener Travestie.«³⁸¹ Mit dem Sieg der bärtigen Dragqueen Conchita Wurst 2014 fand diese Reihe wohl ihren vorläufigen Höhepunkt, wenngleich gesagt werden muss, dass seit den Auftritten von Páll Óskar und Dana International auch weitere LGBTI*-KünstlerInnen auf der Bühne standen, die ihre queeren Identitäten zwar offen thematisierten, sie aber mit ihrer Performance nicht in den Vordergrund stellten. Nach Ansicht einiger AutorInnen erlebte der ESC mit dem Isländer und der Israelin in den Jahren 1997/98 sein Coming-out als Unterhaltungsshow mit Bedeutung für die queere Community. Ob das vor den 1990er Jahren auch schon so war, ist schwer zu sagen. Ein Autor spricht davon, dass der ESC mindestens seit den 1970er Jahre einen Stellenwert in der schwulen Community hatte.³⁸² Wie bereits dargestellt, gab es seit 1984 offizielle ESC-Fanclubs. Doch erst 1998 luden die Veranstalter der BBC erstmals Fans ein, Teil des Live-Publikums zu sein und platzierten sie in die ersten Reihen vor der Bühne. »This crowd of ecstatic, screaming fans – nearly all men, most of them gay – helped transform what had previously been a staid event attended by VIPs in formal dress into a wild, participatory spectacle, in which fans performed their fandom for cameras projecting the spectacle worldwide. [...] And from that point on, the secret was out: Eurovision had been queered.«³⁸³

³⁷⁹ Kraushaar (2013:o.S.)

³⁸⁰ Chua (2016:o.S.) und vgl. Haessler (2015:o.S.): »Paul Barnes, a gay British man in his fifties, has been a fan for decades. ›Eurovision is broadcast in 3D: dance, disco and divas. We like to dance, we like disco, we like divas,‹ Barnes said with a measure of self-ridicule. ›Last year Conchita Wurst was the perfect diva for gay people. There's the music, but there is also a flamboyancy that goes with it.«

³⁸¹ Kraushaar (2013:o.S.)

³⁸² vgl. Tuhkanen (2007:8f)

³⁸³ Singleton et al. (2007:19)

2.4.5.1 Phasen der LGBTI*-Politik beim ESC

Vom Outing des ESC Ende der 1990er Jahre bis zum Sieg der bärtigen Lady Conchita Wurst beim ESC 2014 liegen für Baker (2016) drei Phasen der LGBTI*-Politik beim ESC. Zunächst »[t]he ›visibility phase‹ of LGBT politics at Eurovision (1997-2007)«³⁸⁴. Hier geht es um den bereits besprochenen Moment, als die queere Komponente des ESC in der Öffentlichkeit sichtbar wurde. In einem Vortrag macht Dean Vuletic drei Vorschläge, warum das queere Faninteresse seit 1997/98 Jahren auffälliger wurde:³⁸⁵

- 1) Die Europäischen Gesellschaften begannen sich zu öffnen, was auch an der LGBTI*-Gesetzgebung der verschiedenen Länder zu sehen war. Diese Veränderung beschreiben Singleton et al. etwa für Irland: »These young men came out into an Ireland in which homosexuality was decriminalised and increasingly socially acceptable, even trendy; and now quite flamboyantly participate in Eurovision-oriented activities as celebrations and gay rituals, without expressing much awareness of the origins of these rituals in shared, private discourse of the closet era.«³⁸⁶
- 2) Aufkommende Technologien wie das Internet machten es möglich, dass sich Fans leichter vernetzen konnten.
- 3) Der ESC wurde vermehrt kommerzialisiert und fand in immer größeren Hallen statt. Die LGBTI*-Community bot sich dabei nicht nur als zahlungskräftige Gruppe an, sondern sie brachte auch Farbe und Leben ins TV-Bild.

Es folgt »[t]he ›organisational phase‹ of LGBT politics at Eurovision (2008-2013)«³⁸⁷. In den 2000er Jahren hatte sich die Show bereits in ein Mega-Event verwandelt.³⁸⁸ Die organisatorische Phase der queeren Politik beim ESC war auch eine Phase der Superlative. Der ESC 2009 in Moskau ist der Bewerb mit der bis dahin größten Bühne und dem größten Budget.³⁸⁹ Während des Live-Kommenars nennt BBC-Moderator Graham Norton den ESC in Moskau ob seiner Opulenz »the Beijing Olympics of Eurovision«³⁹⁰. Das aserische Regime investiert große Summen in den ESC 2012 und so wird der Bewerb in Baku zum größten touristischen Event, den das Land am Kaspischen Meer je gesehen hat.³⁹¹ Auch Menschen-

³⁸⁴ Baker (2016:5)

³⁸⁵ vgl. Vuletic (2016:o.S.)

³⁸⁶ Singleton et al. (2007:23)

³⁸⁷ Baker (2016:8)

³⁸⁸ vgl. Bolin (2006:190) und Müller/Steyaert (2013:139)

³⁸⁹ vgl. Baker (2016:9)

³⁹⁰ Norton (2009) zit nach. Jordan (2009:56)

³⁹¹ vgl. Ismaylov (2012:835)

rechtsaktivistInnen versuchen die Aufmerksamkeit zu nutzen: »Several Baku-based activist groups formed a ›Sing for Democracy‹ campaign and held events for international journalists during Eurovision, with Sweden's Loreen Talhaoui – who won Eurovision 2012, enabling Sweden to host in 2013 – notably meeting Sing for Democracy activists in Baku.«³⁹² Ein Jahr danach beim ESC in Malmö thematisiert eine ironische Musicalesinlage der schwedischen Moderatorin Petra Mede unter anderem Gleichberechtigung der Geschlechter sowie LGBTI*-Rechte.³⁹³ In einer Zeit in der Russland seine staatliche Diskriminierung Homosexueller vorantrieb, bestätigt sich für Autor Paul Jordan die Intension Schwedens, egalitäre Werte durch den ESC zu befördern.³⁹⁴ »Eurovision was available for this because of its LGBT associations developed first through fandom and then through the 1997-2007 ›visibility phase‹. Organisers attaching the text of Eurovision to a specific mode of expressing sexual difference [...] further linked Eurovision to LGBT politics and to the contestation of the meanings of European security, citizenship and identity.«³⁹⁵

Zuletzt beschreibt Baker »the ›geopolitical phase‹ of LGBT politics at Eurovision (2014-2015)«³⁹⁶. Hier stehen vor allem Conchita Wurst und ihr politisches Engagement nach ihrem ESC-Sieg im Mittelpunkt. Zunächst geht es aber auch um Aktionen in den Gastgeberstädten 2014 und 2015. So wurden etwa während der ESC-Woche 2014 queere Hochzeiten in Kopenhagen beworben und Wien führte zeitgleich zum ESC 2015 liebende Ampelpärchen ein – in drei Varianten: schwul, lesbisch und hetero.³⁹⁷ Die geopolitische Dimension bekam LGBTI*-Politik laut Baker erst durch Conchita Wurst, die unter anderem auf Einladung einer EU-Vizepräsidentin vor dem EU-Parlament sang und sprach³⁹⁸ und auch mit UNO Generalsekretär Ban Ki-moon zusammentraf.³⁹⁹

³⁹² Baker (2016:9) und vgl. Gluhovic (2013:208)

³⁹³ vgl. Baker (2016:10)

³⁹⁴ vgl. Jordan (2014:98)

³⁹⁵ Baker (2016:10)

³⁹⁶ ebenda:11

³⁹⁷ vgl. Storvik-Green (2014) und Tonkin (2015)

³⁹⁸ vgl. Wurst (2014)

³⁹⁹ vgl. Baker (2016:14)

2.4.5.2 Warum hat der ESC viele queere Fans?

Warum das queere Interesse am ESC vermehrt auffällt und wie sich LGBTI*-Politik beim ESC in den vergangenen Jahren entwickelt hat, wurde soeben besprochen; im Kern dieser Arbeit steht jedoch die Frage, wie sich das schwule Interesse am ESC entwickelt hat.

Singleton et al. (2007) haben sich mit Eurovision Fans in Irland auseinandergesetzt und treffen auch allgemeine Überlegungen zum Thema Queer Eurovision: »Eurovision is not necessarily inherently gay or queer. The mainstream of viewers, historically, has understood it as delivering exactly what it purports to deliver: a mainstream competitive performance of new popular music. Further, not all Eurovision enthusiasts are gay, though it is our observation that the majority of serious fans are gay and do read the contest through a queer reading strategy. The ESC is particularly receptive to such a strategy because of several of its qualities: its spectacular nature, its performativity, and its liveness. The fact that the contest is both competitive and recurrent also helps invite intense fan engagement.«⁴⁰⁰ Neben der eben genannten (1) spektakulären Natur des ESC, (2) der Performativität und der Live-Darbietung, sowie (3) dem Wettkampf-Element und der regelmäßigen Wiederkehr über Jahrzehnte, führen sie auch die (4) *Underdog Story*, (5) Internationalität und (6) die *Quasi-Amateur-Natur* des Bewerbs als Gründe für ein queeres Interesse am ESC an. Bevor im Folgenden diese Punkte einzeln behandelt werden, soll festgehalten werden, dass die einzelnen Punkte als Argumentationskette zu verstehen sind. So können einige angeführten Qualitäten auch generell als Anhaltspunkte für allgemeines ESC-Faninteresse verstanden werden oder andere Punkte wiederum erst in Verbindung mit weiteren Punkten – etwa indem ein Effekt verstärkt wird – als Argument für queeres Interesse beim ESC gesehen werden.

(1) Die spektakuläre Natur des ESC begünstigt eine spezielle Intensität der Zuschauerschaft, ähnlich wie das bei Oper- oder Musical-Fans der Fall ist.⁴⁰¹ »The sheer excess of the competition in recent years – with a record 42 songs in the 2007 competition – its sense of being overstuffed and overlong, also adds to its over-the-top quality.«⁴⁰² Zudem führt der Umstand, dass die KünstlerInnen nur drei Minuten Zeit haben Publikum und Juries zu überzeugen, dazu, dass sich die Songs und Darbietungen vielfach als »broadly accessible, attention- and emotion-grabbing«⁴⁰³ beschreiben lassen.

(2) Performativität ist in dieser Arbeit bereits in den Cultural Studies, in den Queer Studies, als auch in der Fanforschung aufgetaucht. Was hilft der Ansatz beim Verständnis für

⁴⁰⁰ Singleton et al. (2007:17)

⁴⁰¹ vgl. ebenda und Koestenbaum (1994)

⁴⁰² Singleton et al. (2007:17)

⁴⁰³ ebenda

queeres Interesse am ESC? Schwule Männer etwa, die nicht geoutet sind und die in einem Umfeld leben, das ihre sexuelle Orientierung nicht akzeptiert, greifen in vielen Fällen darauf zurück, im Alltag die Rolle eines heterosexuellen Mannes zu spielen. Vor allem in Zeiten vor der Entkriminalisierung von Homosexualität waren die Leben von schwulen Männern so oftmals auf Performativität aufgebaut; Live-Performances, die Performativität in den Vordergrund stellen neigen dadurch dazu für schwule Männer interessant zu sein.⁴⁰⁴ »The queer spectator recognises and relates to such performativity as a signal that covert meanings are there to be read and interpreted, and as a welcome reminder that all roles, including gender roles, are themselves performances and can be deconstructed and read in alternative ways.«⁴⁰⁵ Die Live-Darbietung von Songs spricht zudem die Emotionen des Publikums an und der Fokus auf Unterhaltung und Staunen (»entertainment and sheer dazzlement«⁴⁰⁶) zeigt einen Ausweg aus den maskulinen Ritualen, die manche schwule Männer nicht interessieren oder die sie sogar bedrohen.⁴⁰⁷

(3) Erst das Drama des Wettbewerbelements führt zum intensiven Engagement der Fans, das durch eine bloße Aufführung von Songs nicht erreicht werden würde. Die enorme Geschichte des Bewerbs seit über 60 Jahren führt zudem dazu, dass es eine große Anzahl an Fakten gibt, die Fans wissen, analysieren und diskutieren können.⁴⁰⁸ Der Wettbewerbscharakter bildet zusammen mit der langen Geschichte und Wiederkehr des Bewerbs für Singleton et. al. starke Parallelen zu Sportveranstaltungen, weswegen sie ESC-Fankultur eher mit Sport-Fankultur vergleichen, als mit Fankultur von popkulturellen Texten (wie Buffy oder Harry Potter), die sie als abgeschlossen bezeichnen.⁴⁰⁹ »Not for nothing is Eurovision known colloquially as the ›gay World Cup‹.«⁴¹⁰

(4) Das schwule Publikum nutzt queer Reading, um den Contest als einen Abend voller »stories bursting with potential success and imminent failure«⁴¹¹ zu lesen. Nur ein Act⁴¹² kann den ESC gewinnen. Jahr für Jahr versuchen es aber eine Vielzahl von KünstlerInnen und oftmals gewinnen bisher unbekannte SängerInnen oder Bands.⁴¹³ »The underdog story

⁴⁰⁴ vgl. Singleton et al. (2007:17)

⁴⁰⁵ ebenda

⁴⁰⁶ Clum (1999:6)

⁴⁰⁷ vgl. ebenda

⁴⁰⁸ vgl. Singleton et al. (2007:17f)

⁴⁰⁹ vgl. ebenda

⁴¹⁰ Singleton et al. (2007:18)

⁴¹¹ vgl. ebenda:17

⁴¹² 1969 gab es vier Sieger, da noch keine Regel für einen Gleichstand implementiert war.

⁴¹³ vgl. ebenda

– the person who battles against obscurity or oppression to triumph against the odds – is a classic gay narrative, through which spectators can read their own stories of fighting through bias and prejudice towards fully realised, proud gay identities. Eurovision is a treasure trove of underdog stories to be sought out and identified with or queered if necessary, year after year.«⁴¹⁴

(5) Die Internationalität des Bewerbs führt dazu, dass sich etwa traditionelle Melodien finden, die für manche ZuseherInnen speziell oder exotisch erscheinen. Dies verstärkt den bereits diskutierten Punkt des Spektakels der Andersartigkeit für das heterogene Publikum. Zur gleichen Zeit sind die ZuschauerInnen trotz ihrer unterschiedlichen kulturellen Hintergründe in ihrer queeren Lesart des Bewerbs geeint.⁴¹⁵

(6) Beim ESC kommt es immer wieder vor, dass Songs so wirken als wären sie weniger professionell vorgetragen oder produziert als andere: »The possibility therefore opens up for moments when Eurovision’s pretence of glamour slips and observant audience members can, for a moment, see behind the curtain to the man pulling the levers. These little moments of failure and strangeness are reminders of the contest’s performativity and artificiality, which invite queer spectators’ empathy.«⁴¹⁶ Viele queere Fans stellen sich gegen den ansteigenden Professionalismus der Show in den vergangenen Jahren, um diese speziellen – mitunter komischen – Momente nicht zu verlieren.⁴¹⁷ »The fear is that ESC’s queerness will disappear into a corporate machine.«⁴¹⁸ Obwohl sich die Show seit dem Erscheinen des zitierten Beitrags 2007 noch stärker professionalisiert hat, sind dem Autor dieser Arbeit etwa auch noch beim ESC 2016 in Stockholm kleinere Pannen aufgefallen. So zeigte sich etwa beim Beitrag aus Moldawien im ersten Semi Finale, dass der Tänzer vergessen hatte, seinen Backstage-Ausweis in der Garderobe zu lassen, sodass er zum Vorschein kam als er sich seinen silbernen Astronautenanzug öffnete.⁴¹⁹

»All of these qualities leave the contest wide open for the ironic yet highly emotionally engaged spectatorial participation that characterises the queer gaze. Tony Kushner’s (1996, vii; quoted in Clum 1999, 5) summing up of the qualities of stage musicals that so appeal to queer spectators equally applies to Eurovision: ›Fabulousness,

⁴¹⁴ Singleton et al. (2007:17)

⁴¹⁵ vgl. ebenda:18

⁴¹⁶ ebenda

⁴¹⁷ vgl. ebenda

⁴¹⁸ ebenda

⁴¹⁹ Zu sehen ab 2:30 unter Isac (2016): <https://www.youtube.com/watch?v=LlhV-E6leTI> [aufgerufen am 28.10.2016]

irony, tragic history, defiance, gender-fuck, glitter drama... the raw materials are reworked into illusion.«⁴²⁰

Tobin (2007) sieht zudem politische Gründe für das LGBTI*-Interesse am ESC. Nach dem Fall der Berliner Mauer hätte sich der ESC insofern verändert, dass sich eine spezielle Art der europäischen Bürgerschaft entwickeln konnte: »a model of citizenship that ultimately relies on the possibility of camp performances of identity.«⁴²¹ Diese Bürgerschaft ist jedoch nicht mit einer klassischen Staatszugehörigkeit vergleichbar. Vielmehr ermöglicht es diese Form der Bürgerschaft – als eine Art Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft – gesellschaftliche und kulturelle Normen zu hinterfragen und neu zu interpretieren.⁴²² Für Tobin ist der ESC also eine Art Arena, in der sich Menschen eine europäische KulturbürgerInnenenschaft⁴²³ aneignen können. Vor allem marginalisierte Gruppen – seien es Menschen aus Ländern am Rand Europas oder sexuelle und ethnische Minderheiten – nehmen die Möglichkeit wahr, die Zugehörigkeit zu Europa durch den ESC zu festigen.⁴²⁴ Pajala (2007) tritt jedoch dafür ein, die Grenzen der queeren Wirkung des ESC nicht außer Acht zu lassen: »Conventional images of gender and sexuality, however, are still rather more common in the ESC as a whole. I do not wish to downplay the contest's queer potential – I agree with Tobin that it has become a useful arena where marginalised groups can assert themselves – but I do want to draw attention to the normative elements of the program that frame the queer performances.«⁴²⁵ Um ihren Einwand zu untermauern beschreibt Pajala die Unterschiede, in denen auf nationaler Ebene mit dem queeren Publikum des ESC umgegangen wird. Während man sich etwa in Schweden der Tatsache bewusst ist und SVT das auch in seinem alljährlichen nationalen Vorentscheid Melodifestivalen aufgreift, wird dieser Punkt im Finnischen TV nicht thematisiert.⁴²⁶ Tobins Modell der KulturbürgerInnenenschaft, das eine Möglichkeit der Identifikation mit einer Gemeinschaft schafft, stellt – bei aller Kritik daran – insofern eine interessante Idee dar, da das Thema der Identifikation bereits nach kurzer Betrachtung des ESC als ein sehr vielschichtiges auffällt. Während Vänskä (2007) zwei Aspekte des ESC – die durch den Länderwettstreit begründeten Wurzeln in nationalistischer Ideologie und die große schwule Fanbase – als »strangely two-fold«⁴²⁷ bezeichnet, formuliert es Rehberg (2007) positiver: »Eurovision provides a rare occasion for simul-

⁴²⁰ Singleton et al. (2007:18f)

⁴²¹ Tobin (2007:25)

⁴²² vgl. ebenda:26

⁴²³ Zum Konzept der KulturbürgerInnenenschaft siehe Kapitel 2.1.3.

⁴²⁴ vgl. Pajala (2007:25)

⁴²⁵ ebenda:26

⁴²⁶ vgl. ebenda:25f

⁴²⁷ Vänskä (2007:71f)

taneously celebrating *both* queerness *and* national identity.«⁴²⁸ Ob diese beiden Identifikationsmöglichkeiten im Konflikt stehen oder nicht, kann im empirischen Teil dieser Arbeit nachgegangen werden. Verbunden sind die beiden Themen *Queerness* und Nation jedenfalls bereits insofern, als dass der ESC dabei helfen kann, den Nationenbegriff im Sinne der Gender Studies zu *verqueeren* («queer the nation»⁴²⁹). Denn *Queerness* ist in ihrem Wesen antinationalistisch.⁴³⁰ Hierbei spielt auch Camp eine zentrale Rolle: »In the realm of sexuality, camp humor is proven to be one of the best tools to maintain a sense of cultural identity while critiquing essentialism. Camp can similarly assist in the project of queering the nation.«⁴³¹ Damit etwas *verqueert* werden kann, muss es in irgendeiner Form vorherrschen oder dominant sein.⁴³² »Eurovision's current ›out-gayness‹ has created a cultural dominant that now itself may need to be queered; just how such queering can be accomplished remains one of the open questions«⁴³³. Eine Frage, die nicht in dieser Arbeit beantwortet werden kann, die aber den wichtigen Hinweis liefert, dass der vorläufigen Höhepunkt der ESC-Queerness mit dem Sieg von Conchita Wurst keinesfalls das Ende der Geschichte ist und Platz bleibt für neue, überraschende LGBTI*-Aspekte beim ESC. Zudem gibt ESC-Forscher Rehberg zu bedenken: «It is an inclusive event. Gay people have a certain dominant voice, but it doesn't exclude other voices.»⁴³⁴

Der Begriff der Nation tritt innerhalb der Queer Eurovision auch in einem anderen Zusammenhang auf: »Interestingly, national metaphors begin to appear when Eurovision's gay fandom is discussed openly. Phrases like the ›gay nation‹ or the ›rainbow nation‹ are used to refer to gay people as a group.«⁴³⁵ Die Finnin Pajala sieht die genannten Bezeichnungen als Merkmal der Abgrenzung: »The growing visibility of Eurovision's gay fandom could threaten the fantasy of the nation as a cohesive(ly) heterosexual space by exposing the fact that the traditional favorite of the Finnish audience is also a piece of camp gay entertainment. One way of maintaining a coherent heteronormative image of the national television audience is to picture the gay fandom as a separate group, a nation of its own.«⁴³⁶

⁴²⁸ Rehberg (2007:60)

⁴²⁹ Tobin (2007:26)

⁴³⁰ vgl. Puar (2005:131)

⁴³¹ Tobin (2007:34)

⁴³² vgl. Singleton et al. (2007:13)

⁴³³ ebenda

⁴³⁴ Rehberg in Frost (2015:o.S.)

⁴³⁵ Pajala (2007:36)

⁴³⁶ Pajala (2007:37)

Die Zeiten, als beim ESC Camp als eine Art verborgene Ästhetik performt wurde, sind vorbei.⁴³⁷ Die Offenheit der eurovisionellen Camp Ästhetik bedeutet auch eine Weiterentwicklung. Etwa wie sie Meyer (1994) beschrieben hat: »Pop camp, the camp trace, or residual camp, a strategy of un-queer appropriation of queer praxis whose purpose is the enfusement of the un-queer with the queer aura, acting to stabilize the ontological challenge of Camp through a dominant gesture of reincorporation.«⁴³⁸ Die Beobachtungen eines irischen Fans bestätigen diese Aneignungspraxis von Camp Ästhetik beim ESC: »It seemed like from the year that Latvia won onwards [2002], every guy in the contest was really going for the gay vote. It just seemed really camp that year. Eurovision has always been such a sort of a closeted thing, but that year they weren't even being closeted. They were just outright.«⁴³⁹

Auch die professionelle Seite des ESC ist queer, wie ESC-Forscher Rehberg in einem Interview für die Huffington Post UK ausführt: »In the press centre, 98% of the journalists are gay men. It's become Gay Pride funded by European tax money.«⁴⁴⁰ Der Kommentar Rehbergs wird von Motschenbacher (2013) relativiert. Er hat die ESC-Pressekonferenzen in den Mittelpunkt seiner Forschung gestellt und beschreibt die Situation folgendermaßen: »Observation of the press conferences indeed shows that there is a dominance of middle-aged men who self-identify as gay in the audience. This is not to say that all press representatives covering the ESC fall into this group. In particular, journalists working for larger national TV corporations are less likely to fit this pattern.«⁴⁴¹ In seinen Studien geht Motschenbacher auch dezidiert auf den Inhalt der Pressekonferenzen ein und beschreibt drei zentrale nicht-heteronormative Merkmale in seinem Material, das er in und über die Pressekonferenzen gesammelt hat: »(1) non-heteronormative talk about love song lyrics and performances; (2) the construction and normalisation of male same-sex desire; and (3) the challenging of dominant gender discourses.«⁴⁴² und er kommt zum Schluss: »ESC press conferences represent a context in which linguistic constructions of non-heteronormativity figure prominently. These range from the construction of sexually open scenarios, in which the gender of the desiring subject and/or the desiring object is left open, to explicit constructions of male same-sex desire, which can be said to disturb the heteronormative system more directly.«⁴⁴³

⁴³⁷ vgl. Singleton et al. (2007:12)

⁴³⁸ Meyer (1994:5)

⁴³⁹ Singleton et al. (2007:19)

⁴⁴⁰ Rehberg in Frost (2015:o.S.)

⁴⁴¹ Motschenbacher (2013:593)

⁴⁴² ebenda:594

⁴⁴³ Motschenbacher (2013:609f)

2.4.5.3 Abgrenzungen

In diesem Kapitel war schon mehrmals vom ESC als schwule Weltmeisterschaft die Rede, aber im Gegensatz zu Fußballgroßveranstaltungen, wo Popkultur zum größtmöglichen Ausdruck von nationaler Identität wird, wird sie beim ESC wie bereits beschreiben zu einem Ausdruck von europäischer, queerer und anderer Identitäten.⁴⁴⁴ Bis zu einem gewissen Grad wird dabei die Unterstützung von LGBTI*-Rechten als Teil der Europäischen Identität verstanden.⁴⁴⁵ Dies wurde vor allem nach dem ESC-Sieg von Conchita Wurst in der öffentlichen Debatte merkbar, als der österreichische Kulturminister von einem »Sieg Europas in Toleranz und Respekt«⁴⁴⁶ sprach und eine norwegische Zeitung titelte: »Eine Ohrfeige für alle Homophoben in Europa«⁴⁴⁷.

Trotz des großen schwulen Faninteresses ist der ESC jedoch *keine schwule Veranstaltung*. »Eurovision remains designed as a family entertainment, with the heterosexual male/female pairing of presenters providing a straight and normative frame for reading. Knowing viewers can read the spectacle of fans – in their prime position in the arena, screaming and waving flags just in front of the stage – as a queer expression, but many viewers will still not know to read it as such.«⁴⁴⁸ Es ist also wie eben argumentiert anzunehmen, dass sich ein großer Teil der zig Millionen TV-ZuseherInnen nicht darüber bewusst ist, welchen Stellenwert der ESC in der queeren Community hat, auch wenn dieser Aspekt in den vergangenen Jahren vermehrt medial aufgegriffen wurde. Dass gewisse Aspekte von Popkulturtexten, die als queere Verweise interpretiert werden könnten, von der breiten Masse der LeserInnen in dieser Form nicht wahrgenommen werden, ist ein verbreitetes Thema. »Writers like Danae Clark (1993) and Sean Griffin (2000) have written about the ways mainstream texts – ranging from advertising to Disney movies – winkingly acknowledge queer spectators without alienating more conservative consumers.«⁴⁴⁹ Zudem ist es wichtig festzuhalten, dass es auch viele homosexuelle Männer gibt die nicht am ESC interessiert sind. Peter Tai Christensen (2000 und 2005) hat in Schweden die Unterschiede innerhalb der schwulen Community in Bezug auf den ESC thematisiert. Er führt aus, dass das Interesse am ESC feminin auftretenden schwulen Männer zugeordnet wird, deren Stellung innerhalb der schwulen Gemeinde zu einem gewissen Grad marginalisiert wird, weil ihnen zugeschrieben wird, sie hielten stereotypische Bilder von Homosexualität aufrecht.⁴⁵⁰ Und

⁴⁴⁴ vgl. Hermes (2005:21)

⁴⁴⁵ vgl. Tobin (2007:31ff)

⁴⁴⁶ News (2014)

⁴⁴⁷ ebenda

⁴⁴⁸ Singleton et al. (2007:20)

⁴⁴⁹ Jenkins (2013:xxxv)

⁴⁵⁰ vgl. Christensen (2000:42f) und (2005)

das queere Interesse variiert auch von Land zu Land. Eine groß angelegte Studie⁴⁵¹ unter LGBTI*-Personen zeigt, in welchen Ländern der ESC gesehen wird. Dabei kommen die Befragten sowohl aus EBU-Mitgliedsstaaten als auch aus anderen Ländern: Das queere Interesse ist demnach in Irland (24% der Befragten schauen den ESC) am größten, gefolgt von Großbritannien und Österreich (je 21%), Deutschland (19%), Spanien (15%), Australien (14%), den Niederlanden (13%), sowie Polen und Japan (je 12%). Unter den neunzehn Ländern der Studie ist das queere Interesse in folgenden Ländern vergleichsweise gering: Frankreich, Peru und Uruguay (je 5%), Kanada, Ecuador und Mexiko (je 4%), Argentinien und Brasilien (je 3%), USA (2%) und Chile (1%). Wenig überraschend sehen in ESC-Teilnehmerländern mehr LGBTI*-Personen die Show. Einzig große Ausnahme bildet Frankreich: Hier ist das ESC-Interesse mit nur 5% LGBTI*-SeherInnen deutlich geringer als etwa in Japan, wo sich 12% der Queers den ESC anschauen.

⁴⁵¹ vgl. Johnson (2011:o.S.), Josh Harris von Out Now via E-Mail am 12.7.2016: »Sample sizes varied. The largest were UK and USA with 10,000+ and 4,000+ (respectively) in those two. Other sample sizes were from 500+ responses per territory reported on.«

3 EMPIRISCHER TEIL

Der theoretische Teil der Arbeit hat die Grundlage zum Verständnis queerer ESC-Fankultur gelegt. In der nachstehenden Fanforschung stehen jedoch klar jene Menschen im Mittelpunkt, die sich als ESC-Fans definieren und die ihre Fankultur in Österreich ausleben. Um solche gelebten Kulturen (»lived cultures«⁴⁵²) wie die österreichische ESC-Fangemeinde untersuchen zu können, sind innerhalb der Cultural Studies Methoden gefragt, die sozialwissenschaftliche und ethnografische Ansätze vereinen.⁴⁵³ Das können Textanalysen, Beobachtungen oder verschiedene Arten von Interviews sein, die im Grunde dazu dienen herauszufinden, wie und warum Menschen Kultur erschaffen.⁴⁵⁴

Drei Methoden kommen in diesem Kapitel zur Anwendung: eine quantitative Befragung, eine teilnehmende Beobachtung und qualitative Interviews. Im Sinne einer Vorstudie und Annäherung an das Thema ESC-Fankultur in Österreich kommt zunächst eine quantitative Onlinebefragung zum Einsatz. Annäherung deshalb, da für eine umfangreiche, breite Befragung, welche den Ansprüchen von Repräsentativität genüge tun soll, die Grundgesamtheit bekannt sein müsste, also der Anteil und die entsprechende Zusammensetzung jener in Österreich lebenden Menschen, die sich für den ESC interessieren. Solche grundlegenden Untersuchungen existieren in dem relativ neuen Feld der ESC-Forschung hierzulande jedoch nicht. Sie im Rahmen dieser Arbeit zu erstellen, wäre zu umfangreich und als Hauptfokus auch nicht zielführend. Zur Beantwortung der gestellten Forschungsfragen ist es ausreichend ein Bild der Grundstruktur der heimischen ESC-Fangemeinde zu zeichnen, ähnlich wie Rose et al. (2010) das in ihrer Forschung deutscher Fankultur getan haben. Die AutorInnen bezeichnen ihre Vorstudie als »quantitative Exploration«⁴⁵⁵.

Wesentlich für die Arbeit ist es darüber hinaus mit qualitativen, ethnographischen Untersuchungen auf die quantitative Vorstudie aufzubauen. Dabei stehen Beweggründe für das Interesse am ESC und die persönliche Bedeutung der Veranstaltung – gerade im Hinblick auf Identitäten oder soziale Beziehungen – im Mittelpunkt. Kritik an den Methoden der Cultural Studies kommt vor allem aus den Sozialwissenschaften und aus der Anthropologie. Gray (2003) argumentiert, dass der kulturwissenschaftliche Ansatz beim Einsatz von Befragungen für PolitikwissenschaftlerInnen meist zu wenig umfangreich und breit sei, worunter

⁴⁵² Williams (1981:11)

⁴⁵³ vgl. Gray (2003:18)

⁴⁵⁴ vgl. ebenda:12

⁴⁵⁵ Rose et al. (2010:14) und vgl. ebd.:15: Dabei bezeichnen sich von den 6353 online befragten Personen 55,6% als Musikfans, 24,5% als Sportfans, 9,5% als Filmfans, 4,1% als Buchfans und 6,3% als Fans sonstiger Fanobjekte.

die Repräsentativität und Möglichkeit der Generalisierung leiden würden. AnthropologInnen beurteilen laut Gray betreffende Studien wiederum oft als zu wenig tiefgehend oder kritisieren die vergleichsweise kurzen Forschungszeiträume.⁴⁵⁶ Diese Kritikpunkte betreffen auch die in dieser Arbeit gewählten Methoden. Nehmen wir etwa die quantitative Vorstudie. Sie ist wie oben bereits beschrieben keine breite Untersuchung mit hoher Repräsentativität und kann doch einen wichtigen Beitrag für diese Arbeit liefern. Bestimmt würde eine höhere Fallzahl noch detailliertere Erkenntnisse liefern, was Beweggründe und Motive von ESC-Fans betrifft; für den Zweck einer Vorstudie, um die Struktur der Fangemeinde zu erfassen, ist sie nach Ansicht des Autors dieser Arbeit allerdings ausreichend. Zudem wurde das Forschungsdesign zweistufig gewählt, um die Stärken verschiedener Methoden zu bündeln.

Anthropologen könnten Kritik daran üben, dass KulturwissenschaftlerInnen zu wenig tief in die Materie eintauchen. Doch das Feld der Anthropologie musste sich in den vergangenen Jahrzehnten selbst kritisch mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzen und sich von der verstaubten Vorstellung emanzipieren, dass ForscherInnen exotische Kulturen entdecken.⁴⁵⁷ Man könnte argumentieren, die allermeisten der zeitgenössischen Kulturen, für die sich WissenschaftlerInnen interessieren, sind Kulturen, an denen sie selbst teilhaben. So wie etwa der Autor dieser Arbeit, der Teil der ESC-Fangemeinde in Österreich ist und sie erforscht. Wichtig wird es jedenfalls sein, offen zu bleiben und Überraschungen innerhalb der Forschung zuzulassen. Denn auch die beforschten Kulturphänomene sind kein starres Untersuchungsfeld. Es kann nötig sein, Ansatz und Methode zu adaptieren, um dem Forschungsgegenstand gerecht zu werden.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ vgl. Gray (2003:15f)

⁴⁵⁷ vgl. Bayard de Volo/Schatz (2004:268)

⁴⁵⁸ vgl. Gray (2003:17f)

3.1 Quantitative Forschung

Wie bereits im Vorwort dieser Arbeit erwähnt, bot sich im Zuge der Recherchen zu dieser Masterarbeit 2015 bereits die Gelegenheit, Ergebnisse aus der nachstehend präsentierten quantitativen Forschung zu veröffentlichen. Das folgende Material⁴⁵⁹ und die Interpretationen finden sich also teilweise in Bauer (2015) unter dem Titel *Die Song-Contest-Fangemeinde in Österreich: Eine Analyse*. Der Beitrag ist im Buch *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*, herausgegeben von Christine Ehardt, Georg Vogt und Florian Wagner, im Wiener Zaglossus Verlag erschienen.

3.1.1 Online-Befragung: Auswahl und Zugang

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Vorstudie dargelegt. Im Untersuchungszeitraum vom 25. Juni bis 6. Juli 2014 haben 636 Personen an der Online-Umfrage teilgenommen. Verteilt wurde der Link zur Befragung durch eine E-Mail an alle Mitglieder des offiziellen ESC-Fanclubs OGAE Austria und in verschiedenen Facebook-Gruppen, wie unter anderem »Eurovision Fans – OGAE Austria«, »SONGCONTEST 2015 – Hauptsache Conchita modelliert«, »Songcontest 2015 – Hauptsache Schwuppen und Weibsvolk« oder »Conchita's Wurstgemeinde«. Die Befragung richtete sich an in Österreich lebende Menschen, die am ESC interessiert sind. Die Grundgesamtheit bilden also alle ESC-Fans oder interessierten Menschen in Österreich. Über die Größe und Zusammensetzung dieser Grundgesamtheit gibt es kein Material und so erhebt die Umfrage nicht den Anspruch für die gesamte ESC-Fangemeinde in Österreich repräsentativ zu sein, sondern dient wie bereits dargestellt als Annäherung an diese Gruppe und als Grundlage und Anstoß für die qualitative Forschung. Dennoch geben die Ergebnisse Aufschluss über die Mitglieder des offiziellen österreichischen Song Contest Fanclubs OGAE Austria. So haben 106 Club-Mitglieder an der Umfrage teilgenommen; das entspricht 40,8% der 260 Mitglieder⁴⁶⁰ zur Zeit der Befragung. Die Mitgliederzahlen der OGAE Austria sind seit dem Sieg Österreichs beim ESC 2014 stark gestiegen – von zirka 150 Mitgliedern vor Conchitas Sieg bis knapp über 400 im April 2016.⁴⁶¹ In einem ersten Teil beschäftigte sich die Umfrage mit dem ESC an sich (Q1 bis Q12) und danach mit persönlichen Angaben und Feedback zur Umfrage (Q13 bis Q20). Keine Frage musste als Bedingung vor Abschluss der Umfrage zwingend beantwortet werden. Zunächst soll nun die Grundstruktur der Befragten beschrieben werden.

⁴⁵⁹ Gray (2003:79f) zieht das Wort *Material* dem Begriff *Daten* vor, da sie es für inklusiver, substanzieller, bedeutender und passgenauer hält.

⁴⁶⁰ Information von OGAE Austria-Präsident Markus Tritremmel am 26.6.2014 und 1.12.2014 auf Facebook: Etwa 150 Mitglieder seien es vor Conchitas Sieg in Kopenhagen gewesen. Im Dezember 2014 sind es 260 Mitglieder, sagt Tritremmel.

⁴⁶¹ siehe Kapitel 2.4.4 und 3.2.2.4

3.1.2 Grundstruktur der Befragten

34% der Befragten sind zwischen 20 und 29 Jahre alt, 30% zwischen 30 und 39 und 20% zwischen 40 und 49. In der 20er-Altersstufe, also der größten Gruppe, finden sich etwa gleich viele Männer wie Frauen. In der 30er- und 40er-Altersstufe überwiegen mit 59% bzw. 54% die Männer. Im Unterschied dazu überwiegen in den Altersgruppen bis 19 (5% aller Befragten) und ab 50 (11% aller Befragten) die Frauen, mit einem Anteil von 67% Frauen bis 19 Jahren bzw. 73% Frauen in der Kategorie ab 50 Jahren. Der geringe Anteil an Befragten bis 19 Jahren lässt sich am ehesten durch die Verteilung des Umfrage-Links erklären, die vom Autor dieser Arbeit ausging. Dieser ist auf Facebook mit nur wenigen Menschen in dieser Altersstufe verbunden. Dasselbe gilt allerdings auch für die Gruppe der ab 50-Jährigen, die immerhin 11% der Befragten ausmacht. Warum die Befragung wesentlich mehr Frauen ab 50 erreicht als Männer, ist schwer zu erklären. Allerdings legen Studien zum Social Media-Verhalten nahe, dass Frauen auf Facebook, Instagram und Co. aktiver sind als Männer.⁴⁶²

Die Hälfte der Umfrage-TeilnehmerInnen lebt in Wien. Es folgen die Steiermark (15%), Niederösterreich (12%), Oberösterreich (6%) und Tirol (5%). Durch den hohen Wiener Anteil ergibt sich, dass die Mehrheit in großen Gemeinden über 50.000 Einwohner lebt (69%). Weiters leben 13% der Befragten in mittelgroßen Gemeinden (5.000 bis 50.000 Einwohner) und 18% in kleinen Gemeinden bis 5.000 Einwohner. Es herrscht ein hohes Bildungsniveau unter den Befragten. So geben 42% an, ein Studium abgeschlossen zu haben, 33% haben Matura und 15% einen Lehrberuf erlernt. Im Befragungszeitraum waren 19% in Ausbildung, 55% angestellt und 15% freiberuflich oder selbstständig tätig.

Unter den Befragten waren Männer und Frauen gleich verteilt. Acht Menschen (etwas mehr als 1% der Befragten) wählten bei der Frage nach dem Geschlecht die dritte Auswahlmöglichkeit »anderes«. 67% der Männer fühlen sich sexuell zu Männern hingezogen, 23% zu Frauen und 6% zu beiden Geschlechtern. Auch die befragten Frauen fühlen sich vor allem (78%) zu Männern hingezogen, 8% zu Frauen und 10% zu beide Geschlechtern. Je 4% der Männer und Frauen gaben ihre sexuelle Präferenz nicht an. Die Umfrage erreichte also besonders schwule Männern und heterosexuelle Frauen.⁴⁶³

⁴⁶² vgl. Hillsberg (2014:o.S.)

⁴⁶³ vgl Bauer (2015:286f): Im Buchartikel ist eine Verwechslung im Abschnitt »Grundstruktur der Befragten« passiert. So wurden die Prozentwerte des sexuellen Interesses zwischen Männern und Frauen vertauscht. Die hier nun angegebenen Prozentwerte stimmen so.

3.1.3 Fan ist nicht gleich Fan

Im ESC-Teil der Befragung stand zunächst das Ausmaß des Interesses für den ESC auf einer sechsteiligen Skala im Vordergrund (Frage Q1), danach die Selbstbezeichnung als Fan (Frage Q2⁴⁶⁴) und dann noch die Mitgliedschaft im Fanclub OGAE Austria (Frage Q3). Wenig später wurde noch abgefragt, ob und wie oft die UmfrageteilnehmerInnen bereits live vor Ort bei einem ESC dabei waren (Frage Q7). Vier Kategorien also, die dabei helfen sollen, die Unterschiede und Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Fan-Zugehörigkeiten zu ergründen. Obwohl sich die Befragung an Menschen mit Interesse am ESC richtete, klickten 9% der TeilnehmerInnen auf die Auswahlmöglichkeiten 1 (gar kein Interesse) oder 2. Mittelmäßig interessiert am ESC waren 32% der Befragten, die 3 oder 4 auswählten. Die Zahlen 5 oder 6 (sehr großes Interesse) wählten 59% aus. Die Umfrage erreichte demnach zu einem überwiegenden Teil Menschen, die angeben großes Interesse am ESC zu haben. Interessanterweise bezeichnen sich 9% der Uninteressierten (1, 2 in Frage Q1) als Fans. Von den mittelmäßig Interessierten (3, 4 in Frage Q1) bekennen sich immerhin 25% dazu Fans zu sein. 90% der stark Interessierten (5, 6 in Frage Q1) bezeichnen sich auch als Fans. Unter allen TeilnehmerInnen der Umfrage beantworten 62% die Frage *Würden Sie sich als ESC-Fan bezeichnen?* (Frage Q2) mit ja. Fanclubmitglieder (Frage Q3) sind zu 19% unter den Befragten und Menschen, die bereits live vor Ort dabei waren zu 13%. Anhand der Ergebnisse bietet es sich an vier⁴⁶⁵ Fan-Kategorien zu entwickeln: (1.) selbstidentifizierte Fans, (2.) stark Interessierte, (3.) Mitglieder des offiziellen Fanclubs OGAE und (4.) jene, die bereits live vor Ort dabei waren. Abbildung 4 zeigt den Zusammenhang der vier Fan-Kategorien und zu welchem Anteil die Kategorien einander wechselseitig überschneiden. So stellt die Grafik etwa dar, dass beispielsweise 53% der OGAE-Mitglieder bereits live vor Ort dabei waren.

⁴⁶⁴ Da der Fan-Begriff im Alltag sehr gebräuchlich, in seiner Definition jedoch nicht eindeutig ist, wie bereits in Kapitel 2.3.1 diskutiert, und keine Definition an die Frage angefügt war, kann davon ausgegangen werden, dass der Fan-Begriff von den Befragten unterschiedlich interpretiert wurde. Die vier Fan-Kategorien in diesem Abschnitt und die Diskussion des Fan-Begriffs im qualitativen Teil der Arbeit sollen diesem Problem Rechnung tragen.

⁴⁶⁵ vgl. Bauer (2015:287f): Im Buchartikel werden lediglich drei Fankategorien beschrieben. In dieser Arbeit wurden sie durch eine vierte ergänzt.

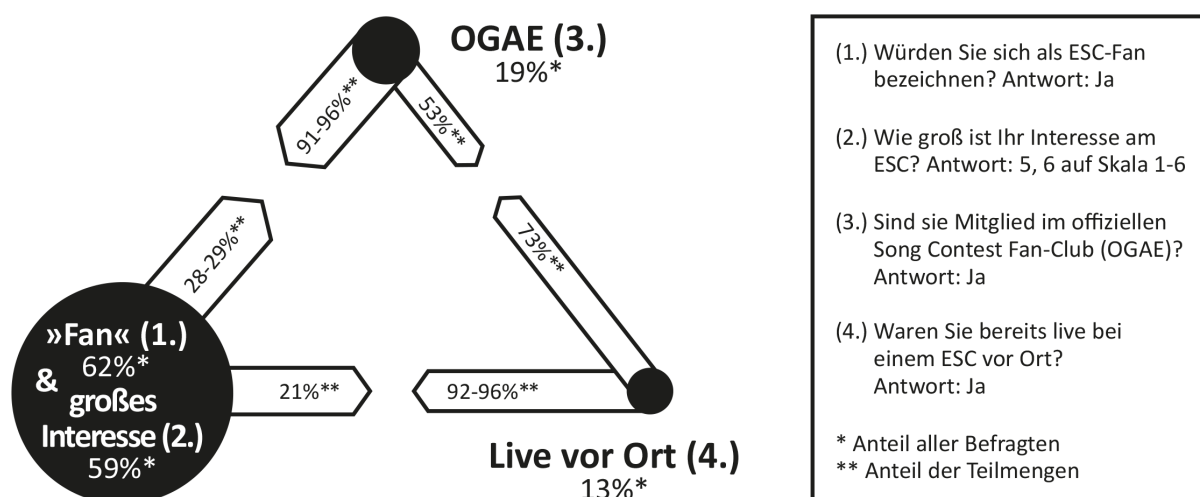


Abbildung 4: Zusammenhang der vier Fan-Kategorien⁴⁶⁶

Die Fan-Kategorien (1.) und (2.) sind in ihrer Struktur und den vertretenen Ansichten nahezu deckungsgleich. Deshalb sind die beiden Kategorien in Abbildung 4 in einer Kugel zusammengefasst. In diesen beiden Kategorien sind vor allem Männer (57-58%) vertreten und Menschen, die zwischen 20 und 39 Jahre alt sind (62-63%). Zu 53-56% haben sie den ESC in den vergangenen Jahren immer gesehen und sich auch davor und danach damit beschäftigt. Veranstaltungen wie ESC-Diskussionen, -Partys oder -Konzerte haben bereits 48% von ihnen besucht und 21% dieser Kategorien waren mindestens einmal live vor Ort bei einem ESC dabei. Für sie ist der ESC bunt (78-79%), unterhaltsam (75-76%), international (73%), europäisch (69-71%), vielseitig (59-60%), lustig (54%) und glamourös (53%). Sie finden vor allem die Musik (80-81%), die Punktevergabe (75-77%) und die Künstler_innen (67-68%) interessant; Fan-Treffen hingegen nur zu 19-21%. Zugehörige zu (1.) und (2.) zeigen also deutlich, dass man sich auch ohne Fanclub-Mitgliedschaft als Fan identifizieren kann.

Die OGAE-Mitglieder, die die Fan-Kategorie (3.) bilden, sind zu 80% männlich, zu 75% zwischen 30 und 49 Jahre alt und haben zu 79% den ESC in den vergangenen Jahren immer gesehen und beschäftigen sich auch unter dem Jahr damit. Auch Partys, Diskussionen oder Konzerte rund um den ESC sind bei ihnen beliebt: 70% haben bereits solche Veranstaltungen besucht. 23% waren einmal live bei einem ESC dabei, 30% sogar schon mehrmals. Diese Anteile dürften seit der Befragung 2014 gestiegen sein, nutzten doch viele österreichische Fans den ESC 2015 in Wien, um die Show in der Stadthalle miterleben. Die Umfrage ergab weiters, dass sich OGAE-Mitglieder sehr für die Musik (89%), für die Punktevergabe (78%) und für den ESC als gemeinsame europäische Veranstaltung (73%) interessieren. Fan-Treffen sind für 37% der Fanclub-Mitglieder von Interesse. Beschreiben lässt sich der ESC

⁴⁶⁶ vgl. Bauer (2015:287): Die Grafik beruht im Grunde auf der Grafik im Buchartikel, nur wurden hier Kategorie (1.) und (2.) zusammengelegt und Kategorie (4.) ergänzt.

für die Fans der Kategorie (3.) als bunt (82%), unterhaltsam (78%), europäisch und international (je 77%), vielseitig (60%), verbindend (58%), sowie als glamourös und friedlich (je 58%).

Vom OGAE-Präsidenten werden sie als »Schlachtenbummler«⁴⁶⁷ bezeichnet, die Fans aus ganz Europa, die Jahr für Jahr zum ESC in eine andere europäische Hauptstadt reisen, um die Show live mitzuerleben. 13% der Befragten geben an bereits live vor Ort dabei gewesen zu sein und bilden damit Fan-Kategorie (4.). 46% davon waren einmal dabei, 54% mehrmals. 7 UmfrageteilnehmerInnen geben an bereits mehr als sechs Mal live vor Ort dabei gewesen zu sein. UmfrageteilnehmerInnen, die bereits live vor Ort dabei waren, sind zu 76% männlich und sind zu 71% zwischen 30 und 49. Fans unter 30 (21%) oder ab 50 (6%) waren zu einem geringeren Anteil live vor Ort. 80% von ihnen haben den ESC in den vergangenen Jahren immer gesehen und sich auch davor und danach damit beschäftigt. Veranstaltungen wie Partys, Diskussionen oder Konzerte, die im Zusammenhang mit dem ESC stehen, haben bereits 92% von ihnen besucht. Für sie ist der ESC bunt (87%), unterhaltsam (80%), europäisch (78%), international (75%), glamourös (64%), vielseitig, verbindend und queer (je 60%). Sie finden vor allem die Musik (89%), die Punktevergabe (76%), die Künstler_innen (64%), den ESC als gemeinschaftliche europäische Veranstaltung (74%) und das Spektakel/die Inszenierung der Show (66%) interessant; Fan-Treffen finden 41% von ihnen interessant. Das ist ein höherer Wert als etwa unter den OGAE-Mitgliedern.

Betrachtet man speziell die sexuellen bzw. geschlechtlichen Identitäten der UmfrageteilnehmerInnen, werden die höchsten positiven Werte in allen vier Fan-Kategorien unter schwulen und bisexuellen Männern erzielt. Schwule, die an der Umfrage teilgenommen haben, bezeichnen sich zu 84% (zum Vergleich – bisexuelle: 78% / heterosexuelle: 40%) als Fans, haben zu 87% (72% / 33%) großes Interesse, sind zu 36% (28% / 13%) OGAE-Mitglieder und waren zu 26% (22% / 4%) bereits live vor Ort dabei. Lesben, die an der Umfrage teilgenommen haben, bezeichnen sich zu 61% (48% / 50%) als Fans, haben zu 65% (48% / 49%) großes Interesse, sind zu 9% (3% / 8%) OGAE-Mitglieder und waren zu 4% (0% / 7%) bereits live vor Ort dabei. Die acht Menschen, die in der Umfrage das Geschlecht »anderes« wählten, bezeichnen sich zu 63% als Fans, haben zu 63% großes Interesse, sind zu 13% (das entspricht einer Person) OGAE-Mitglieder und waren zu 38% bereits live vor Ort dabei.

⁴⁶⁷ Qualitatives Interview A05

3.1.4 Conchita-Faktor

Die TV-Quoten⁴⁶⁸ zeigen, dass die ÖsterreicherInnen den ESC 2014 weitaus intensiver verfolgt haben als die Jahre zuvor. Nachdem der Österreichische Rundfunk (ORF) von 2008 bis 2010 auf eine ESC-Teilnahme verzichtet hatte, sahen 2011 beim ESC-Auftritt von Nadine Beiler in Düsseldorf bis zu 1,1 Millionen ÖsterreicherInnen zu (Marktanteil unter den Erwachsenen ab 12 Jahren von 65%). 2012 waren beim ESC in Baku eine halbe Million ZuseherInnen im ORF dabei (MA 12+ von 47%) und 2013 beim ESC in Malmö schauten 350.000 zu (MA 12+ von 20%). Den Sieg von Conchita Wurst verfolgten 2014 nach Mitternacht noch über 1,5 Millionen Menschen im ORF (MA 12+ von 74%). Die Übertragung des ESC aus Wien erreichte im ORF Spitzenwerte von bis zu 1,9 Millionen ZuseherInnen, das Voting erreichte im Durchschnitt 1,6 Millionen Menschen (MA 12+ 75%).⁴⁶⁹ Die Begeisterung für den österreichischen ESC-Sieg wird auch in der Befragung deutlich, die vor dem ESC in Wien stattfand. So geben immerhin 14% der Befragten an, sie hätten den ESC 2014 seit längerem wieder einmal gesehen. Die Teilnahme von Conchita Wurst steigerte das Interesse am ESC für 32% der Befragten etwas und für 39% sehr. 4% gaben an, sie interessierten sich überhaupt erst seit Conchita Wursts Auftritt für den ESC. Genau ein Viertel der Befragten verneint die Frage, ob sich ihr Interesse durch Conchitas Teilnahme verstärkt hat. Höher ist dieser Wert bei Fans der Kategorie (1.) und (2.), nämlich 29-31%, sowie bei Fanclub-Mitgliedern (41%) und mit 35% bei Fans der Kategorie (4.). Die Umfrage-TeilnehmerInnen, die den vier Fan-Kategorien zuzuordnen sind, ließen sich in ihrem hohen Interesse zum ESC durch Conchita Wurst also weniger beeinflussen als der durchschnittliche Befragte.

Die TeilnehmerInnen wurden auch nach Conchitas Siegesansprache befragt, in der sie auf der Bühne sagte: »We are unity and we are unstoppable.« [dt. »Wir sind Eins und wir sind nicht aufzuhalten.«] Conchitas Botschaft spricht 56% sehr, 23% eher, 15% eher nicht und 6% gar nicht an. Sehr angesprochen von dieser Botschaft fühlen sich vor allem Befragte aus den vier Fan-Kategorien zu 59-61%, TeilnehmerInnen bis 19 Jahre (68%) und in ihren 50ern (66%) sowie homo- und bisexuelle Männer (72%) und Frauen (91%). Am wenigsten erreicht Conchitas Botschaft heterosexuelle Männer, die sich zu 18% sehr, zu 26% eher, zu 33% eher nicht und zu 23% gar nicht angesprochen fühlen.

⁴⁶⁸ Quoten der Jahre 2011 bis 2014 am 31.10.2014 per E-Mail erhalten von Konrad Mitschka (ORF Public Value Kompetenzzentrum)

⁴⁶⁹ vgl. APA-OTS (2015:o.S.)

3.1.5 Bunt, politisch, queer

Welche Aspekte des ESC interessieren die Befragten am meisten? Die Ergebnisse – dargestellt in Abbildung 5 – zeigen, dass Musik (72%) im Mittelpunkt des Interesses steht, gefolgt von der Punktevergabe/dem Voting (66%), den KünstlerInnen (59%), dem ESC als gemeinsame europäische Veranstaltung (58%) und dem Spektakel/der Inszenierung der TV-Shows (52%). Auf vergleichsweise wenig Interesse unter den 14 Auswahlmöglichkeiten stießen die ModeratorInnen (10%), die Songtexte (13%), Fan-Treffen/die Fangemeinde (14%) und der ESC als Familiensendung (15%). In einem extra Feld wurden weitere Aspekte ergänzt, wie etwa »Darstellung und Umgang mit LGBTI in der Öffentlichkeit«, »neue Stars entdecken«, »gut-aussehende Männer«, »Bühne«, »Nationskonstruktionen, Geschlechterinszenierungen, Queer Performances/Reading«, »Nostalgie«, »Post Cards«, »Entwicklung der Technik«, »Tradition des Zusammenseins mit der Familie« oder »Kampf der Nationen, politische Elemente«

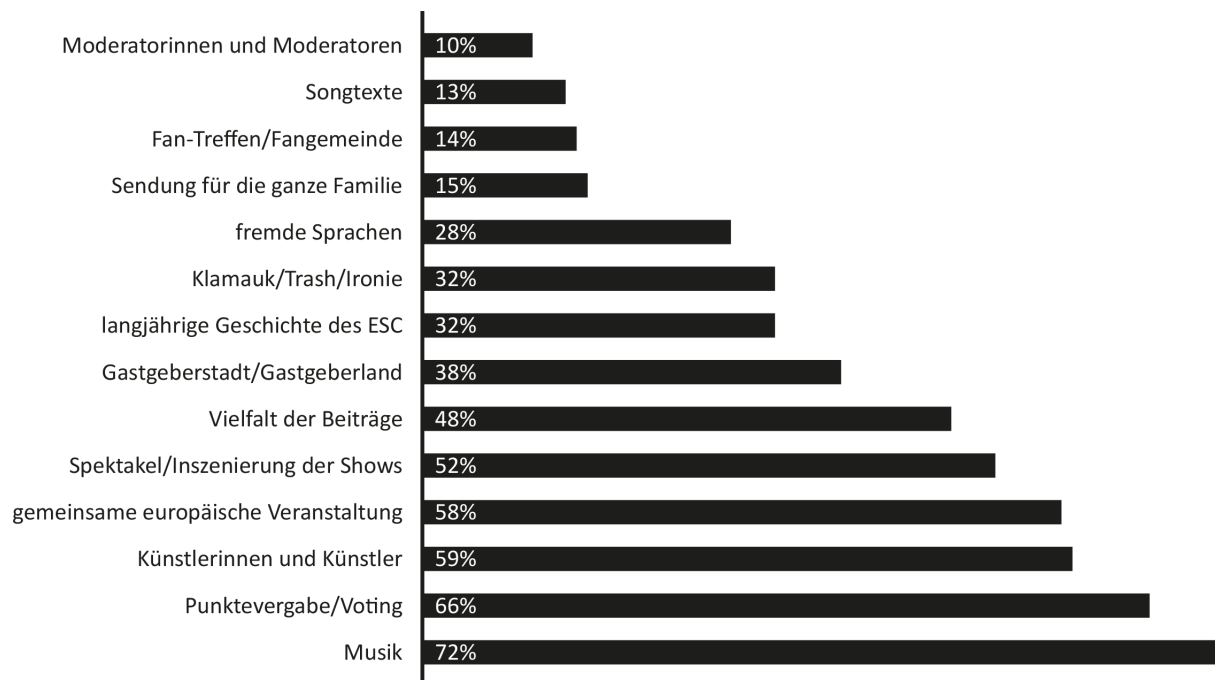


Abbildung 5: Was interessiert Sie am ESC besonders (Mehrfachnennung möglich)?

Bei Frage Q12 konnten die TeilnehmerInnen mehrere Begriffe auswählen, die für sie den ESC am besten beschreiben. Wie man Abbildung 6 auf der Folgeseite entnehmen kann, standen 27 Adjektive zur Auswahl. Zudem konnte man eigene Begriffe ergänzen. Bunt ist das Wort, das für die Befragten den ESC am besten beschreibt. 75% wählten den Begriff aus. Weitere häufig gewählte Eigenschaften des ESC waren unterhaltsam (68%), international (64%) und europäisch (61%). Mit einem gewissen Abstand folgten die Begriffe vielseitig (48%), lustig (47%) und glamourös (42%). Für unbedeutend, langweilig und altmodisch (je 3%) halten die Befragten den ESC ebenso wenig wie für sexistisch, kämpferisch, lächer-

lich (je 5%) oder für fair (6%) und anspruchsvoll (8%). Etwa ein Drittel klickte die Optionen friedlich (36%), queer (34%) und politisch (31%) an. Frei genannte Wörter waren unter anderem spannend, bizarr, trennend und positiv.

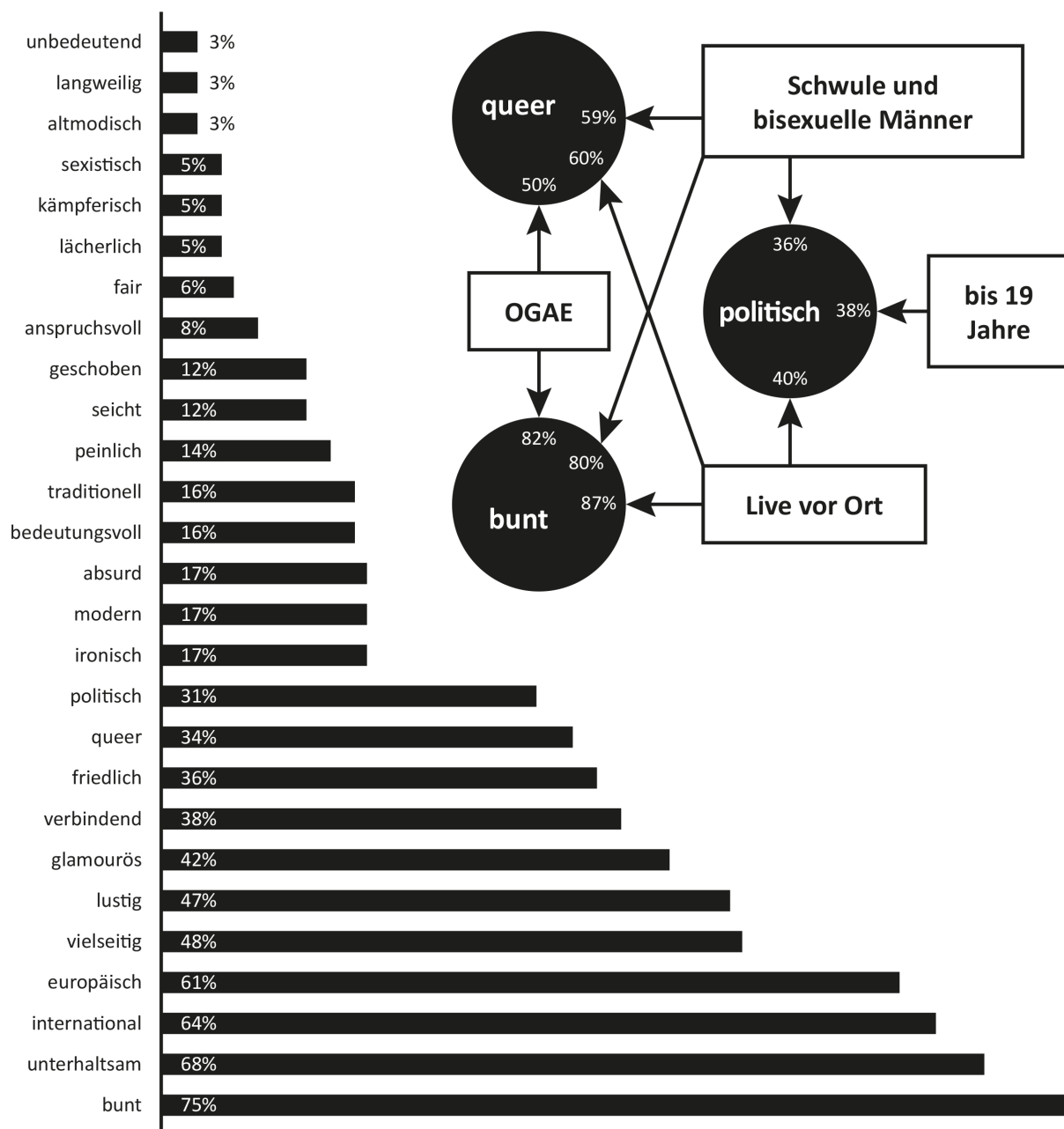


Abbildung 6: Welche der folgenden Begriffe beschreiben den ESC für Sie am besten (Mehrfachnennung möglich)?

Abbildung 6 zeigt neben der allgemeinen Übersicht auch, welche Gruppen den ESC vor allem als bunt, queer und politisch sehen. Bunt ist der ESC vor allem für Menschen, die ihn bereits live miterlebt haben (87%), für Mitglieder des Fanclubs OGAE (82%) und für schwule und bisexuelle Männer (80%). Politisch sehen den ESC Menschen, die schon live vor Ort dabei waren (40%), bis 19-Jährige (38%) und schwule und bisexuelle Männer (36%). Den Begriff queer wählten besonders Menschen, die sich zumindest einmal vor Ort ein Bild davon

machen konnten (60%), schwule und bisexuelle Männer (59%) und Fanclub-Mitglieder (50%). Am buntesten, politischsten und queersten ist der ESC also für Fans der Kategorie (4.).

3.1.6 Abschließender Überblick

Die Vorstudie stellte eine Annäherung an die ESC-Fangemeinde in Österreich dar und sollte zudem klären, wer sich hierzulande überhaupt für den ESC interessiert. Zwei Gruppen sind unter den 636 Befragten stark vertreten: Heterosexuelle Frauen und schwule und bisexuelle Männer, wobei die queeren Männer gewissermaßen den Kern der Fangemeinde bilden. 19% der Befragten sind im Fanclub organisiert und 53% dieser OGAE-Mitglieder sind bereits zumindest einmal zum ESC gereist, um die Show live zu sehen. Zur besseren Analyse wurden vier Fan-Kategorien gebildet – selbstidentifizierte Fans, stark Interessierte, Mitglieder des offiziellen Fanclubs OGAE und jene, die bereits bei einem oder mehreren Contests live vor Ort dabei waren. Die an der Gesamtheit der Befragten anteilmäßig größeren zwei Gruppen der Kategorie (1.) und (2.) überschneiden sich in ihrer Struktur maßgeblich. Die beiden kleineren Gruppen, die OGAE-Mitglieder der Kategorie (3.) und die reisefreudigen Fans der Kategorie (4.) können ebenfalls herangezogen werden, um den angesprochenen Fan-Kern zu beschreiben, der die besonders engagierten Fans beinhaltet. Am ESC interessiert die UmfrageteilnehmerInnen vor allem die Musik und die Punktevergabe am Ende der Show. Die Begriffe bunt und unterhaltsam beschreiben den Contest für die UmfrageteilnehmerInnen am besten. Fans der Kategorie (4.), die bereits live vor Ort waren, finden den ESC zu 60% queer und zu 40% politisch – die höchsten Werte unter allen ausgewerteten Gruppen für diese beiden Begriffe.

3.2 Qualitative Forschung

In der Politikwissenschaft sind ethnographische Methoden noch vergleichsweise marginalisiert, obwohl sie die Möglichkeit eröffnen näher an ein Forschungsobjekt heranzukommen, als das etwa nur mit einem Interview möglich wäre. Dieses »getting close«⁴⁷⁰ bietet neue Zugänge zum Material. So tauchen ForscherInnen durch die Interaktion mit dem Forschungsobjekt tiefer in die Materie ein und schaffen durch einen vertrauensvollen Prozess im besten Fall neue Ebenen der Kommunikation, in denen ForscherInnen gleichberechtigt in einer Beziehung zum Forschungsobjekt stehen.⁴⁷¹ Dabei geht es in der modernen Ethnographie schon lange nicht mehr darum, einsame Dörfer auf einer abgelegenen Insel zu bereisen, um die Eigenheiten der StammesbewohnerInnen zu studieren.⁴⁷²

Das Paradigma der positivistischen Forschung als den dominanten Strang in der Politikwissenschaft und anderen Sozialwissenschaften greift Michael Burawoy (1998) auf und liefert vier Gegenpositionen, die er als »context effects of positive science«⁴⁷³ bezeichnet:⁴⁷⁴ (1) Intervention: Interviews sind immer als Intervention in das Leben des bzw. der Interviewten zu verstehen. (2) Prozess: Fragen können zwar standardisiert werden, aber nicht die Interpretation der Frage durch den bzw. die Befragte(n). (3) Strukturierung: Das Feld, in dem das Interview stattfindet, verändert sich ständig. Die Replizierbarkeit identischer Interviews in identischer Umgebung ist demnach nicht möglich. Jede Situation ist neu und verändert sich immer weiter. (4) Rekonstruktion: ForscherInnen betten ihre Ergebnisse oft in bereits existierende Theorien ein, anstatt neue Theoriedebatten anzustoßen.

Für Burawoy gibt es aber auch die »effects of power of the reflexive science«⁴⁷⁵, also Faktoren, die im Gegenentwurf der positivistischen Forschung zu bedenken sind:⁴⁷⁶ (1) Dominiert: ForscherInnen können weder verhindert InterviewpartnerInnen zu dominieren noch von ihnen dominiert zu werden. (2) Silencing: Dominante TeilnehmerInnen der Diskussion können die Meinung anderer überdecken oder die anderen – auch ungewollt oder indirekt – zum Schweigen bringen. (3) Objektivierung: Forschung spielt sich immer in einem unüberschaubaren Feld ab, das durch unterschiedliche Kräfte geformt wird. Dabei ist es kaum möglich, diese Kräfte einzuschätzen oder gar vorherzusagen. (4) Normalisierung: Methode und Theorie werden von ForscherInnen aneinander angepasst. Dadurch wird ein

⁴⁷⁰ Bayard de Volo/Schatz (2004:267)

⁴⁷¹ vgl. Bayard de Volo/Schatz (2004:267)

⁴⁷² vgl. Bayard de Volo/Schatz (2004:268)

⁴⁷³ Burawoy (1998:14)

⁴⁷⁴ vgl. Burawoy (1998:14ff)

⁴⁷⁵ Burawoy (1998:22)

⁴⁷⁶ vgl. Burawoy (1998:22ff)

Apparat kreiert, der die Welt zu kontrollierbaren Kategorien reduziert; Orte erforschbar und Menschen kontrollierbar macht.

Der ethnographische Fokus der Analyse dieser Arbeit soll die Motivation und das Verhalten der ESC-Fans aus ihrer Innensicht darstellen. »By examining how actors themselves view the myriad political situation in which they are involved, we bring to the fore their influence on political outcomes, constrained as it is by structural factors«⁴⁷⁷.

3.2.1 Forschungsfeld

Das Forschungsfeld, das im Mittelpunkt des Interesses dieser Arbeit steht und zu dem ein Zugang gefunden werden musste, begrenzt sich auf die ESC-Fangemeinde in Österreich und für die teilnehmende Beobachtung räumlich auf die Generalversammlung und das anschließende Fanclubtreffen der OGAE Austria im Lokal Gugg. AkteurInnen im zu untersuchenden Feld sind die Mitglieder der Fangemeinde – ob das nun OGAE-Mitglieder sind oder nicht – und im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung, die bei der Generalversammlung und dem Fanclubtreffen anwesenden Personen. Durch die gestellten Forschungsfragen wurde zudem das Feld in Hinblick auf den Stellenwert des ESC für die queere Community eingegrenzt. So formen die Forschungsfragen das Feld gewissermaßen mit:

»An ethnographic field is not equivalent to a simple geographic or social space, nor is it a mental construct of the ethnographer, but it does require both these elements. An ethnographic field provides an interrogative boundary to map on to a geographical and/or social and/or emotional landscape that is inhabited by a participant group.«⁴⁷⁸

Probleme, die sich beim Feldzugang darstellen könnten, galt es im Vorfeld in Betracht zu ziehen. Folgende Faktoren wurden identifiziert, die den Zugang erleichtern bzw. erschweren könnten: Alter, Geschlecht, Sympathie, Antipathie, Distanzverlust, Akzeptanzprobleme oder die Größe der Gruppe. Da der Autor dieser Arbeit, wie bereits im Vorwort dargelegt, selbst Teil der zu erforschenden Gruppe ist, eröffnete sich der Zugang zum Forschungsfeld relativ leicht. Obwohl die Forschungstätigkeit immer wieder thematisiert wurde, wurde sie bei der teilnehmenden Beobachtung nicht expliziert ausgewiesen, sodass die Forschung wohl nahezu ohne Kenntnis der AkteurInnen durchgeführt wurde. Als aktives Mitglied des Fanclubs seit ein paar Jahren fiel der Forscher nicht auf; auch gerade da auf schriftliche oder auditive Aufzeichnungen während der Veranstaltung verzichtet wurde. Die Notizen⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Bayard de Volo/Schatz (2004:268)

⁴⁷⁸ Madden (2010:54)

⁴⁷⁹ Die Feldnotizen sind auf Anfrage beim Autor dieser Arbeit erhältlich.

wurden daher nach dem Clubtreffen niedergeschrieben. Die Hoffnung war durch die Methode der teilnehmenden Beobachtung Folgendes zu beschreiben: Zusammensetzung der Gruppe, Themen und Themenführerschaft einzelner AkteurInnen, Gesprächsklima und allgemeine Stimmung.

3.2.2 Teilnehmende Beobachtung

Feld der teilnehmenden Beobachtung waren die Generalversammlung (16 Uhr) und das anschließende Clubtreffen (19 Uhr) der OGAE Austria am 30.4.2016 im Gugg, dem Vereinscafé der Homosexuellen Initiative (HOSI), in der Heumühlgasse im vierten Wiener Bezirk. Im Folgenden soll dargelegt werden, wie sich der Feldzugang gestaltete, wer an den Veranstaltungen teilnahm, was für Themen besprochen wurden und zunächst welche Rolle der Forscher im Feld gespielt hat.

3.2.2.1 Der Forscher im Feld

Zunächst sei auf die Diskussion um aca-Fantum – also auf die Doppelrolle als ForscherIn und Fan – hingewiesen. Diese wurde von Henry Jenkins eingeführt und im Kapitel 2.3.6 bereits in Hinblick auf Objektivität besprochen. Es wurde dargelegt, dass sich die Innensicht einer Fankultur laut Jenkins nur für Fan(-ForscherInnen) eröffnet. Dabei muss jedenfalls die emotionale Beziehung des aca-Fans zum Fanobjekt thematisiert werden. Im vorliegenden Fall ist diese Beziehung, wie im Vorwort dargelegt, vom großen Interesse des Autors am ESC geprägt. Der Autor dieser Arbeit ist sich darüber hinaus bewusst, dass die Exploration der Fankultur als Insider auch Verantwortung gegenüber der Fangemeinde mit sich bringt. Zudem ist er einerseits bemüht durch die Offenheit des Forschungsprozesses die kritische Auseinandersetzung zu dokumentieren, andererseits die beiden Positionen – nämlich die externe Sicht des Forschers und die interne Sicht des Fans – auszubalancieren.

Zu Beginn des Kapitels wurden die »effects of power of the reflexive science« angesprochen und bestimmt hatte die Interaktion mit anderen Fans und das Stellen von gewissen Fragen Einfluss auf das Feld. Wie besprochen gab es jedoch durchaus Themen, die ohne das Zutun des Autors mehrfach von Fans aufgebracht wurden. Dem Ziel der Beobachtung, die Fankultur für sich selbst sprechen zu lassen, wurde damit entsprochen. Silencing-Effekten wurde durch den Methodenmix entgegengewirkt. Generell sollte die Frage nach dem Effekt der ForscherIn im Feld nicht dominieren, denn es liegt ihr die zweifelhafte Annahme zu Grunde, es gäbe eine Art natürliches Feld, das ForscherInnen einfangen könnten. ForscherInnen sind auf Macro-Ebene immer Teil der Kultur, die sie untersuchen und auf Micro-Ebene dann auch an Ort und Stelle dabei und beeinflussen so das Feld in einer

gewissen Weise.⁴⁸⁰

Die Eindrücke, die man während einer Beobachtung sammelt, sind vielfältig. Wenn man keine Notizen macht, ist man bedacht sich so viel wie möglich einzuprägen. Es kann deshalb durchaus vorkommen, dass einem Tage nach der Beobachtung noch Situationen in den Sinn kommen, die man dann in den Feldnotizen ergänzt.

Grundsätzlich eignen sich teilnehmende Beobachtungen auch dafür, die spezifische Feldsprache kennenzulernen – also wie ESC-Fans miteinander sprechen und umgehen und welche speziellen Begriffe sie verwenden.⁴⁸¹ Dies kann etwa in den qualitativen Interviews nützlich sein. Dieser Aspekt hatte in der vorliegenden Arbeit weniger Gewicht, da die qualitativen Interviews vor der Beobachtung entstanden waren und der Beobachter als aca-Fan bereits zu Forschungsbeginn mit den meisten Facetten der Feldsprache vertraut war.

3.2.2.2 Feldzugang

Durch die bereits besprochene Mitgliedschaft des Autors im Fanclub war die Aufregung vor Eintritt in das Feld in diesem Fall nicht groß. Generell ist es aber nicht unüblich, dass ForscherInnen Bedenken vor dem Eintritt in ein Feld haben. Die Angst der ForscherIn vor dem Feld wird auch in der Literatur behandelt wie etwa bei Linder (1981). Neben der Fanclubmitgliedschaft des Autors gestaltete sich der Zugang zum Feld auch dank einer gewissen Vertrautheit mit den Führungspersonlichkeiten im Club einfach. Selbst als der Autor zu früh ankommt – nämlich noch während der Teamsitzung für Clubvorstandsmitglieder, die vor der Generalversammlung stattfindet – und sich zur Runde dazusetzt, stellt das kein Problem dar.⁴⁸² Auch beim Clubtreffen fällt die Anwesenheit des Autors nicht im Speziellen auf. Zu den Clubtreffen werden alle Mitglieder via E-Mail eingeladen, es ist aber eine offene Veranstaltung ohne Eintritt, zu der Leute mitgebracht werden können.

3.2.2.3 TeilnehmerInnen

Bei der Generalversammlung nehmen 13 Personen teil, der Autor dieser Arbeit mit eingeschlossen. Es sind drei weibliche und zehn männliche Fanclubmitglieder. Zehn von ihnen haben zuvor bereits an der Teamsitzung des Clubvorstands teilgenommen. Der Großteil der Gruppe ist über 35, es gibt nur zwei anwesende Personen, die unter 30 sind, eine davon ist der Autor.⁴⁸³

Beim Clubtreffen sind über 100 TeilnehmerInnen anwesend, altersmäßig ist das Publikum durchgemischter als bei der Generalversammlung, es sind auch einige Fans Anfang 20 da-

⁴⁸⁰ vgl. Gray (2003:86)

⁴⁸¹ vgl. Bayard de Volo/Schatz (2004:267)

⁴⁸² vgl. Feldnotizen

⁴⁸³ vgl. ebenda

bei. Männer überwiegen auch bei der Abendveranstaltung, aber nicht so stark wie bei der Generalversammlung.⁴⁸⁴ Das gesellschaftlich viel diskutierte Thema eines geringeren Frauenanteils in Entscheidungsgremien scheint sich auch im ESC-Fanclub zu finden. Und generell ist das Verhältnis von Männern und Frauen innerhalb der OGAE Austria ein Punkt, der immer wieder thematisiert wird.

3.2.2.4 Geschlechterverhältnis

Die Zusammensetzung von Männern und Frauen wurde in der Beobachtung bereits geschildert, aber auch während der Generalversammlung und des Clubtreffens kommt sie zur Sprache. Zu Beginn der Sitzung wird über die Anzahl der Clubmitglieder Auskunft gegeben:

»Zunächst wird bekannt gegeben, wie viele Mitglieder die OGAE Austria derzeit hat. Es sind 402. Weiters wird ausgeführt, dass es sich dabei um 319 Männer und 83 Frauen handelt. Reaktionen darauf sind neutral bis wohlwollend. Ich frage nach, ob es auch Transgender im Fanclub gibt. Der Club-Präsident sagt, dass er davon nichts wisse.«⁴⁸⁵

Auch beim Clubtreffen am Abend wird – bevor es mit dem gemeinsamen Ansehen und Bewerten der ESC-Beiträge 2016 losgeht – in der Begrüßung durch den Fanclub-Präsidenten über die Beschlüsse der Generalversammlung informiert und das Geschlechterthema besonders betont:

»Er heißt alle willkommen, informiert über seine Wiederwahl in der Sitzung am Nachmittag und stellt den Vorstand vor. Dazu werden alle anwesenden Vorstandsmitglieder auf die Bühne gebeten. Besonders betont der Präsident, dass es nun zwei Frauen im Vorstand gibt und dass ihn das sehr freue. Zudem sagt er, dass die OGAE Austria zwar schon einmal eine Präsidentin hatte, aber noch nie eine Vizepräsidentin.«⁴⁸⁶

Besonders dem Clubpräsidenten scheint es ein Anliegen zu sein, mehr Frauen im Fanclub einzubinden bzw. das Engagement von Frauen im Club hervorzuheben. Nach Ansicht des Autors kann das als Zeichen dafür gewertet werden, dass für manche Fans die Überzahl an Männern im Club im Widerspruch zum ESC steht, der als bunte und diverse Veranstaltung wahrgenommen wird.

⁴⁸⁴ vgl. ebenda

⁴⁸⁵ Feldnotizen

⁴⁸⁶ ebenda

3.2.2.5 Regeln und Gemeinschaft

Wie in Vereinen üblich, sind formale Regeln wie Clubstatuten von Bedeutung. In der Generalversammlung war zu beobachten, dass das Wissen um diese Regeln nicht alle gleichermaßen teilen.

»Der OGAE Präsident nennt, wer die neue Vizepräsidentin werden soll und gibt weiters an, welche Positionen im Vorstand geändert werden. Diese Änderungen werden von der Generalversammlung beschlossen. Einer in der Runde, der vormalige Präsident der OGAE Austria, jedoch nicht mehr Vorstandsmitglied, sitzt neben dem Präsidenten und macht ihn immer wieder auf die Einhaltung der Vereinsstatuten aufmerksam. Dies wird von der Gruppe immer wieder schmunzelnd aufgenommen. Der Präsident bedankt sich immer wieder bei ihm dafür und gibt selbst an, die Statuten nicht so gut zu kennen wie sein Vorgänger. Alle Beschlüsse in der Versammlung fallen einstimmig – also von allen 13 anwesenden Mitgliedern.«⁴⁸⁷

Es ergibt sich daraus ein durchaus kollegiales Bild in der Führung des Clubs. Eine andere Situation am Abend zeigt zudem, wie zusammengearbeitet wird, um die Fanaktivitäten zu organisieren. So zeichnen sich die Clubtreffen durch Bewerbe mit Votings aus. Es gibt etwa Karaoke-Contests unter den OGAE-Mitgliedern, aber eben auch die gemeinschaftliche Bewertung von aktuellen ESC-Beiträgen vor dem kommenden ESC, was als »Previews« bezeichnet wird. Das Auszählen der Stimmzettel übernehmen Clubmitglieder.

»Währenddessen zählen acht Leute an vier Laptops in einem Nebenraum die Stimmen aller abgegebenen Wertungsbogen zusammen. Ich helfe einem Fan am Laptop mit dem Eingeben der Stimmen. Wir schaffen 20 Wertungen einzugeben. Beim Auswerten herrscht eine entspannte Stimmung. Zwischen manchen Teams bricht ein Wettstreit aus, wer mehr Bögen eingibt. Auffällig ist auch, dass sich die Personen auch darüber amüsieren, lustig machen oder zustimmend kommentieren, welche Songs Punkte bekommen auf den jeweiligen Stimmzetteln. Schließlich sind es insgesamt 113 abgegebene Stimmzettel die ausgewertet wurden.«⁴⁸⁸

Es ist ein Beispiel dafür, dass der Wettbewerbscharakter des ESC auch auf die Fanaktivitäten überschwappt und sich die Fanclubmitglieder auch abseits des Votings am ESC-Finalabend mit Bewertungen und Einordnungen befassen.

⁴⁸⁷ Feldnotizen

⁴⁸⁸ ebenda

3.2.2.6 LGBTI*-Aktionismus und Ironie

Ein Kern-Thema dieser Arbeit ist das queere Interesse am ESC. Beispiele aus der Generalversammlung und aus den Moderationen beim Clubabend zeigen, wie vielseitig die Fans mit dem Thema umgehen. So wurde am Ende der Generalversammlung queerer Aktionismus diskutiert:

»Bevor sie aufstehen, um zu gehen, bringt jemand in der Runde die aktuelle Nachricht auf, dass die EBU in einer Aussendung den – wie sie schreiben – politischen Einsatz von Flaggen, wie etwa der Regenbogenflagge, unterbinden möchte. Unter den etwa sieben verbleibenden Personen am Tisch bricht eine Diskussion darüber aus, wie man Russland beim ESC begegnen solle. Ob es angebracht sei, Regenbogenflaggen zu schwenken oder die russischen Künstler gar auszubuhen. Ein Fan sagt: ›Die Künstler können nichts dafür.‹ Ich stelle fest, dass im Vergleich zu 2014, als die so genannten Gesetze gegen Homosexuellenpropaganda aktueller waren, beim ESC 2015 schon wesentlich weniger Buh-Rufe gegen die russische Künstlerin zu hören waren und dass die EBU mit dieser Aktion die Situation befeuere.«⁴⁸⁹

Die neu gewählte Vizepräsidentin des Clubs, widerspricht. Sie sieht sich mit der russischen Künstlerwahl – für Russland geht der attraktive Sänger Sergej Lazarev beim ESC in Stockholm an den Start – vorgeführt.

»Sie sieht es so: ›Es hat sich in Russland ja nichts geändert seit zwei Jahren. Wenn man nichts macht, dann war alles umsonst. Heuer schicken sie wieder so einen fischen mit nacktem Oberkörper. Und was machen wir, wenn der Schmä aufgeht und sie gewinnen? Dann führen sie uns wieder vor.‹ Zustimmendes nicken in der Runde. Die Gruppe bricht in Richtung Naschmarkt auf.«⁴⁹⁰

Die Vizepräsidentin ist mit einem männlichen Fanclubmitglied verheiratet. Ihre Identifikation und Solidarisierung mit queeren Fans und ihre starke Opposition zu Russland zeigen, wie stark queere Themen im ESC-Fanclub verankert sind. Am Abend wird der Themenkomplex ironischer aufgegriffen. Als bei der Preview-Veranstaltung der russische Beitrag von Sergej Lazarev an der Reihe ist, kündigt einer der beiden Moderatoren ihn als Herrn »sehr gay aus Russland«⁴⁹¹ an. Später am Abend vollziehen die beiden ModeratorInnen einen Kostümwechsel und nutzen die Chance die queere Fanbase erneut anzusprechen:

⁴⁸⁹ Feldnotizen

⁴⁹⁰ ebenda

⁴⁹¹ ebenda

»Nun stehen die beiden wieder auf der Bühne – er jetzt mit goldener Fliege, sie im goldenen Glitzerkleid und sehr hohen, goldenen Absatzschuhen. Die Moderatorin blickt an sich herab, präsentiert ihre hochhackigen Schuhe und ruft zur Begrüßung: ›Manchmal ist es gut schwule Freunde zu haben‹ – ihr Moderationskollege entgegnet: ›Was, hier sind Schwule?‹ Das Publikum, das nun vor der Bühne steht, da alle Stühle auf die Seiten geräumt wurden, reagiert mit Gelächter und Jubel.«⁴⁹²

Die Beobachtung hat verdeutlicht, dass queere Implikationen des ESC sowohl eine ernste und aktionistische Seite haben, als auch eine humorvolle und ironische.

3.2.3 Qualitative Interviews

Jede und jeder hat eine Vorstellung davon, was ein Interview ist. Wahrscheinlich ist es ein Bild von zwei Leuten, die sich gegenüber sitzen, eine Person mit einer Liste an Fragen, die die Kontrolle über das Gespräch hat und eine passive Person, die Antworten gibt. In den seltensten Fällen läuft ein Interview so starr ab und anzunehmen, es gäbe ein Art »korrektes« Interview ist ohnehin nicht zielführend.⁴⁹³ Anstatt das ideale Interview anzustreben, sollten sich WissenschaftlerInnen vielmehr fragen, was mit der Forschung erreicht werden soll und welche Erkenntnisse durch Gespräche gewonnen werden sollen.⁴⁹⁴ In den Kulturwissenschaften dienen Interviews in der Regel dazu, kulturelle Strukturen und Formationen zu erschließen. Im Gegensatz dazu bemüht man sich mit den Interviewmethoden der Sozialwissenschaften um die Erhebung von Einstellungen, Meinungen und Verhaltensmustern.⁴⁹⁵ In der vorliegenden Arbeit, die in beiden Disziplinen verortet ist, soll Aspekten beider Erkenntnisbestrebungen Rechnung getragen werden.

Fankultur zu erforschen ist deshalb schwierig, da sich die Standpunkte von Fans im Interview ändern können, wenn man sie bittet selbst-reflexiv zu sein. »The outlook of each fan and their experience of fandom can be different depending on who they are, where, when and how they became interested, and how much time has elapsed since.«⁴⁹⁶ Dieser Aspekt wird auch in der vorliegenden Forschung zu ESC-Fankultur in Österreich auffallen. Unter den 21 Interviewten gibt es Fans, die den ESC seit vielen Jahren oder auch Jahrzehnten verfolgen und mitunter schon mehrmals live dabei waren. Jüngere Fans wiederum haben den ESC vielleicht erst seit ein paar Jahren entdeckt oder wurden gar erst durch den österreichischen Sieg 2014 auf die Sendung aufmerksam. Wie besprochen werden wird, defi-

⁴⁹² ebenda

⁴⁹³ vgl. Gray (2003:93f)

⁴⁹⁴ vgl. ebenda:94

⁴⁹⁵ vgl. ebenda

⁴⁹⁶ Duffett (2013:256)

nieren sich manche auch als »extreme Fans« oder »Hardcore Fans«; andere wiederum grenzen sich von sehr enthusiastischen Fans, die sie als »Freaks« bezeichnen, ab. Es stellt sich also auch immer die Frage, ob man wirklich Material von »echten« Fans sammelt. Ganz abgesehen von den Schwierigkeiten der Fan-Definition, geht es auch um die Selbsteinschätzung der Fans. Man könnte ausschließlich Fanclub-Mitglieder interviewen, doch das schließt etwa Fans aus, die sich noch nicht zu ihrem Fantum bekennen können oder wollen.⁴⁹⁷ Interessant können auch jene Momente sein, in denen die Interviewten ihre Gedanken nicht ausformulieren können, weil sie keine vorgefertigten Begriffe oder Konzepte im Kopf haben. In diesen Momenten suchen sie nach Worten, die beschreiben, was sie in ihrem Leben machen und fühlen.⁴⁹⁸

3.2.3.1 Der Forscher beim Interview

Hier soll erneut auf die »effects of power of the reflexive science« eingegangen werden, wie sie weiter oben besprochen wurden. Es kam bestimmt immer wieder zu Versuchen die Interviewten zu dominieren. Alle Punkte eines Interviewleitfadens ansprechen zu wollen, entspricht einem Überstülpen einiger Aspekte, die die Befragten selbst nicht angesprochen hätten. Dominierungen durch die Interviewten fielen nicht auf. Entstandene Dominierungseffekte dürften sich jedoch nicht negativ auf die Forschung ausgewirkt haben, da die InterviewpartnerInnen Möglichkeiten hatten, ihre Gedanken zu sammeln und durch den Interviewer bestärkt wurden, sich mit dem Antworten Zeit zu lassen (»Du hast auch alle Zeit der Welt – also wenn du noch etwas sagen möchtest, kannst du auch noch kurz überlegen.«⁴⁹⁹). Silencing spielt in den Interviews eine untergeordnete Rolle. Bei der teilnehmenden Beobachtung ist die Bedeutung höher einzuschätzen. Das Thema der Objektivierung im Feld spielt ebenfalls bei der Beobachtung eine wesentlichere Rolle. Aber auch beim Interview begeben sich die TeilnehmerInnen in ein strukturiertes, aber doch auch unüberschaubares Feld. Wie sich ein Interview entwickelt hätte, wären weitere Punkte zur Sprache gekommen, kann später nicht mehr nachvollzogen werden. Das Feld – verstanden als ein durch die Forschungsfragen eingerahmtes geistiges Konstrukt – ist in ständiger Bewegung. Normalisierungseffekte gab es sowohl bei den Interviews als auch bei der Beobachtung. Denn mit dem Fokus dieser Arbeit auf praktizierter Fankultur stehen die Fans im Mittelpunkt. Methoden und Theorie wurden ausgewählt, um ein möglichst facettenreiches Bild der ESC-Fankultur zu zeichnen, aber auch Erfahrungen und Meinungen der Fans abzubilden.

⁴⁹⁷ vgl. ebenda:256f

⁴⁹⁸ vgl. Gray (2003:100)

⁴⁹⁹ Qualitatives Interview a10

3.2.3.2 Vor, während und nach dem Interview

Die 21 InterviewpartnerInnen wurden durch Schneeballtechnik gefunden, wie sie bereits bei anderen Forschungsprojekten angewandt wurde, bei denen ESC-Fans im Mittelpunkt standen.⁵⁰⁰ Durch die Mitgliedschaft des Autors im ESC-Fanclub OGAE Austria wurde der größte Teil der 21 involvierten Fans auf Veranstaltungen und Parties des Fanclubs für das Projekt gewonnen. So sind zwei Drittel der InterviewpartnerInnen OGAE-Mitglieder, im Vergleich zu einem Sechstel der TeilnehmerInnen der Online-Befragung. Weitere InterviewpartnerInnen wurden durch Empfehlungen bereits interviewter Fans oder auf ESC-Veranstaltungen, wie etwa einem wissenschaftlichen Symposium, gefunden. Zwei Drittel der InterviewpartnerInnen sind zwischen 19 und 30 Jahren alt, ein Drittel zwischen 36 und 50. Damit entspricht die Altersverteilung der 21 InterviewpartnerInnen in etwa jener in der Onlineumfrage. Unterschiede gibt es vor allem in zwei Altersstufen. Während die Gruppe der 30-39-Jährigen in der qualitativen Forschung zu einem geringeren Anteil repräsentiert ist als in der quantitativen Befragung, sind InterviewpartnerInnen in ihren 20ern stärker vertreten. Das mag etwa durch die Vorgehensweise der Schneeballtechnik begründet sein, bei der der Autor dieser Arbeit zunächst Fans in seinem Umfeld ansprach, die sich eher in seiner Altersstufe 20-29 befanden. Unter den 21 InterviewpartnerInnen ist die Verteilung von queeren zu nicht-queeren Fans bei Männern und Frauen nahezu gleich wie bei der Online-Befragung. Eine Person bezeichnete sich im persönlichen Interview als »genderfluid«. Die Mehrheit der persönlich Interviewten ist berufstätig oder in Ausbildung. Unter ihnen fanden sich JuristInnen, LehrerInnen, KünstlerInnen, JournalistInnen, FriseurInnen, SozialarbeiterInnen oder ExpertInnen für Versicherungen, Immobilien oder Zahntechnik. Nahezu alle InterviewpartnerInnen leben in Wien. Dies hatte den Vorteil, dass alle bis auf ein telefonisches Interview persönlich durchgeführt werden konnten. Der Ton aller Interviews wurde aufgenommen und im Anschluss durch den Autor dieser Arbeit transkribiert⁵⁰¹. Die Transkription von mehreren Stunden an mitgeschnittenen Interviews wird zunächst oft als mühsame und unnötige Arbeit eingestuft. Durch das Transkribieren setzt sich der oder die ForscherIn jedoch intensiv mit dem Material auseinander und erfährt so neue Dinge über die InterviewpartnerInnen und sich selbst.⁵⁰²

Die 21 Interviews wurden in acht Kategorien nach Alter (Kleinbuchstabe für die vierzehn Interviewten zwischen 19 und 30; Großbuchstaben für die sieben Interviewten zwischen 36 und 50), Geschlecht und LGBTI*-Zugehörigkeit eingeteilt. So fanden sich zehn queere Männer (a/A01-10), vier nicht-queere Männer (b/B11-14), eine queere Frau (C15), sechs nicht-queere Frauen (d/D16-21). Diese Kategorien sollen im weiteren dazu dienen, in der Be-

⁵⁰⁰ vgl. Singleton et al. (2007:14)

⁵⁰¹ Die Interviewtranskripte sind auf Anfrage beim Autor dieser Arbeit erhältlich.

⁵⁰² vgl. Gray (2003:149)

wertung des Materials Antworten zu finden, die in Bezug auf die Forschungsfragen dieser Arbeit von Interesse sein können. Die Bezeichnungen A01 bis d21 sind den Zitaten der Interviewten in Klammern nachgestellt. Im Anschluss wurden die Interviewtranskripte gründlich gelesen, um die wichtigsten Themen zu identifizieren.⁵⁰³ In dieser Arbeit waren es folgende Themen: Identifikation mit Österreich und Europa – Gemeinschaft, Show und Emotionen – Das Ringen um Ernsthaftigkeit – Charakteristika eines ESC-Fans – politische Aspekte des ESC – Fanaktivität als politische Aktivität – Queeres Interesse am ESC.

Hat man die Themen identifiziert, werden in einem nächsten Schritt die Interviews noch einmal gelesen und *zerlegt* und die relevanten Zitate aus den Interviews den jeweiligen Themen zugeordnet. Dabei sollte man auch bereits die Kategorien im Blick haben, um die Zitate eventuell zu gruppieren.⁵⁰⁴ Aus den Argumentationen innerhalb der verschiedenen Themengruppen können nun Konzepte entwickelt werden. Vergleicht man diese empirisch fundierten Konzepte danach mit jenen aus dem Theorieteil, ist es wichtig nicht die Daten in die Konzepte hineinzupressen, sondern sie immer wieder auf das Material zu reflektieren.⁵⁰⁵ Im Folgenden werden nun die acht in den Gesprächen vorherrschenden Themenkomplexe präsentiert.

3.2.3.3 Identifikation mit Österreich und Europa

Der ESC bringt alljährlich Musik aus ganz Europa an einem Abend zusammen. Diese Darbietung kultureller Diversität wird von den Fans im Interview immer wieder angesprochen:

»Der ESC bedeutet für mich, das gemeinsame Europa und die Vielfalt Europas in den Vordergrund zu stellen.« (a06)

»Für mich ist es der größte und friedlichste Musikwettbewerb der Welt [...]. Man zeigt die verschiedenen kulturellen Hintergründe. Es ist im Grunde genommen etwas für jede Geschmacksrichtung dabei.« (B11)

Besonders für Fans mit Wurzeln in einem anderen Land bietet der ESC die Möglichkeit, Verbindung zu der Kultur ihres Herkunftslandes aufzubauen. So spricht etwa ein Sohn griechischer Eltern – er wuchs in Westberlin auf – über seinen ersten ESC im Jahr 1974:

»Ich erinnere mich an den griechischen Beitrag, weil das der erste griechische Beitrag war. Und das war das erste Mal, dass ich im Fernsehen griechische Musik gehört

⁵⁰³ vgl. Gray (2003:150)

⁵⁰⁴ vgl. Gray (2003:151)

⁵⁰⁵ vgl. Gray (2003:152)

habe und das war für mich als Kind zwischen den Kulturen auch besonders spannend.« (A01)

Auch zwei Fans, deren Eltern aus der Ukraine bzw. aus Uruguay und Italien stammen, entdeckten den ESC als Anknüpfungspunkt zu ihrer kulturellen Identität, als sie die TV-Show zum ersten Mal in Wien bzw. in Südamerika sahen:

»Da wo Ruslana gewonnen hat, da habe ich das erste Mal ESC geschaut mit meiner Mutter und war echt begeistert. Alleine schon weil ich aus der Ukraine bin, fand ich das voll toll, dass sie gewonnen haben.« (a07)

»Ich fand das natürlich supercool, weil ich ja vorher schon in Deutschland gelebt hatte und dadurch eine Verbindung zu Deutschland irgendwie aufbauen konnte, weil ich wieder Lieder aus Deutschland auch hören konnte dadurch und auch von den ganzen anderen Ländern aus Europa.« (a02)

In dem Zusammenhang von unterschiedlichen nationalkulturellen Eigenheiten tauchen auch Fragen von Nationalstolz und Patriotismus auf. Dabei wird oft auch der Vergleich oder die Abgrenzung zu sportlichen Großveranstaltungen gezogen.

»Natürlich hast du auch mit Nationalismen zu tun, aber es ist jetzt nicht aggressiv wie beim Sport. Es ist eine sehr große, sanfte Fußball-WM – EM in dem Fall.« (A01)

»Das macht es aus – ein Miteinander. Das ist auch anders als bei Sportarten. Man ist einfach Fan vom ESC und nicht vom Team oder eigenen Land.« (d16)

Sport – und insbesondere Fußball – wird als aggressiv dargestellt, der ESC dagegen als sanft. Einige Fans schreiben dem ESC auch eine vereinende Kraft zu:

»Wie [lacht] für manch andere die Fußball-WM, ist für mich mein ESC [...] Es ist einfach eine Veranstaltung, die Europa vereint. Auch wenn es Mal eine Krise oder Krieg gibt, kann man durch die Musik Menschen vereinen. Das finde ich halt cool am ESC, dass da einfach nichts anderes zählt.« (a02)

»[S]o viele verschiedene Länder zu sehen, die teilweise vielleicht früher Mal im Kriegszustand miteinander waren – heute zu erleben, wie sie doch relativ friedlich miteinander auskommen.« (B11)

Die beiden Fans beschreiben den ESC als vereinend und friedlich. Ob Österreich teilnimmt am Bewerb oder nicht, spielt für die in Österreich aufgewachsenen Fans im Interview eine eher wichtige Rolle. Drei Fans Anfang 20 führen etwa aus:

»Mir ist es schon immer sehr wichtig gewesen, dass wir einen Beitrag schicken, weil ich halt ein Fan bin und weil das ja mein Geburtsland ist.« (a03)

»Es ist für mich extrem wichtig, dass Österreich teilnimmt. Es hat ja einmal eine Zeit gegeben wo Österreich nicht teilgenommen hat. Dann finde ich es nicht so interessant, weil ich mich als Außenstehender fühle und ich finde es wichtig, dass alle europäischen Länder mitmachen, um zu zeigen, wir sind da. Es gehört finde ich dazu. Jedes Land sollte mitmachen.« (a06)

»Grundsätzlich finde ich es schlecht, wenn Österreich bei so einem internationalen, gesamteuropäischen Ding nicht mitmacht auch weil Österreich schon eine gewisse Funktion im gesamteuropäischen Spiel hat – auch durch seine geografische Lage, Transitland, neutraler Staat mit UNO-Institutionen, wir sind bei der EU dabei und dann fände ich es komisch gerade bei so etwas nicht mitzumachen.« (b12)

Die drei Fans sprechen unterschiedliche Gründe an, warum sie es wichtig finden, dass Österreich beim ESC teilnimmt – vom Bezug zum Geburtsland, über den europäischen Zusammenhalt, bis hin zu Fragen des internationalen Ansehens. Nimmt Österreich dann am Bewerb teil, wie das bis zum Jahr 2016 bereits bei 49 von 61 Bewerbungen der Fall war, steht noch die Frage offen, ob man sich mit dem österreichischen ESC-Beitrag identifizieren bzw. ihn unterstützen kann. Zwei junge Fans beschreiben, welche Schwierigkeiten dabei auftauchen:

»Ich glaube, dass man sich halt versucht als Bürger eines Landes ganz stark mit dem Act, der einen vertritt, zu identifizieren und dass es halt voll schwierig ist, wenn man das nicht kann.« (b12)

»Conchita Wurst war eigentlich das erste Mal wo ich gedacht habe: ›So, jetzt kann ich mein Heimatland anfeuern.« Sonst habe ich nicht wirklich gern zugeben wollen, dass ich für Österreich bin. Ich finde einfach keinen Sinn darin, ein Land deswegen anzufeuern, weil es dieses Land ist.« (a10)

Eine 30-jährige Kulturmanagerin sieht das Thema Patriotismus und Unterstützung österreichischer Beiträge ebenfalls ambivalent:

»Also ich finde es schon schön, wenn Österreich es ins Finale schafft. Da fiebert man natürlich mehr mit. Das ist genauso wie bei einem Skirennen, wenn ein österreichischer Fahrer dabei ist, dann fiebert man mehr mit. Obwohl ich jetzt keinen großen Nationalstolz habe. Aber ich finde das schon schön. Aber ich finde es auch gut, wenn dann so Leute wie die Trackshittaz zu recht die Allerletzten sind, weil sie

einfach schlecht waren. So gesehen, na, aber man fiebert sicher mehr mit, wenn jemand aus Österreich dabei ist, das muss man schon zugeben.» (d21)

Eben zeigten die Kommentare über zwei österreichische VertreterInnen – einerseits die Trackshittaz, die beim ESC 2012 in Baku Letzte in ihrem Semifinale wurden, andererseits Conchita Wurst, die den ESC zwei Jahre später in Kopenhagen gewann – dass Fans nicht automatisch hinter dem Song ihres Landes stehen. Ein Fan, der schon mehrmals live vor Ort dabei war, erklärt dazu:

»Man ist dort, versucht patriotisch zu sein, aber man kann das trennen. Man kann sich genauso gut mit anderen mitfreuen.« (A05)

Dass es Fans oft auch nicht um die Überhöhung des nationalen Kandidaten oder der Kandidatin geht, sondern auch ganz andere Aspekte – etwa Selbstdarstellung – eine Rolle spielen können, zeigt der folgende Dialog, in dem ein Fan zunächst über die Freude nach dem Sieg von Österreich 2014 spricht:

»Ich hätte wirklich nicht gedacht, dass ich das irgendwann erleb, und es ist einfach alles sooo toll (lacht) ESC in Wien – es ist einfach ein Lebensereignis für mich.

Frage: Es geht dann auch schon sehr um das Nationale für dich? Du willst ja auch mit der Fahne im TV-Bild sein, hast du vorhin gesagt?

Ahaaa. Stimmt, das habe ich gesagt. Nein, das ist eigentlich sehr individueller Narzissmus. (lacht) Es könnte auch gern mit einer Ukraine- oder Malta-Fahne sein.

(lacht) Ich wäre einfach gerne in meiner Funktion als ESC-Fan im Bild beim ESC.« (d18)

Wie in Kapitel 2.1.1 besprochen, werden im Feld der Kultur politische und soziale Identitäten (re-)produziert. Die Ausführungen der Fans in diesem Abschnitt legen nahe, dass es ihnen in Bezug auf Österreich weniger um Nationalstolz und Patriotismus geht, als darum eine gemeinsame europäische Party zu feiern, bei der europäische Identitäten diskutiert und nationale Identität – die eigene oder fremde – verglichen, hinterfragt und entdeckt werden können. Österreichische ESC-Fans unterstützen »ihren« Beitrag keineswegs automatisch. Sie betonen zudem das Gefühl des Miteinanders, freuen sich mit anderen Fans mit und beschreiben den ESC – in Abgrenzung zu Sport-Großveranstaltungen – als sanft, friedlich und verbindend.

3.2.3.4 Gemeinschaft, Show und Emotionen

Welche Gefühle der ESC bei seinen AnhängerInnen mitunter auslöst, war im vorhergehenden Abschnitt zumindest implizit merkbar. In diesem Kapitel sollen emotionale Komponenten des ESC vertieft besprochen werden. Zunächst im Zusammenhang mit der aufwändigen Inszenierung der TV-Sendung und danach in Bezug auf die Fangemeinde – also welche Gefühle der ESC und die Gemeinschaft bei den Fans auslöst und warum sie ihr Fanobjekt diesbezüglich schätzen. Allen voran finden die Fans die Show »total spaßig« (B13).

»Dass man halt in einer Nacht bei diesem Spektakel alles rund herum vergisst und sich nur auf die Musik und den Spaß konzentriert.« (a08)

»Also diese eine Woche ist dann immer so die Weihnachtswoche für mich.« (a03)

»Er ist mein eines großes, leidenschaftliches Hobby wo ich all das Adrenalin reinstecken kann, das ich in meiner Jugend nicht an Boybands verschwendet habe. Das hab ich jetzt zur Verfügung für den ESC. Und er spielt eine große Rolle in meinem Alltag. [lacht]

Frage: Wieso ist das lustig?

Weil der ESC einfach so schön ist und weil er einen so aufbauen kann und zu so viel Freude führt im alltäglichen Leben und das erfreut mich immer wieder.« (d18)

Andere wiederum heben zwar auch die Spaß bringende Seite des ESC hervor, relativieren ihre Leidenschaft aber auch:

»Er ist ein nettes Hobby. Also ich würde da gar nicht zu viel hineininterpretieren. Etwas, das mir total Freude bereitet, Spaß macht und findet auf einem lustigen, halb-ernsten Level statt. Man kann sich super hineinsteigern.« (d16)

»Also sollte es ihn nicht mehr geben, werde ich nicht weinend in der Ecke liegen. Ich wäre schon traurig, weil es viel Spaß macht, aber es wäre jetzt auch kein Beinbruch.« (A01)

»Für mich war es halt immer lustig. Als kleines Kind habe ich das noch mehr bewundert und toll gefunden. Je älter ich geworden bin, desto lustiger habe ich gefunden, wie schlecht er teilweise ist oder wie schlecht die Beiträge sind und wie es sich teilweise gewandelt hat.« (d21)

Besonders junge ESC-Fans beschreiben, wie sie der ESC »in den Bann genommen« (a10) hat, als sie die Show zum ersten Mal im TV sahen:

»[D]ann hab ich mich schlagartig verliebt – also es hat mich auf Anhieb fasziniert. [...] Das war für mich magisch.« (a03)

»[D]a habe ich das erste mal den ESC gesehen und [...] ich hab mir schon gedacht: Wow! Oh mein Gott! Den muss ich nächstes Jahr sehen, den muss ich immer anschauen, weil er einfach so toll ist und so eine riesen Bühne und sowas habe ich halt noch nie gesehen.« (a09)

Faszinierend sind über die Jahrzehnte hinweg etwa die Show-Elemente auf der großen Bühne, wie zwei Fans in Bezug auf den Auftritt von Conchita Wurst 2014 bzw. die Präsentation der Show in den 1980ern schildern:

»Ich dachte so – wird einen Platz ganz am Ende haben und erst bei der Show selbst, also so wie es in Szene gesetzt wurde, wie sie das Lied rüber gebracht hat durch diese Emotion, kam erst diese Message rüber. Das macht halt einiges aus, wie man dann auf der Bühne tatsächlich ist. Man hat ja drei Minuten und da muss man eben alles geben und die Gefühle der Menschen erreichen und darum geht es glaub ich.« (a02)

»Ich habe mich schon in den 80ern für Popmusik und Hitparaden interessiert. Beim ESC hat mir die Präsentation gefallen – in Landessprache und mit Orchester.« (B14)

Manche wurden nicht gleich beim ersten Mal Schauen, sondern durch andere Fans mit der Faszination ESC angesteckt:

»Du kennst den Mario. Ich bin durch ihn total infiltrierte worden. Ich habe mit ihm zusammen gewohnt. Und er ist ein Mega-Fan. Davor war der ESC halt so eine Veranstaltung, die stattfindet und man schaut es sich im TV an. Da schaut die Mama mit, da schaut der Papa mit und irgendwie ist dann das ganze drum herum viel größer geworden. Mit der Song-Auswahl und eben durch den Mario bin ich dazu gekommen, dass ich mich ›eingenerdet‹ hab. [...] Mein Freund zB. ist seit dem letzten ESC auch angesteckt.« (d17)

Das Zitat hebt aber nicht nur Gefühlsansteckung hervor, wie sie in Kapitel 2.3.6.1 beschrieben wurde, es hebt auch die gemeinschaftliche Komponente der Veranstaltung hervor – das Schauen der Sendung mit der Familie oder mit FreundInnen. Wie er den ESC verfolgt, wurde ein älterer Fan gefragt, der schon mehrmals live vor Ort dabei war. Auch er beschreibt den ESC als eine Veranstaltung, die man in der Regel mit anderen teilt – wenn nicht mit den Massen live vor Ort, dann gemütlich vor dem Fernseher oder online:

»In den letzten Jahren glücklicherweise vor Ort. Wenn ich nicht hinfahren kann, dann gerne mit Freunden – aber auch gern mit meinem Partner – also wenn wir nur zu zweit dort sitzen – es gibt ja auch immer einen Live-Tweet, über SMS, Facebook, Twitter, wo wir uns gegenseitig die Sachen kommentieren. Also ganz allein ist man ja nirgendwo. [lacht]« (A01)

Auch wenn die Allermeisten den ESC gerne mit anderen Fans teilen, ist das nicht für jedEn die beste Variante, wie ein junger queerer Fan beschreibt:

»Ich habe das mal versucht, mit anderen das anzuschauen. Aber ich weiß nicht. Ich brauche da irgendwie absolut meine Ruhe und absoluten Fokus auf das was passiert, dass ich das wirklich aufsaugen kann.« (a03)

Im Interview ist er der einzige, der den ESC am liebsten alleine sieht. Zwei queere Fans etwa beschreiben, was es für sie bedeutet hat andere Fans zu finden, bzw. diese dann immer wieder zu treffen.

»Super natürlich. Man merkt, man ist nicht allein. Aber ja, es ist natürlich super, weil man sich da austauschen kann, man kann darüber reden. Es ist natürlich gut, weil es halt auch eine Art Gemeinschaft bildet. Man hat dieselben Interessen, es ist gut. [lacht]« (a02)

»Man [...] kann Leute wiedersehen – was wichtig ist – weil es wirklich ein Freundeskreis ist, der jedes Jahr zusammenkommt. Und man lernt Leute kennen und es ist schön.« (A01)

In Österreich trifft sich der Fanclub in der Regel zwei Mal im Jahr und lädt dabei Eurovision-Stargäste ein, veranstaltet Karaoke-Bewerbe und ESC-Diskos. Etwa ein- bis zweihundert BesucherInnen sind bei solchen Treffen dabei. Die Fangemeinde beschreibt ein queerer Fan als sehr positiv:

»Es ist eine sehr offene Gemeinschaft.

Frage: Inwiefern offen?

Ja auch eben Homosexuellen gegenüber sehr offen und es ist alle Länder verbindend, die Veranstaltung.« (C15)

Elf der 21 Interviewten waren bereits live vor Ort beim ESC dabei. Im Unterschied zu Singleton et al. (2007), die feststellten, dass die Kosten für Hotel, Flug, Tickets etc., die mit dem Besuch des ESC einhergehen, für die von ihnen untersuchten irischen ESC-Fans selten ein Hindernis darstellten zum ESC zu reisen⁵⁰⁶, taucht die Kostenfrage in den Interviews

⁵⁰⁶ vgl. Singleton et al. (2007:14)

dieser Arbeit immer wieder auf. Gerade für junge Fans (a03, a06, a08, a10, b12, d20) scheitert eine Reise zum ESC zumeist am Geld. Für die Fans, die schon live vor Ort dabei waren, ist die Stimmung in der Halle etwas ganz Besonderes: »Alle jubeln, alle sind happy.« (A01)

»Die Show an sich ist unglaublich. Einfach nur ganz viel Fans vereint in einer Halle und alle fiebern mit. Auch wenn einem ein Lied nicht so gefällt – es gab jetzt keine Buhrufe – man fiebert einfach mit, egal für welches Land und genießt die Show. Es ist super interessant. Muss man mal gemacht haben.« (a02)

»Für die Fans ist das halt wirklich so eine Art Zusammenspiel und ich wüsste kein Ereignis außer die Olympischen Spiele wo so viele Leute aus so vielen Ländern an einem Ort sind und dass das so friedlich ist.« (a09)

»Es gibt nichts Vergleichbares. Also ich war schon bei vielen Sachen – bei den Ski-Weltmeisterschaften in Schladming, bei Olympischen Spielen, ich war in Melbourne bei den Australian Open – aber es gibt nichts Vergleichbares zum Song Contest, weil sich eben alle freuen. Und natürlich wird das eigene Land besonders unterstützt, aber alle unterstützen eigentlich alle.« (B13)

Der Präsident des Österreichischen Fanclubs findet vor allem die drei Minuten vor dem Beginn der Show besonders, in denen es noch relativ ruhig ist:

Und plötzlich kippt diese Stille über in ein richtiges Fahnenmeer und du spürst dann wirklich dieses europäische Feeling.« (A05)

Hier war also die Rede von einem europäischen Gefühl und auch ein weibliche Fan, der den Sieg von Conchita Wurst in der Halle in Kopenhagen live miterlebt hat, beschreibt ihre Emotionen beim ESC 2014 sehr positiv:

»Und die Stimmung vor Ort – ich bin rein gegangen in die Halle und habe jetzt geglaubt es ist Weihnachten und Ostern und alles gleichzeitig. Es war total arg. Die Lichter, die Bühne – ein Wahnsinn! Diese LED-Bühne und dann stehen da die Massen und klatschen sich ein und heizen sich schon auf für den Beginn und wie dann der Sieg war auch noch: Ich hab geplärrt und habe – und das habe ich so cool gefunden irgendwie – wir waren im dänischen Sektor – um uns waren fast nur dänische Fans – und trotzdem liegst du dann irgendwelchen Leuten in den Armen, weil man sich so freut, dieses Miteinander so oarg ist – noa – ich krieg echt die Gänsehaut jetzt.« (d17)

Aus der Schilderung von einem weiteren weiblichen Fan, der schon mehrmals live vor Ort dabei war, merkt man ebenfalls ein hohes Maß an Emotionen, die der ESC auslösen kann.

»Es war immer mein Traum im Fansektor dabei zu sein mit großen Österreichfahnen und idealerweise dann auch im TV zu sein vor 120 Millionen Zusehern [lacht] und es hat ja mittlerweile auch geklappt. Wir waren zumindest zwei Mal schön im Bild. Und die ESC-Parties, die es vor Ort gibt, kann man halt in Österreich so auch nicht haben und es wird einfach jedes Jahr besser, wenn man noch mehr Leute kennenlernen, noch mehr fanatische Fans aus anderen Ländern. Und es ist schon so eine Blase wo jeder jeden kennt – zumindest wenn man lang genug dabei ist und das wird jedes Jahr immer besser. [...]

Frage: Wie ist die Stimmung live in der Halle?

Wirklich sehr viele Emotionen. Die Leute, die live dabei sind, sind halt so richtig-richtige Fans und die steigern sich auch richtig schön rein – zumindest wenn man im Fansektor ist, kann man das gut miterleben. [lacht] Und das finde ich auch so schön daran, dass alle wirklich mit Herzblut dabei sind. Und sehr positiv. Also nicht ein negatives Wetteifern gegeneinander, sondern schon für die Lieblingskandidaten, aber kein Gegeneinander.« (d18)

Das Fahnenmeer wurde bereits erwähnt. Wie die folgenden beiden Aussagen belegen, werden Fans auch selbst zu lebenden Fahnen.

»Meistens ist [der ESC-Final-Tag] für mich ein Sightseeing-Tag, auch um sich abzulenken. Es ist ein bisschen wie Weihnachten. Man wartet auf irgendwas. Als Kind bin ich auch irgendwie abgelenkt worden. Dann kommt man meist um 17 Uhr ins Hotelzimmer zurück. Wenn man ein Land präferiert, ist man halt in den Farben gekleidet oder wenn man wirklich stolz ist wie heuer, dann geht man halt wirklich mit österreichischen Flaggen außer Haus und versucht den Beitrag, den man mag, zu unterstützen.« (A05)

»Aus irgendeinem Grund habe ich schon das Bedürfnis hübsch zu sein für den ESC. Es ist halt schon etwas Besonderes – wie in die Oper gehen – nur auf Glitzer-Glitzer. Und das hab ich halt auch als nett empfunden die ersten paar Mal, dass auch ESC-Fans sehr ausgefallen sind. Das war mir auch sehr sympathisch.« (d16)

Im Jahr nach dem Sieg Österreichs beim ESC nehmen viele Mitglieder der heimischen Eurovision-Fangemeinde Bezug auf Conchita Wurst. Die Mitgliederzahlen des Fanclubs sind nach Kopenhagen stark angestiegen. Ein Fan denkt nicht, dass diese Vergrößerung des Fanclubs von Dauer sein wird, ein anderer antwortet mit einer Gegenfrage und eine dritte glaubt an einen positiven Effekt für queere Fans.

»Ich glaub nicht, dass Conchita Wurst bleibende ESC-Fans schafft, sondern Song-Contest-In-Österreich-Fans und Fans davon, dass wir gewonnen haben, aber nicht so allgemein am Song Contest interessierte Fans.« (d18)

Frage: Hat Conchitas Sieg etwas verändert in der ESC-Fangemeinde?

Vielleicht noch mehr homosexuelle Zuseher? [kichert] Keine Ahnung.« (a04)

»Vielleicht hat sie ein paar Leuten die Kraft gegeben, sich das einzugestehen, das glaube ich schon auch. Weil das ist ja jetzt schon eine Person, die stark im Rampenlicht gestanden ist, und das gibt dann schon vielen den Mut, die sich bisher nicht getraut haben, sich das einzugestehen.

Frage: Was einzugestehen?

Na sich der Homosexualität zu stellen. Ich glaube halt, dass das einen Schwung mehr gebracht hat.

Frage: Generell in der Gesellschaft oder speziell für ESC-Fans?

Na generell in der Gesellschaft und wahrscheinlich auch unter ESC-Fans.« (d20)

Am Ende dieses Abschnitts kann festgehalten werden, dass es der ESC vermag, starke Emotionen bei den Fans auszulösen. Vor allem große Freude und Unterhaltung standen im Mittelpunkt der Fan-Berichte. Fans schildern, wie sie alles rund herum vergessen, in den Bann genommen werden und sich gar in den ESC verlieben. Die Schilderungen von Fans, die bereits live vor Ort dabei waren, sind nicht weniger euphorisch. Die Show wird als unvergleichlich und unglaublich beschrieben – als »Weihnachten und Ostern und alles gleichzeitig« und ein Ereignis, für das Fans schön sein möchten. Es fällt schwer, sich Steigerung dieser Emotionalität auszudenken. In den Kapiteln 2.3.1.1 und 2.3.6.4 war davon die Rede, dass Fans oftmals nicht die Fanobjekte an sich lieben, sondern das Vergnügen und die Möglichkeiten, die dieses Objekt den Fans bietet. In den Ausführungen der Fans spiegelt sich diese Annahme wieder. Es bestätigt sich zudem die Annahme aus Kapitel 2.3, dass die Medienfankomponente für ESC-Fans höher einzuschätzen ist als die Musikfankomponente. So schildern die ESC-Fans ihre Leidenschaft vor allem in Bezug auf die Show und die Gemeinschaft. Bestimmte KünstlerInnen spielen für die Begeisterung der interviewten Fans eine wesentlich geringere Rolle, als das bei Musikfans, die bestimmte Stars anhimmeln, stärker der Fall sein würde. Dabei sind zwei Ergänzungen wichtig: ESC-Fans soll an dieser Stelle nicht abgesprochen werden, dass sie sich für die musikalische Seite des ESC interessierten. Ganz im Gegenteil wurde bereits in der Vorstudie dieser Arbeit festgestellt, dass für die UmfrageteilnehmerInnen Musik die interessanteste Komponente am ESC darstellt. Auch in diesem Abschnitt haben Fans Musik als positiven Faktor erwähnt. Das Argument bezieht sich lediglich auf die Abgrenzung von Musik- zu Medienfans, wie in Kapitel 2.3 diskutiert. Weiters bildet Conchita Wurst eine Ausnahme, was die direkte Erwähnung von ESC-Künstle-

Innen betrifft. Durch die zeitliche Nähe der Interviews zu dem Sieg der österreichischen Künstlerin ist dies leicht zu erklären.

Dieses Kapitel ist unter anderem mit dem Wort Gemeinschaft überschrieben, und die Fans zeigen mit ihren Schilderungen, was für einen Stellenwert die Fangemeinde für sie hat. In Kapitel 2.1 wurde festgestellt, dass es populärkulturelle Texte in besonderer Weise ermöglichen, Gemeinschaften aufzubauen. So beschreiben die interviewten den ESC in diesem Abschnitt als offene Gruppe und Freundeskreis. Dabei würden sich die Fans vor Ort in einer Art Blase befinden, in der jeder jeden kennt. Das führt auch zu weiteren Ausführungen in Kapitel 2.1. Dort wird die Frage gestellt, ob ESC-Fans als KulturbürgerInnen identifiziert werden können. Bei KulturbürgerInnenschaft kommt es darauf an, ob durch die Teilnahme an Praktiken – etwa Konsumieren, Feiern oder Kritisieren von populärkulturellen Texten – Verbindungen eingegangen, Gemeinschaften aufgebaut und diese Verbindungen reflektiert werden. Wie die ESC-Fans die Verbindungen innerhalb der Gemeinschaft reflektieren, wird in weiteren Kapiteln behandelt, doch ist mit den der Diskussion in diesem Abschnitt bereits der Grundstein gelegt für die Identifikation von ESC-Fans als KulturbürgerInnen.

Als weiteren Punkt am Ende dieses Kapitels soll auf die Rational-Choice-Theorie eingegangen werden, die in Kapitel 2.3.6.3 betrachtet wurde, um Gründe zu finden, wieso Menschen Teil einer Fankultur werden. Soziale Anerkennung und physisches Wohlbefinden wurden dabei als die beiden Aspekte ausgemacht, auf deren Basis menschliches Handeln begründet ist. Zur sozialen Anerkennung, die sich etwa durch eine gute Position in der Hierarchie der Gruppe ergibt, die wiederum von der Dauer des Fanengagements abhängt, fand in diesem Kapitel keine Diskussion statt, zu den Voraussetzungen physischen Wohlbefindens hingegen umso mehr. Denn dieses hängt im Speziellen von der Emotionalität der Beziehung der Fans zum Fanobjekt ab. Durch die beschriebenen Aktivitäten wie Verkleiden oder Mitfeiern werden Emotionen ausgelebt, für die im Alltag eventuell kein Platz ist. Hier ist auch der mehrmalige Verweis der ESC-Fans auf Weihnachten, Ostern oder einem Besuch in der Oper interessant – allesamt besondere, feierliche Anlässe. Fans wollen die mit den Fanaktivitäten verbundenen Emotionen durch Konzentration auf ihr Fanobjekt steigern. Das unterscheidet wohl ESC-AnhängerInnen, die nie oder etwa nur einmal beim ESC Wien – also im Heimatland – vor Ort dabei sind, von den EnthusiastInnen, die nahezu jedes Jahr zum ESC reisen, und von denen ein interviewter Fan in diesem Abschnitt sagt: »Die Leute, die live dabei sind, sind halt so richtig-richtige Fans und die steigern sich auch richtig schön rein«. Was es außerdem bedeutet, ein »richtig-richtiger« ESC-Fan zu sein, wird in einem weiteren Themenblock nachgegangen werden. Zuvor geht es jedoch noch um den Status des ESC in der Gesellschaft. Denn bei allem Spaß, den der ESC für die Fans auch bringt, wollen einige Fans vor allem auch, dass er ernst genommen wird.

3.2.3.5 Das Ringen um Ernsthaftigkeit

Der ESC steht in der öffentlichen Debatte oft als uncoole Veranstaltung da. Dies galt hierzulande besonders für die Zeit vor dem österreichischen Sieg 2014 und in Bezug auf musikalische Beiträge abseits des Mainstream-Pop. Auch einige Fans unterscheiden beim ESC die ernst zu nehmenden und die lächerlichen Beiträge.

»Bei der öffentlichen Wahl durch die Zuschauer tritt oft der Fall ein, dass der dümmste Teilnehmer oder der mit der verrücktesten Show gewinnt. Diese Beiträge gehören zwar auch zum Song Contest dazu, aber ich als Künstler liebe den ESC natürlich hauptsächlich wegen der tollen Stimmen und den tollen Beiträgen und jetzt nicht wegen den Lachnummern, wobei die natürlich auch Kult sind.« (a03)

»Also es gefällt mir auch eher das, was man in der Disko hören kann und wo man dazu tanzen kann. Aber Balladen finde ich auch schön. Wenn es dann zu extrem wird mit nur so alles extrem verblödeln, das ist dann nicht so meines.

Frage: Es muss schon ernst genommen werden?

Ja schon, genau. Man soll schon eine gute Stimme und Lied haben. Für mich ist jetzt nicht einer Sieger, der den ESC mit seinem Lied veräppelt.« (C15)

KünstlerInnen sollen – nach dem Wunsch mancher Fans – mit ihrem Beitrag den Bewerb ernst nehmen und ihn nicht ironisieren. Aber auch die Fans selber ringen darum, dass ihre Leidenschaft ernst genommen wird, wie zwei Fans über 40 sagen:

»Und dann muss ich sagen, die 90er-Jahre waren ja eher so, dass man sich das hat gar nicht sagen getraut. Das war meine Gymnasialzeit damals. Also ich hab das nicht gesagt, dass ich das angeschaut hab. Es war wirklich eine recht uncoole Veranstaltung.« (A05)

»In der Arbeit oder Familie lässt man es vielleicht weg das zu erwähnen. Auch von der Musik her hatte der ESC ein schlechtes Image und man hat sich darüber lächerlich gemacht. Das ist heute auch noch so, dass ich das nicht an die große Glocke hänge, dass ich ESC-Fan bin.« (B14)

Nach den Ansichten von zwei weiteren Fans hat sich die Einstellung zum ESC in Österreich in den letzten Jahren verändert:

»Es bekennen sich jetzt viel mehr dazu, die vielleicht früher heimlich geschaut haben. Es war ja nicht trendy zu sagen, ich bin ESC-Fan. Ich glaub kaum, dass das jemand in der Schule – also 15-, 16-jährige Jungs oder Mädls – dass die das in der

Klasse von sich gegeben haben in den letzten Jahren. Jetzt ist es total en vogue, dass man sich trifft und gemeinsam ESC schaut.« (B13)

»Ich finde auch, das mit den Public Viewings hat sich erst in den letzten Jahren ergeben. Das war sonst etwas, was man sich daheim anschaut. Vielleicht hat es sich auch dadurch entwickelt, weil es jetzt so einen Eventcharakter hat mit diesen Semifinals und es ist einfach so ein riesiges Event geworden. Es wird riesig medial aufgebaut. Wieder der Vergleich mit Fußball, dass man da sagt, ja das möchte man gerne mit Freunden anschauen gehen und miterleben.« (d17)

Wie im Kapitel 2.4.5.1 gelesen, hat sich der ESC mit den 2000er-Jahren in ein Mega-Event verwandelt, das in immer größeren Hallen stattfand – mit mehr Teilnehmernationen und mehr Publikum. Ab dem ESC 2004 wurde ein Semifinale vor der Finalshow am Samstag veranstaltet und seit 2008 gibt es zwei Semifinal-Shows. Nach Ansicht der interviewten Fans trägt dies zum allgemeinen Interesse am ESC positiv bei, denn es macht den Contest zu einem Event, das Abwechslung in den Alltag bringt. Aus Sicht des Autors dieser Arbeit könnte man das etwa mit dem Trend vergleichen, Filmpreisverleihungen oder große Sportereignisse mit FreundInnen anzusehen. In Österreich hat bestimmt auch der Sieg von Conchita Wurst 2014 und die Austragung des Contests 2015 in Wien zum verstärkten heimischen Interesse beigetragen. Trotzdem können oder wollen manche Fans – etwa in der Familie – nicht zu ihrem Faninteresse stehen.

3.2.3.6 Charakteristika eines ESC-Fans

Alle 21 Fans bekamen im Interview die Frage gestellt, was einen ESC-Fan charakterisiert – oder anders gesagt – was es bedeutet, ESC-Fan zu sein. Viele der queeren Fans beschreiben ESC-Fans als neugierig und offen:

»Offen für Anderes, für Kulturen, für andere Musik, für andere Sichtweisen. Hauptsächlich Toleranz ist es, was einen Fan so ausmacht.« (a02)

»Ich glaube es ist eine sehr offene Denkweise, die Liebe zur Musik und die Lust sich auszutauschen, neue Leute kennen zu lernen und einen schönen gemeinsamen Abend verbringen zu wollen.« (a04)

»Fieber – mitfiebern. Also competition – der Wettbewerb. Es sind Sachen wie Neugierde – weil ein Sportfan ist ja nur für die eigene Mannschaft Fan. Es ist auch Neugierde, seinen eigenen Favoriten zu finden und für ihn zu voten oder zu promoten.« (A01)

Eine ESC-Anhängerin sieht Fans als positive Menschen und beschreibt das mit dem Wienerischen Ausdruck *leiwand*. Für Sie macht einen Fan aus:

»Dass er meistens leiwand ist. [lacht] Also ich habe noch nie einen unguten ESC-Fan getroffen. Sind eher immer sehr offene, freundliche, lustige Menschen, die Spaß haben und [...] das finde ich super. Also ich finde es ist ein durchaus sehr positiver Mensch, einer der Eurovision-Fan ist.« (d21)

Ein junger Kunststudent beschreibt ESC-Fans ähnlich wie die vier Fans davor als offen und schlägt dabei auch die Brücke zum queeren Interesse für den ESC. Für ihn lässt sich ein Fan wie folgt beschreiben:

»Keine Angst davor zu haben überrascht zu werden. Das heißt, keine Angst davor zu haben mit den unterschiedlichsten Dingen konfrontiert zu werden. Es ist so ein bunter Haufen und da können auch so viele verschiedene Sachen dabei heraus kommen. Ich mein, es ist klar, man merkt schon, dass natürlich gewisse internationale Musik-trends irgendwie ein bisschen durchscheinen. Aber es ist schon ein bisschen ein Mut irgendwie dabei, nichts, was etwas anders klingt, gleich abzuschreiben. Also ich glaube auch, vor allem deshalb ist der ESC auch ziemlich beliebt in der LGBT Community, wegen dieser Buntheit und diesem Aufeinandertreffen verschiedener Dinge und Personen und Menschen und Stilrichtungen.« (a10)

Der ESC wird von dem Fan als sehr divers beschrieben und ESC-Fans als mutige Menschen, die keine Angst vor den Überraschungen haben, die der bunte Haufen mit sich bringt – in den Augen des Autors dieser Arbeit eine sehr selbstbewusste Position. Das queere Interesse am ESC wird in einem weiteren Abschnitt noch ausführlich behandelt. Zunächst kommt noch ein weiteres Charakteristikum zum Tragen. Wie in anderen Fangemeinden auch, spielt auch bei der Fankultur des ESC Wissen eine bestimmte Rolle, wie etwa der Präsident des Fanclubs OGAE Austria schildert:

»Für mich persönlich war das so eine Entwicklung. Jahr für Jahr immer mehr. Man kommt immer mehr rein. Man hat auch immer mehr Wissen. Eignet sich immer mehr Wissen an. Man hat natürlich auch immer diese Geschichte, dass man denkt, wer kann gewinnen, wer nicht und entwickelt dafür auch ein Gespür. Ja und so wächst man in die Sache hinein.« (A05)

Ein Fan Ende 20 sieht das Streben nach Fanwissen als Merkmal, das generell auf Fans verschiedener Fanobjekte zutrifft:

»Es ist, was einen Fan an sich ausmacht. Dass man für eine Sache, dass man da mitfiebert, dass man diesen Informationsbedarf hat immer up-to-date zu sein.« (d17)

Eine weitere Anhängerin bemerkt ebenfalls diesen Informationsbedarf der ESC-Fans, kommentiert diesen jedoch ironisch und übt Kritik daran, dass nicht andere Fanaktivitäten mehr im Vordergrund stehen.

»Die meisten ESC-Fans haben ein sehr gutes Gedächtnis [lacht] und viel Interesse an vergangenen ESC-Veranstaltungen. Und wenige – das finde ich schade – sind auch tanzbegeistert und wollen auch Party machen [lacht] zu ESC-Musik. Das charakterisiert glaub ich nur [wenige] junge Fans. Also da ist Aufholbedarf bei der Tanzbegeisterung zu ESC-Musik.« (d18)

Ihre Aussage zeigt – im Vergleich zum Interesse eines Gründungsmitglieds des österreichischen ESC-Fanclubs – die Gegensätze innerhalb der Fangemeinde:

»Statistiken haben mich auch interessiert. Ich habe damals auch Hitparaden mitgeschrieben und der ESC war so ähnlich. Aus Tradition bin ich der Sendung treu geblieben.« (B14)

Trennlinien innerhalb der ESC-Fangemeinde fallen auch bei anderen Aussagen auf. Wie schon in der quantitativen Vorstudie in dieser Arbeit bemerkt, scheint Fan nicht gleich Fan zu sein. Für einen jungen Musicaldarsteller gibt es etwa zwei Fantypen:

»Es gibt extreme Fans wie mich, die sich schon das ganze Jahr auf den nächsten ESC freuen und schon jede Vorentscheidung verfolgen und wo die Künstler, die teilgenommen haben, spielen, wer ein neues Album herausbringt und der sich darüber austauscht in einem ESC-Fanclub und diversen Internetforen. Dann gibt es den Durchschnittsfan, der sagt, ich schau es gern aber unter dem Jahr nichts mitbekommt und auch nicht verfolgt wie es danach weitergeht, aber trotzdem gern einschaltet und sich einen schönen Abend macht mit Freunden.« (a03)

Drei junge Fans grenzen sich in ihren Aussagen von extremen Fans ab, die sie als *Hardcore-Fans* bzw. *Freaks* bezeichnen. Gefragt war auch in diesem Fall, was es bedeutet ESC-Fans zu sein:

»[lacht] Er ist meistens schwul [lacht] Nein, Spaß. Also ich kenn bis jetzt nur schwule ESC-Fans, wieso auch immer. Keine Ahnung. [...] Aber sie sind meistens Freaks.

Frage: Was bedeutet das?

Immer gut drauf, lustig, können jedes einzelne ESC-Lied auswendig.« (a07)

»Ich finde ich bin ein ganz normaler Fan. Nicht so ein Freak [lacht] aber ja...

Frage: Was bedeutet Freak?

Naja, manche Leute wissen halt, wer im Jahre 1966 Dritter geworden ist oder so in

dem Sinne. Die interessieren sich auch für die Vergangenheit des ESC und recherchieren nach und lesen sich rein.« (a08)

»Ich glaube da gibt es halt so arge Abstufungen. Also ich glaube ich bin nicht so der arge Hardcore-Fan. Ich meine, ich schaue es gerne, aber ich bin jetzt nicht so wie andere, dass ich jetzt die Vorentscheidungen in allen möglichen Ländern verfolge oder so. Ja ich würde schon auch sagen – Wissen – so dass man ein bisschen fachsimpeln kann, wenn man dann zufällig wen trifft, der es halt auch mag und ja – sich einfach schon im Vorhinein darüber Gedanken zu machen und zu spekulieren, wer halt gewinnen könnte.« (b12)

Ein Fan Mitte 40, der mit seiner Frau schon mehrmals beim ESC live vor Ort war, beschreibt – wie bereits im vorhergehenden Kapitel kurz gelesen – dass sich Fans vor Ort in einer Art sozialen Blase bewegen. Nach seiner Ansicht charakterisiert einen ESC-Fan:

»Dass er in einer eigenen Welt lebt. [lacht] Dass das wirklich – diese so genannte Song Contest-Blase – ich mein das sieht man ja, wenn man da vor Ort ist, dass das eigentlich eine Stadt in der Stadt ist. Und es ist halt total spannend immer wieder wo anders hinzukommen – teilweise dieselben Leute zu sehn, viele neue Gesichter kennen zu lernen und einfach eine Woche unbeschwert zu sein.« (B13)

Damit sich die beschriebenen »extremen Fans« Jahr für Jahr an einem anderen Ort in Europa versammeln, gehört für den Präsidenten der OGAE Austria auch eine gewisse Reiselust dazu:

»Der ESC-Fan ist Musik interessiert, an Kulturen interessiert. Dieser Hardcorekern ist sicher auch reiselustig, sonst würde er sich das nicht antun jedes Jahr herumzureisen. Der ist auch sehr Sprachen interessiert. Ich kenn kaum so viel Leute woanders, die schwedisch können zum Beispiel« (A05)

Bunt, das Wort, das im quantitativen Teil dieser Arbeit für 75% der Befragten zum ESC passt, kommt neben Exzentrik und Begeisterung für Musik auch in den Beschreibungen dieser vier nicht-queeren Fans über Fans vor:

»Leidenschaft. Leidenschaft für Musik, für verschiedene Kulturen, für verschiedene Sprachen, für Vielfalt, Buntheit. Das ist für mich so ESC. Ja bunt passt auch gut. Es ist irgendwie anders jetzt verglichen mit einem Fußballfan oder so, der halt einer Mannschaft nachfiebert. Es ist halt noch viel vielfältiger.« (D19)

»Die Musikrichtung, das charakterisiert schon einen ESC-Fan, dass er halt Popmusik nicht abgeneigt ist. Also diese Art von Popmusik.« (d17)

»[lacht] Einen Hang zur Exzentrík, find ich. Ein ›dazu stehen‹, dass man den ESC nicht ausschließlich ironisch findet, sondern es auch gut findet und dazu steht vor anderen Leuten.« (d18)

»Aber ich glaube, dass ESC-Fans durchaus tolerant sind, und dass es auch so dazu gehört für alles offen zu sein und alles ok zu finden.« (b12)

ESC-Fans sind – folgt man der letzten Aussage – mit allem einverstanden, finden »alles ok«. Dass diese Einschätzung nicht von allen ESC-Fans geteilt wird und welche Kontroversen es um den ESC gibt, wird der nächste Abschnitt zeigen, der sich mit den politischen Aspekten des ESC beschäftigt.

Zuvor sollen aber noch zentrale Punkte dieses Abschnitts hervorgehoben werden. Die Diskussion um Wissen und darum, welchen Stellenwert die Geschichte des ESC und die Shows der vergangenen Jahrzehnte haben, führt erneut zur Rational-Choice-Theorie und auch zur KulturbürgerInnenschaft. Denn das Thema Fan-Wissen ist mit der hierarchischen Position in der Gruppe verbunden. Der Nutzen aus dem Fan-Sein ist wie bereits gehört auch in der sozialen Anerkennung begründet. Weiß man viel um das Fanobjekt, hat man höhere Chancen in der Hierarchie aufzusteigen. Und hier trifft sich die Rational-Choice-Theorie auch mit dem Konzept der KulturbürgerInnenschaft. Denn es gibt auch Verantwortungen, die mit dieser speziellen Art der BürgerInnenschaft verbunden sind, wie in Kapitel 2.1.3 dargelegt wurde. Mit dem Level des Engagements innerhalb der Fangemeinde wächst auch die Verantwortung gegenüber anderen Fans – etwa welche Songs empfiehlt man anderen anzuhören, weil sie Chancen auf den Sieg haben. Es ist zwar anzumerken, dass die ESC-Fanwelt längst von speziellen Medien wie *wiwibloggs.com* oder *esctoday.com* begleitet wird, die Fans online über alle wichtigen Vorkommnisse informieren, dennoch ist die Rolle von Fanwissen eine interessante. Gerade wenn man zu manchen Aussagen in diesem Abschnitt zurückkehrt.

Zwei junge, queere Fans grenzen sich dabei von »Freaks« ab. Damit meinen sie besonders engagierte Fans, die in ihrer Beschreibung Liedtexte auswendig wissen und auch sagen können »wer im Jahre 1966 Dritter geworden ist« – also Fans mit hohem Fan-Wissen. Das Wort selbst – *Freak* – eröffnet vier Perspektiven. Erstens, die direkt sprachliche. So kann *Freak* aus dem Englischen einerseits mit *VerrücktEr* oder *UnnormalEr* übersetzt werden, was auch dem Argumentationssinn von einem der beiden Fans folgt (»Ich finde ich bin ein ganz normaler Fan. Nicht so ein Freak [lacht] aber ja...«). Andererseits hat *Freak* auch die Konnotation *freak of nature*, also *Laune der Natur*, oder *BegeistertEr*, was besser zur Aussage des zweiten Fans passt (»Immer gut drauf, lustig, können jedes einzelne ESC-Lied auswendig.«). Zweitens kann man auf die Ausführungen von Jenkins in Kapitel 2.3.3 Bezug nehmen, in dem er die gängigen Fan-Klischees thematisiert, etwa dass Fans hirnlose KonsumentInnen seien, die ihr Leben der Kultivierung von nutzlosem Wissen verschreiben

würden. Drittens wurde in Kapitel 2.4.4 festgestellt, dass Fans oftmals andere, extremere Fans beschreiben, deren Andersartigkeit die relative Normalität der eignen Fanaktivität rechtfertigen soll. Interessant ist dabei, dass diese Vorgehensweise der Abgrenzung – gegen die Beschreibungen in der Literatur – auch positiv von selbst identifizierten »extremen Fans« angewandt wird. Diese bezeichnen sich zwar nicht als Freaks, jedoch wie bereits gelesen als »richtig-richtige Fans« oder »Hardcore-Fans«. Viertens sollen die Überlegungen aus dem Kapitel 2.1.1 in Erinnerung gerufen werden. Kultur wurde dort als Medium des Konflikts definiert, in dem – durch gegenseitige Abgrenzungsprozesse verschiedener Identitäten – Dominanzverhältnisse und Widerstände dagegen produziert würden. Hierbei geht es erneut um Abgrenzung gegenüber den anderen, um die eigene Identität zu stabilisieren. Welche der vier Interpretationen der Freak-Bezeichnung nun die stimmigste ist, bleibt offen. Die Diskussion zeigt jedenfalls, dass die eingangs dieses Fazits bereits erwähnte Aussage, ESC-Fans sind Menschen, die »alles ok« fänden, in Frage gestellt werden muss.

3.2.3.7 Politische Aspekte des ESC

Gefragt nach politischen Implikationen des ESC, treten sehr unterschiedliche Assoziationen zu Tage. Etwa bei zwei Fans, einem 50-jährigen Video-Künstler und einer 27-jährigen Journalistin:

»Der Song Contest war immer politisch. Das war schon in Madrid so – als Spanien das erste Mal gewonnen hat, war das klar, dass der Song Contest politisch war, weil viele Länder nicht teilgenommen haben aus Protest – unter Franko war das ein No-Go nach Spanien zu fahren. Also es war immer politisch.« (A01)

»Und dann natürlich auch welche Länder für welche anderen Länder voten. Dass das widerspiegelt welche Länder befreundet sind oder welche Länder sich gut verstehen und dass man das auch so mitbekommen hat, bevor ich jetzt irgendwie irgendetwas gewusst habe über Aserbaidshan – habe ich schon mitbekommen, dass sich Türkei und Aserbaidshan Punkte geben.« (d16)

Alle bis auf ein Interview sind in der Zeit zwischen dem ESC-Sieg von Conchita Wurst im Mai 2014 und dem ESC in Wien 2015 entstanden. Dementsprechend war – nach den politischen Aspekten des Bewerbs gefragt – ein Thema dominierend.

»Aber natürlich ist es auch eine Plattform, um eben eine Meinung, ein Statement zu machen, und das ist eben, was Conchita gemacht hat. Das ist jetzt nicht unbedingt politisch, aber es spielt auf jeden Fall ne große Rolle, finde ich.« (a02)

»Heuer hat es ja eine ganz andere Dimension bekommen. Da ist es um Menschenrechte gegangen. Weil Conchita steht ja nicht nur für – steht erstens schon als schwuler Mann auf der Bühne, der sein Leben lebt, seinen Traum lebt, aber auch – sie vertritt ja viele. Es ist ja nicht so, dass sie nur die Schwulen vertritt. Sie vertritt Minderheiten. Das hat sie immer gesagt, dass ihr das ein großes Anliegen ist und sich da auch nicht in irgendeine Schublade drängen lassen will.« (A05)

»Ja und was jetzt Conchita Wurst betrifft und ihren Sieg, finde ich, dass das ganze Mal eine positive Wendung bekommen hat – also ESC mit politischer Botschaft, die auch etwas bewegt und eine positive politische Botschaft – nicht immer nur gegenseitige Unterstellungen, dass irgendetwas geschoben ist oder Freunderlwirtschaft, sondern eine Botschaft, die zu mehr Toleranz aufruft und glaube ich auch wirklich gehört wird.« (d18)

Die Fans diskutieren aber nicht nur politische Implikationen des ESC selbst, sondern auch politische Auswirkungen, die erst nach dem ESC zu Tage treten. Im Besonderen hat es dabei mit dem österreichischen Sieg zu tun.

»Ich glaube schon, dass es politisch sehr viel bedeutet, wenn in einem konservativen Land auf einmal der ESC stattfindet, dass die Politiker doch etwas nachdenken.

Frage: In welcher Hinsicht?

Naja vielleicht einfach, dass Politiker ihren Standpunkt doch ändern.

Frage: In Bezug worauf?

Ins Positive. Naja zwecks Diskriminierung und solche Sachen halt, weil ESC doch auch ein ziemlich bunter Verein ist.« (a07)

»Vielleicht haben wir deshalb jetzt dann die Adoptionsrechte bekommen so als kleinen Bonus.

Frage: Das hängt zusammen mit Conchitas Sieg?

Ich weiß nicht. Das kann die Leute in einer gewissen Art und Weise beeinflussen. Gerade jetzt, wo er in Österreich ausgetragen wird, dass wir als liberaler, offener Staat dastehen.« (a08)

Tatsächlich begann nach dem Sieg von Conchita Wurst in Österreich eine politische Debatte um mehr LGBTI*-Rechte – etwa um die so genannte Homoehe.⁵⁰⁷ Ein 19-jähriger Fan betont, wie sehr ihn die Teilnahme von Conchita Wurst persönlich betroffen hat:

»Aber dann jetzt 2014 hat er halt eine neue Bedeutung für mich gewonnen im politischen Sinne und in der LGBTI Community und ja... Ja, also als ich gehört habe, dass

⁵⁰⁷ vgl. John (2014:o.S.)

Conchita für uns antritt, habe ich gedacht: Wow, also jetzt muss ich wirklich so hart dran bleiben und ihn so stark verfolgen, weil das dann für mich selber auch eine wichtige Bedeutung hat, und ab dem Zeitpunkt hat irgendetwas in mir Klick gemacht bezüglich ESC. Es geht dann echt schon in die Tiefe und betrifft ja auch jeden persönlich und mittlerweile ganz Wien und ganz Österreich.« (a09)

An dieser Stelle lassen sich Parallelen der Bedeutung von Conchita Wurst für Queers in Österreich mit der transsexuellen, israelischen ESC-Siegerin von 1998 Dana International ziehen. Folgendes Zitat stammt aus der Forschung von Leimsh (2004) über das queere Interesse am ESC in Israel:

»Clearly, interviewees grasped this victory as political in nature; as Aviv said, ›With all due respect to the Aguda [Israeli Association of Gay-Lesbian-Bisexual and Transgender Rights], they didn't succeed in doing what Dana did. They didn't give us the feeling of pride and of power and the resonance that Dana did.«⁵⁰⁸

Zwei junge queere Fans stellen sich gegen eine politische Vereinnahmung des ESC. Der erste – ein Journalist Ende 20 – gibt an, es sei für ihn nicht richtig:

»[d]ass die Politik da mit reinspielt. Denn für mich ist es ein Musikabend und kein Politikabend.« (a04)

Der zweite Fan, 27 Jahre alt, relativiert seine Ablehnung politischer Vereinnahmung jedoch zum Teil während seiner Schilderung:

»Man versucht es ja eben rauszuhalten. Politik soll ja da nicht eine Rolle spielen – meiner Meinung nach – es geht ja eben um Musik, um die Vereinigung, nicht um die Trennung der Länder, um ein Europa zusammen. Meiner Meinung nach sollte man Politik da raus halten, aber es ist auf jeden Fall eine Plattform, die man nutzen kann, auch wenn man es vielleicht nicht ganz so direkt macht – eben wie es Conchita gemacht hat für Schwule und allgemein LGBT, dass man anhand eines Liedes eine Message rüber bringt, die man sonst wahrscheinlich nicht an ganz Europa senden könnte.« (a02)

Sehen die Interviewten den ESC nun als politisch an? Die Interpretation der Frage durch die Fans führte zu vielfältigen Antworten. Die ESC-Fans halten die Veranstaltung aber in gewisser Weise für politisch. Auch jene Fans, die politische Implikationen negativ sehen, schreiben sie dem ESC zu. Der ESC wurde in diesem Abschnitt als Plattform beschrieben, auf der Statements gemacht werden können, und die es vermag gesellschaftliche Diskus-

⁵⁰⁸ Lemish (2004:58)

sionen – etwa um LGBTI*-Rechte – zu initiieren. Der ESC kann also als diskursiver Raum gesehen werden, wie er in den Kapiteln 2.3.8 und 2.4 beschrieben wurde. Ob sich aktive Fans in diesem diskursiven Raum als politisch aktiv reflektieren, soll der folgende Abschnitt zeigen.

3.2.3.8 Fanaktivität als politische Aktivität

So wie bei der Einschätzung der politischen Aspekte des ESC ist auch die Interpretation der politischen Aspekte des Fan-Seins variantenreich. Beginnend etwa bei den ZuseherInnen vor dem TV, die die Möglichkeit haben abzustimmen, um so 50% zum Ergebnis ihres Landes beizutragen, während die andere Hälfte der nationalen Entscheidung von fünfköpfigen Juries getroffen wird. Gefragt, ob sie am Telefonvoting teilnehmen würden, antworteten die Fans sehr unterschiedlich. Dabei stellten manche etwa die Frage, ob ihre Stimme überhaupt etwas beitragen könne.

»Ich habe mir wahrscheinlich so gedacht wie beim Wählen, da bin ich genauso furchtbar. Ich habe mir gedacht, auf mich alleine kommt es nicht an.« (D19)

Anderen wiederum ist das Abstimmen sehr wichtig.

»Auch wenn ich nur ein Tropfen im Ozean bin – der Ozean besteht aus Milliarden von Tropfen – ich will ein Teil davon sein.« (a09)

»Und auch wenn es eine Stimme von Millionen ist, die ich abgebe, es ist trotzdem eine Stimme. Die 12 Punkte von Schweden im Semi-Finale sind glaub ich nur durch eine Televoting Stimme entschieden worden – es zählt jede Stimme. Es macht es auch so reizvoll, wenn man mitbestimmen kann.« (a10)

Da die Frage nach den politischen Aspekten des Fan-Seins offen gestellt war, diskutierten die Interviewten etwa auch, welche politischen Einstellungen mit dem Fan-Sein einhergehen könnten.

»Aber ich geh mal davon aus, dass jemand, der mitfiebert, der für den ESC sich interessiert, jetzt nicht Mitglied einer rechten Partei sein könnte zum Beispiel, das wäre einfach ein Paradoxon – das würde keinen Sinn machen, weil man ja eben gegen diese Vermischung der Kulturen oder Einfluss von Außen wäre, und genau das repräsentiert ja der ESC einfach – diese Mischung und diese Toleranz gegenüber anderen.« (a02)

»Da gibt's unterschiedliche Gruppen. Einerseits ist eine große Fangemeinde homosexuell und ich würde pauschal sagen, dass das eher sehr liberale Menschen sind und eher dann – was ihre Gleichberechtigung betrifft – eher modern denken, aber sehr

wohl gibt es auch ESC-Fans – vor allem auch – gibt bestimmte Länder, nehme ich mal an – die ganz konservativ sind und trotzdem ESC-Fans sind und es auch gar nicht schätzen, wenn die Conchita Wurst auftritt und es dann große Proteste gibt. Auf jeden Fall spielt da viel Politik mit. Aber das ganze Spektrum – es gibt da irgendwie alles.« (d21)

Eine Journalistin findet weder, dass politische Einstellungen mit dem Fan-Sein einhergehen, noch dass es eine politische Aktivität für sie sei, trotzdem sieht sie eine Art Einverständnis über die Ablehnung von Homophobie unter den Fans. (vgl. d16) Eine Juristin ist »gar nicht« (d18) der Meinung, Fan-Sein habe politische Seiten. Zwei junge Fans hingegen erkennen solche schon.

»Für mich persönlich hat es schon politische Aspekte. Die Europapolitik steht für mich ganz klar im Vordergrund, deswegen ist das für mich ein super Event, um das zu festigen.« (d20)

»Ja, also grundsätzlich finde ich das schon, weil du ja auch ein Statement setzt: Ja du bist aufgeschlossen, du respektierst die anderen Länder und Kulturen und stehst einfach zu dem, was du bist und gibts auch meist die ganzen Gruppen, die dort hin reisen auch von den Homosexuellen, die dann auch für sich einstehen und sagen: ›Ja, wir sind nicht anders als ihr und schaut uns an, wir sind auch ganz normal und dann lernt man sich halt dort kennen und ich denke, ja, schon, dass man als Fan auch ein politisches Zeichen setzt.« (a07)

Der ESC ist also eine Veranstaltung, die politischen Diskurs auch unter den Fans anregt. Das schildert etwa ein junger Fan, der den Bewerb meistens mit seinem besten Freund im Fernsehen verfolgt:

»[W]ir diskutieren dann immer ,welches Land wie besser ist oder nicht, und wir kommentieren es auch teilweise sehr politisch. Weil ich bin politisch tätig und er interessiert sich sehr für Politik. Und wir diskutieren dann halt oft: ›Wie ist es jetzt mit Russland? Wie gut ist der Beitrag? Sollte man das Abstrafen, wie sich Putin verhält?« (a06)

Der eben angesprochene Themenkomplex »Russland – Putin – Ukraine-Konflikt – homophobe Gesetzgebung« ist jener, der in den Interviews am häufigsten zu Tage trat, wenn die InterviewpartnerInnen nach politischen Implikationen des ESC an sich und des Fan-Seins gefragt wurden. Zwei queere Fans schildern, welche Rolle ihre Identität dabei spielt:

»Ich tu mir schwer Songs zu mögen aus Ländern, die ich politisch nicht akzeptabel finde. Also besagtes Russland, besagtes Weißrussland – da tu ich mir schwer. [...]

Also wenn das Gesamtpaket stimmt, ist es völlig wurscht, woher sie kommen – ELGENTLICH – außer der Hintergrund des Landes gefällt mir nicht. Also da bin ich dann auch ganz schön widersprüchlich.« (A01)

»Dadurch, dass Russland ein hartes Programm gegen Homosexuelle fährt, und mich das sehr betrifft, tu ich mir natürlich schwer die sympathisch oder neutral anzusehen. Da tu ich mir schwer das zu abstrahieren und da allein nur die Leistung des Künstlers zu beurteilen, weil ich halt weiß, dass es da gerade nicht so abläuft wie ich mir das vorstellen würde, und dementsprechend hab ich schon Antisymphathien gegen Russland gehabt.« (a03)

Kontrovers wurde das Verhalten mancher Fans in der Halle betrachtet, die russischen ESC-TeilnehmerInnen 2014 – die Tolmatschowa-Schwestern – auszubuhnen. Ein queerer Fan, der nicht live dabei war in Kopenhagen, zeigt Verständnis für den Aktionismus in der Halle:

»Manche Sachen kann man verdrängen und für diese zwei, drei Stunden vergessen, aber Sachen, die so tief gehen, die auch so viele Menschenleben fordern, kann man nicht ausblenden. Es wird ja auch weltweit ausgestrahlt. Und dieses Ausbuhnen setzt ja auch ein Zeichen. Ich finde es ist schon politisch. So wie auch der Bart – das wurde von manchen ja als tolerante Revolution gesehen.« (a09)

Einem Fanclubmitglied fiel die Diskussion um Russland beim OGAE Austria Clubtreffen auf, bei dem alle Videos der Songs des ESC in Kopenhagen vorab gemeinsam angesehen und bewertet wurden:

»Das habe ich spannend gefunden, wie wir uns bei der OGAE alle Videos angeschaut haben. Da haben vor mir zwei Fans darüber gesprochen: ›Jetzt kommt Russland. Sollen wir das überhaupt bewerten? Oder ist man da gleich dagegen?‹ Und ich hab das dann nur beim ESC direkt gemerkt beim Finale, wie dann die russischen Mädels ausgebuht wurden – ich habe das furchtbar gefunden. ich habe das total furchtbar gefunden, dass wirklich eine Masse gegen jemanden richtet, wo die Künstler für die Politik eines Landes überhaupt nichts dafür können.« (d17)

Ähnlich wie sie argumentieren auch weitere nicht-queere Fans, die Mitleid mit den russischen KünstlerInnen zum Ausdruck bringen und das Ausbuhnen als ungerecht einstufen.

»Ich hab es eigentlich sehr traurig gefunden jetzt erst zum Schluss. Wie das eigentlich heuer war mit Russland, dass da Länder ausgebuht worden sind. Das hat's eigentlich früher gar nicht gegeben. Und das ist eigentlich das Spannende, dass das eigentlich überhaupt bis jetzt ohne Politik war.« (B13)

»Also beim ESC blende ich politische Meinungen wirklich sehr aus. So gesehen geht es mir hauptsächlich um den Song und die Performance. [...]

Frage: Du würdest jetzt keinen ausbuhen so wie Russland dieses Jahr?

Nein. Ich finde, dass es halt wirklich nichts miteinander zu tun hat. Die Künstler, die das Land repräsentieren, sind nicht notwendigerweise Stellvertreter der politischen Agenda. Und die Russinnen dieses Jahr haben mir wahnsinnig Leid getan – die Teenager-Mädls, die ausgebuht werden von der ganzen Halle. Das war schon traurig.« (d18)

»Generell heißt es ja immer es sollte außen vor sein, aber wenn dann halt die russische Teilnehmerin ausgebuht wird... sie kann jetzt auch nichts dafür, was der Putin im eigenen Land tut. Das ist jetzt so, wie wenn ich ausgebuht werde, weil ich Kärntnerin bin, wegen dem, was der Haider gesagt hat. Aber ich kann nix dafür für die Person oder was er gemacht hat.« (d20)

Zuletzt sei auf einen Fan hingewiesen, der sich in der Nacht vor dem Ticketstart der ESC-Karten in Wien zufällig als Erster in die Warteschlange gestellt hatte und die Situation nutzte, um für LGBTI*-Rechte einzutreten:

»Es ist schon irgendwie ein geiles Gefühl, wenn ich mir denke es ist der 60. ESC, er ist in Österreich und ich habe das erste Ticket gekauft und ich bin schwul und die Botschaft war einfach cool, weil ich hatte die Regenbogenflagge mit, die war auf jedem Foto drauf.

Frage: Wieso hattest du die mitgenommen? Das konntest du ja nicht wissen...

Ich konnte es nicht wissen, nein. Aber ich habe mir gedacht, ich nehme sie mit, weil es ist mir wichtig, wenn irgendwo ein Foto ist, dass es drauf ist. Und wenn ich der erste war, war es natürlich umso besser.« (a06)

Ein anderer Fan schildert, dass das Siegerlied von Conchita Wurst auch auf Veranstaltungen, die LGBTI*-Rechte promoten, eingesetzt wird:

»Ich finde es dann schön, dass bei Demos und Kundgebungen in Wien auch Rise Like A Phoenix gespielt wird und dass alle mitsingen, weil es sozusagen jetzt 2014 so eine Art Begleitlied ist. Bei jeder Demo, bei der ich war von der HOSI Wien, war das immer so eine Art Begleitlied und das hat immer Stimmung aufgebracht. Ich finde das Lied ist wirklich sowohl schön anzuhören, als auch bezüglich politischen Denkens ein wirklicher Begleiter.« (a09)

Das Bild vom ESC als diskursiver Raum hat sich in diesem Abschnitt verdeutlicht. Allerdings schreibt nur ein geringer Anteil der Interviewten dem Fanengagement politische Aspekte zu. Besonders auf sexuelle Identitäten wurden bei der Frage nach politischen Aspekten des

Fan-Seins Bezug genommen – etwa, dass ESC-Fans Homophobie ablehnen würden oder dass man als queerer Fan beim ESC ein sichtbares Zeichen für Akzeptanz setzen kann. Besonders interessant erscheinen dem Autor dieser Arbeit die Gedanken der Fans zu Fan-Aktionismus live vor Ort – im Speziellen zur Ablehnung russischer KünstlerInnen durch Pfiffe oder Buh-Rufe in der Halle. Hier lässt sich eine argumentative Trennlinie zwischen queeren und nicht-queeren Fans erkennen. Während die queeren Fans Verständnis zeigen für den Aktionismus und zu erklären versuchen, dass die Ablehnung auf der Verschlechterung der LGBTI*-Rechte in Russland in den vergangenen Jahren beruht, lehnen nicht-queere Fans einen solchen Aktionismus ab und zeigen Mitleid für die russischen VertreterInnen von 2014, die beim ESC in Kopenhagen mit Pfiffen und Buh-Rufen konfrontiert waren. Ein aus Kärnten stammender Fan identifiziert sich sogar direkt mit den russischen Tolmatschowa-Schwestern, wenn sie sagt, diese hätten sich genauso wenig für die Politik Wladimir Putins zu verantworten, wie sie für die Politik des ehemaligen Kärntner Landeshauptmanns Jörg Haider. Dieses Beispiel zeigt, wie sehr ein Popkultur-Event wie der ESC Fans persönlich betreffen kann. Im nächsten Abschnitt wird dies noch deutlicher, wenn es um das queere Interesse am ESC geht.

3.2.3.9 Queeres Interesse am ESC

Unter den 21 Interviewten war das Verhältnis queerer zu nicht-queerer Fans mit elf zu zehn sehr ausgeglichen. Alle InterviewpartnerInnen wurden dazu befragt, welche Rolle Sexualität beim ESC spielt und in weiterer Folge, welche Erklärungen sie dafür haben, dass sich vor allem Schwule stark für den ESC interessieren. Dieser Abschnitt ist ein wesentlicher für die vorliegende Arbeit und deshalb auch umfangreicher als die vorangegangenen sechs Themenkomplexe. Zur besseren Übersicht sollen deshalb zunächst die Äußerungen der zehn queeren Fans präsentiert werden und danach die Meinungen der nicht-queeren Fans. Die Mehrheit der Mitglieder des Fanclubs OGAE Austria sind homosexuelle Männer. Der Präsident des Fanclubs ist sich des hohen queeren Anteils im Club bewusst, möchte diesen aber nicht betont wissen.

»Die OGAE Austria ist sehr männerlastig. [...] Wobei ich immer ein Problem damit habe, das zu sagen. Weil ich möchte wirklich, dass jeder im Club willkommen ist und dass sich niemand als geoutet fühlt, wenn er es doch gar nicht ist.« (A05)

Ein älterer queerer Fan hat Bedenken, dass sich heterosexuelle Fans im Club nicht willkommen fühlen könnten.

»Und ich glaub, viele heterosexuelle Männer finden sich in diesen Clubs dann auch nicht so wieder oder lassen ihr Engagement auch oder docken dann einfach nicht an – sind dann halt Fans, aber nicht Hardcore-Fans – weil sie könnten ja dann als

schwul gelten. Diese ›Gefahr‹ spielt auch immer eine große Rolle. Du darfst als ESC-Fan nicht hetero sein, weil das nimmt dir eh keiner ab – ja...so... Es gibt ja heterosexuelle Hardcore Fans – ich find das auch toll. Die müssen aber auch dann den Biss haben, sich durchzusetzen und auch so locker sein, dass es ihnen nix ausmacht.

Frage: Du sagst ›du findest es toll‹, aber da schwingt so eine Ungläubigkeit mit.

Nein, nein, nein. Es gibt sie ja. Es ist nicht die Ungläubigkeit, dass sie hetero sind. Das glaub ich den Leuten sehr wohl. Nur es ist einfach – es gehört zum richtig Fan sein sehr viel dazu – du musst – ja... fanatisch sein für etwas. Wir sehen ja, was die Reaktion ist – ich kenn die gleiche Reaktion von schwulen Fußballfans, die sich in den Fußballfanvereinigungen erstmal durchbeißen mussten.« (A01)

Ein jüngerer, queerer Fan spricht sich gegen eine Vereinnahmung des ESC aus und auch dagegen, den ESC als schwule EM zu bezeichnen.

»[I]ch finde da sollen alle Menschen mitmachen. Das ist nicht ein schwules Fest, sondern es ist für alle Europäerinnen und Europäer da und für die ganze Welt.« (a06)

Trotz der Ablehnung, den ESC als schwule EM zu bezeichnen, ist das ESC-Interesse innerhalb der LGBTI*-Community unbestritten hoch. Ob der ESC vielleicht eine Art Gay-Pride im TV darstellt, darüber sind die Meinungen unter den queeren AnhängerInnen geteilt.

»Da gibt es andere Veranstaltungen, die sich eher darauf konzentrieren, auf Sexualität und auf solche Sachen. Gay-Prides und andere Sachen.« (a02)

»Es ist aber so, dass der ESC sehr verschwult ist – wenn ich das jetzt so sagen kann – weil es ja unter allen Schwulen als DAS Event neben den ganzen Pride-Geschichten bezeichnet wird, habe ich das Gefühl. Das habe ich aber auch erst in letzter Zeit mitbekommen, muss ich sagen. Gut, so alt bin ich jetzt noch nicht. Prinzipiell glaube ich, dass es keine Rolle spielt, aber es ist halt für die schwule Gesellschaft ein Highlight-Event im Jahr würde ich sagen.« (a06)

Aber wie kommt es zu diesem großen queeren Interesse? Einige queere Fans haben Schwierigkeiten dies zu begründen.

»Es ist mir aufgefallen, aber es gibt für mich keine rationale Erklärung dafür, weil Musik interessiert kann man unabhängig der Sexualität sein.« (a04)

Gefragt danach, welche Rolle Sexualität beim ESC spiele, stellt ein 50-jähriger, queerer Fan klar, dass es für ihn eher um sexuelle Orientierung gehe und weniger um Sexualität.

»Das hängt etwas mit der Atmosphäre zusammen, die die Ausrichter schaffen können. Also als Russland gewarnt hat, keine Regenbogenfahnen mit in den Saal zu nehmen – das war schon mal sehr unsympathisch, weil für mich der ESC auch immer eine sehr schwule Veranstaltung ist. Ich kann verstehen, wenn Heteros es mögen, weil wieso sollte man es auch nicht mögen? Aber genauso wie Fußball für mich eine sehr heterosexuelle Angelegenheit ist – außer Frauenfußball, ist der ESC halt eine sehr schwule Angelegenheit. Das kann man von der anderen Seite mögen und man kann auch Fan sein, ja, aber das ist einfach so: Das ist unseres – das ist eures. Das ist ein bisschen absurd, weil es so eine Massengeschichte geworden ist und so viele Leute eigentlich jeweils von der anderen sexuellen Orientierung hingehen, ich kenn so viele Lesben, die den ESC mögen, wo ich mir denk: Lesben? Wieso? Nein – funktioniert genauso.« (A01)

Diese Aussage ist deshalb interessant, weil einerseits die Rolle des Veranstalters (Moskau 2009) angesprochen wird, eine queer-freundliche Atmosphäre zu schaffen und andererseits die Abgrenzung gegenüber dem Fußball – unseres versus eures – der ESC für die Queers, Männerfußball (Frauenfußball nimmt er dezidiert aus) für die Heterosexuellen. Zuletzt drückt er noch Verständnis dafür aus, dass etwa Lesben den ESC ebenfalls mögen. Lesben bildeten einen vergleichsweise kleinen Anteil der 636 Befragten des Onlinesurveys, nämlich etwa 4% (im Vergleich zu 32% Schwulen). Nur eine Lesbe war bei den 21 qualitativ interviewten Fans dabei. Ihr fiel es schwer auszuloten, wieso queere Frauen weniger Interesse am ESC zeigten als queere Männer:

»Warum es wirklich so ist, bin ich eigentlich selber noch nicht ganz drauf gekommen. [lacht] Vor allem verstehe ich nicht, warum es eben die lesbischen Frauen nicht ganz so sehr – die Musik anspricht. Also in meinem Freundeskreis... nicht so viele Frauen, die Song Contest-Fans sind wie Männer, find ich. Also... Weiß ich eigentlich nicht warum.

Frage: Hast du noch nie mit Freundinnen und Freunden darüber geredet, wieso ihnen das gefällt oder nicht gefällt?

Ich habe einige Freundinnen, die nicht lesbisch sind, die schauen sehr wohl ESC. Von den lesbischen Frauen eher weniger [lacht].« (C15)

Das geringere Interesse unter queeren Frauen wurde sonst nicht diskutiert, der Vergleich mit dem Sport – wie er im Zitat oben gebraucht wurde – allerdings mehrmals. So schreiben zwei junge, queere Fans das Interesse für Sport ebenfalls nicht-queeren Fans zu und ziehen so eine Grenze zum queeren Interesse am ESC. Einer der beiden zieht Intelligenz als Abgrenzungsindikator heran, beide zudem Kulturverbundenheit.

»Dass schwule Leute intelligenter sind und sich nicht damit beschäftigen einem Ball hinterher zu laufen, um ihn ins Tor zu kicken, sondern sich auf höherer Ebene über Kultur unterhalten. Potentiell würde ich das jetzt so sagen.« (a06)

»Naja simma uns ehrlich. Ich weiß nicht, ob ein heterosexueller Mann so viel Interesse daran hat – an Künstlern die er nicht kennt – die divenhaft auftreten oder an Choreografien, wo sehr viel Haut gezeigt wird – außer bei Frauen. Ich glaub, dass sich ein heterosexueller Mann eher für Sport interessiert bzw. eher für Autorenn-sport etc. und Schwule doch eher der Kunst verbunden sind oder wir doch oft einen Beruf haben, der mit Kunst verbunden ist... Musiker, Designer, in der Modebranche. Und da es natürlich auch immer viel ausgefallene Kleidung gibt, weckt das natürlich eher das Interesse eines Homosexuellen.

Frage: Kann man das so trennen – Heterosexuelle interessieren sich für den Sport, Homosexuelle für den ESC?

Ich habe natürlich auch andere Interessen als den ESC, aber ich glaube halt doch, dass Schwule mehr kulturverbunden sind. Nicht, dass jetzt der ESC das absolute Kulturgut wäre... aber ich glaube da... wenn man dem was abgewinnen kann, ist man als Mann eher homosexuell.« (a03)

Es sei demnach vor allem die Kulturverbundenheit schwuler Männer und die gewisse Darstellungsform, die Queers ansprechen würde. Diese Darstellungsform kann man Camp nennen. In Kapitel 2.2 wurde sie besprochen, von den 21 Interviewten wurde der Begriff allerdings nicht verwendet. Das mag vor allem damit zusammenhängen, dass er in der deutschen Sprache auch innerhalb der LGBTI*-Community wenig verbreitet ist. Passen würde er jedenfalls, um zusammenzufassen, wie manche Fans das queere Interesse am ESC begründen.

»Aber ich sage es einmal so, es fällt glaube ich auch einfach mehr auf, dass viele ESC-Fans homosexuell sind, weil der ESC selbst ist ja auch etwas sehr theatralisches, auffallendes und so.« (a10)

»Wir sind halt dafür sehr ansprechend für solche Gesangsshows und bunte Feiern und buntes Treiben. Und lebensfrohe Menschen sind wir auch die meisten. Also sind wir für das schon sehr ansprechend.« (a08)

»Aber tatsächlich war es so, dass die Schwulen ein bisschen diesen großen Auftritt immer wollten. Und dieser große Auftritt sind die großen dramatischen drei Minuten, die der ESC immer schon hat: Du kommst raus, schmetterst dein Lied, mit einer großen Geste verabschiedest du dich und das ist dann einfach: Schwuler geht's gar nicht.« (A01)

Vom dramatischen Auftritt ist es zum Thema Diva nicht weit. Deshalb führt der letzte der drei Fans weiter aus:

*»Die Diva als Gesamtausdruck – einmal im Rampenlicht stehen – schön sein und sterben. Vor aller Leute sich öffnen, alles rauslassen, zusammenfallen und weg sein. Das ist so die Quintessenz der Diva. Das gab es immer schon. Das gab es im letzten Jahrhundert. In diesem Jahrhundert auch. Das fängt bei der Oper an. Die fanatische Begeisterung für manche Sängerinnen. [...] Es ist dieser kurze Moment. Wie gesagt – diese drei Minuten, in denen du dich öffnest, deine Verwundbarkeit zeigst. Im Grunde genommen – Conchitas Dramaturgie auf den Punkt gebracht: Dann gehst du in Flammen auf und bist weg. Es braucht den emotionalen Aspekt – anders wirst du nie Diva werden und wenn du das hast, dann werden dich die Schwulen anhimmeln.«
(A01)*

Zwei junge Schwule sprechen die campy Seite des ESC ebenfalls an, betonen aber gleichzeitig die Möglichkeit der Identifikation mit einer Veranstaltung, die liberale Werte mitträgt.

»So, jetzt wird es spannend. Ich geh mal davon aus, dass man auf Glitzer-Bang-Bang steht. Ich weiß es nicht, ich weiß es nicht. Es ist halt so... ja... dasselbe wie mit Popmusik an sich, dass da auch viele [lacht] Popmusik ist auch eine große – es ist auch eine Musikrichtung, die auch viele Schwule erreicht – wieso auch immer. Erklären kann ich es mir auch nicht, aber ich geh mal davon aus, dass man auf diese Vielfalt eben steht und dass man... Ich geh mal davon aus, dass Schwule offener und toleranter sind gegenüber anderen, weil Schwule das ja auch selber erwarten von anderen. Deshalb stehen sie auch so hinter dem ESC, weil es auch diese Eigenschaften und Sichtweisen repräsentiert, die man selbst für wichtig hält.« (a02)

»Es gibt ja das Klischee von schwulen Männern, die auf Glanz und Glamour und schwedische Popmusik stehen. Das wäre dann eigentlich nichts anderes als eine Bestätigung dessen. Aber ich würde jetzt einfach mal sagen, es sind viele, die, die – warte, wie formuliere ich das jetzt [Pause] Ich glaube einfach, es hat irgendwie eine gewisse, eben eh vor allem wegen diesem – eben – von dieser Diversität her und eigentlich so eine Anziehungskraft, dass vor allem Leute sich dadurch angesprochen fühlen, die eben zu gesellschaftlichen Randgruppen, eh wie Homosexuelle und so zählen und so.« (a10)

Diese Camp-Ästhetik allerdings gezielt einzusetzen, um die queere Community anzusprechen, funktioniert so nicht, sagt der österreichische Fanclub-Präsident:

*»Dass die Länder irgendwas berechnend auf den schwulen Geschmack schicken – das wäre total dumm. Wir haben gesehen, das geht sehr, sehr schief. Ich erinnere da nur an den isländischen Beitrag »Congratulations« vor ein paar Jahren – schwuler ist es ja gar nicht mehr gegangen – alles pink auf der Bühne und so. Das war sogar für die Schwulen zu schwul. Das ist höchstens dann ein Trash Act, der in die Geschichte ein-
geht, aber der dann nicht wirklich auf dem Siegerpodest landet.« (A05)*

»Den Schwulen zu schwul« – ähnlich formuliert der OGAE-Präsident auch die gemischten Reaktionen, nachdem bekannt wurde, dass Conchita Wurst vom ORF gewählt wurde, Österreich in Kopenhagen zu vertreten.

»Bei mir bündeln sich viele Informationen. Und wie Conchita ausgewählt wurde – [...] ich hab noch nie dermaßen viele skeptische E-Mails bekommen von Clubmitgliedern. Das hab ich sehr spannend gefunden. Ich hab das irgendwie rechtfertigen müssen... sie kann singen und sie wird auffallen. [...] Vielleicht sind wir sensibilisiert durch viele schlechte Platzierungen... vielleicht nicht schon wieder so eine ›Freakshow‹ will ich nicht sagen... aber durch die Trackshittaz zB., da haben wir uns nicht mit Ruhm bekleckert. Man hat wirklich gedacht, es kann vielleicht so weitergehen.

Frage: Was waren das für negative Reaktionen?

›Was wird der Osten dazu sagen? Die Hälfte der Stimmen bekommen wir schon nicht‹, hat es geheißen. Wir haben gewusst, der schwule Mann votet ja meist nicht – der schaut sich das andächtig und bigott an – aber der votet nicht unbedingt – ob das nicht zu strange ist oder man hat auch gedacht – ich hab soviel Zeit damit verbracht einzuordnen – was ist die jetzt? Man möchte das einordnen probieren, was ja total toll ist, dass man das nicht kann. Die Leute werden staunen und blöd schauen und nicht anrufen dafür – das war's. Wirklich positiv ist es dann geworden – noch nicht bei der Präsentation vom Lied – das Video haben die meisten als zu schwul erlebt. Erste größere Menge an positiven Reaktionen hat es gegeben nach dem ersten Live-Auftritt bei Dancing Stars – wo man gesehen hat, dass sie wirklich singen kann und dass sie nicht mit irgendwelchen Badewannen und Rosenblättern arbeiten – die doch etwas klischeelastig waren für viele – um Erfolg zu haben.« (A05)

Conchita Wurst war also Ausgangspunkt der Reflexion von Geschlechterrollen und einige Fans machten sich Sorgen, das Ansehen Österreichs oder vielleicht auch das der Fans könnte durch die ESC-Teilnahme einer Dragqueen beschädigt werden. Wie sich wenige Wochen später herausstellen sollte, trat das Gegenteil ein. Conchita Wurst gewann den ESC und auch an Bedeutung für die LGBTI*-Community in Europa und darüber hinaus. Eine internationale Ikone also und diese Internationalität ist es auch, die gefestigt wird durch die queere Gemeinschaft, die sich alljährlich vor Ort trifft (»Die paar tausend Hardcorefans –

der Kern ist halt schwul.«, A05). Und diese Internationalität hat für queere Fans auch eine gewisse Anziehungskraft.

»Wenn ich so überlege, ist es schon interessant, wenn man hinfährt und es sind andere Homosexuelle. Das ist glaube ich ein Grund, wieso man dort hinfährt. Wenn man andere kennen lernen kann, auch von anderen Ländern und Nationen. Das wäre zB. das Interessante für mich. Also ich würde da auch hinfahren, um andere kennen zu lernen – mit denen zu reden wie das so ist schwul zu sein in ihrem Land.« (a07)

»Ich würde eher sagen, das sind die tuntigen Männer [lacht], die hinfahren, weil jeder so eine kleine Pop-Prinzessin sein möchte und mittrauert und mitfeiert und ja... das Leben genießt und einmal alle Sorgen vergisst in dem Moment und einfach sich dem bunten Treiben hingibt.« (a08)

Bevor die Ansichten nicht-queerer ESC-Fans behandelt werden, soll noch das Thema Gossip bzw. Klatsch behandelt werden. Es ist ein Thema, das sowohl schwule als auch heterosexuelle Fans beschreiben. Startpunkt war die Frage nach der Attraktivität des ESC für Schwule.

»Es geht um schöne Kleider, es geht um schöne Frisuren, es geht um Musik, es geht um Kreativität, wobei Heteros auch kreativ sind. Aber die ganze Showwelt – da brauch ich gar nicht nur beim ESC hinschauen – geh in die Film- oder Modebranche – alles was kreativ ist würde ich sagen – und vielleicht auch diese – es ist kein Wettkampf auf Biegen und Brechen – es ist friedlicher. Man kann böse lästern – das ist eine andere Geschichte, aber im Grunde geht alles recht harmlos über die Bühne.« (A05)

»Also ich denke Mal, dass es damals schon der Hang zur Kunst bzw. zur Musik war, der mich fasziniert hat. Mittlerweile ist noch meine Homosexualität dazu gekommen. Dementsprechend liebe ich es natürlich diverse Outfits zu beurteilen oder die Menschen an und für sich einfach objektiv – also was heißt objektiv – oberflächlich einfach nach ihrem Aussehen zu beurteilen [lacht], wie es halt in der Natur des Schwulen liegt. [lacht]« (a03)

Dieses »Beurteilen« und das »böse Lästern« kommentiert auch ein heterosexueller Fan ausführlich, der schon oft mit seiner Frau live vor Ort dabei war:

»Naja, das ist diese große Samstagabend-Show. Große Gesten, große Gefühle, Kleider, Make-Up, Haare... Also da werden eigentlich Nebensächlichkeiten werden ja in diesen zwei Wochen ab der ersten Probe, wenn man sich da diese Tweets anschaut und anhört, was da jetzt eben wichtig ist – ob die Windmaschine von links oder von

rechts geblasen hat und ob die jetzt violette Ohrringe hat oder grüne. Also wo ich mir oft denk: Ja, das passt – wird ja total wichtig, ja. [...] Wenn man sieht, also wenn man sich anschaut, was voriges Jahr mit der Bonnie Tyler los war. Was die Gay Community mit ihrer Mama aufgeführt hat. [...] Also ich hätte sie am liebsten ausgebuht, weil die war sowas von grottenschlecht. Aber das war auch so: Da war die schützende Hand der Gay Community über Mama gelegt. Und find ich total süß und ist total lieb und hat Berechtigung, ja. Also wird ja Gottseidank nicht immer alles so todernst genommen, wie es immer dargestellt wird.« (B13)

Die Gay Community »beschützt« also nach Ansicht dieses nicht-queeren Fans die verehrte Diva vor Kritik. Mit dieser Aussage zeigt er, dass er sich des queeren Interesses am ESC bewusst ist. Es waren aber nicht alle nicht-queeren Fans bereits mehrmals live vor Ort beim ESC. Fällt den Heterosexuellen das queere Interesse am ESC überhaupt auf?

»Natürlich fällt es auf, dass es bei den Fans sehr viele Homosexuelle hat als Fans. Aber das ist wahrscheinlich eher die Liebe zum Trashigen, zum Bunten, zum Spektakel, aber ich bin hetero – das ist für mich vollkommen wurscht und die Sexualität ist eine private Sache von jedem einzelnen und hat in dem Kontext eigentlich gar nichts verloren.« (B11)

»Frage: Aber ist dir das aufgefallen beim Fan-Treffen, dass mehr Männer da waren? Wie war das für dich?

Ja, schön. Keine Ahnung. [lacht] Es war ja das erste Fanclubtreffen, bei dem du uns gefragt hast wegen dem Interview, und natürlich fällt einem das auf, weil man ist ja nicht blind. Aber ich finde euch viel angenehmer muss ich sagen. [lacht] Ich weiß nicht. Ich finde das Klima ist einfach viel friedlicher. [lacht]« (d20)

»Ich hab es gemerkt, wie ich im Presseraum war. Ich war halt eine von gefühlten 10 Frauen dort von über 100 Menschen im Presseraum. Wo ich jetzt nicht sag, die sind alle schwul. Aber es sind doch sehr viel Männer, die dort sind.« (d17)

Bei Überlegungen darüber, wie dieses queere Interesse begründet sein könnte, formulieren die Befragten vorsichtig und benutzen Worte wie Vermutung und Theorie.

»Also ich hab die Vermutung, dass es dadurch, dass sich Schwule im Alltag in der Gesellschaft so oft ausgegrenzt oder anders fühlen – also diese gefühlte Andersartigkeit fühlen, dass sie, wenn sie in der Gruppe sind und dieses ESC-Erlebnis und dieses Fan-Sein als Gruppe zusammenschweißt, weil man sowas gemeinsames hat.

Frage: Aber da könnte man ja auch zusammen Fußball schauen oder in die Oper gehen oder zum Kegeln?

Das stimmt. Der Schlager ist ja auch irgendwas Absurdes. Vielleicht ist es diese Besonderheit. Fußballfans gibt es genügend andere.« (d17)

»Eine Theorie habe ich, die mir aber sehr simplistisch vorkommt: der Song Contest war immer schon eine Bühne für exzentrische Künstler und alles mögliche geht, was jetzt in der normalen Pop Welt nicht gehen würde oder seltsam rüberkommen würde, und dass dieses Sich-Ausleben-Dürfen positiv empfunden wird von der schwulen Community, kann ich mir vorstellen. Und eben auch so – eben die Exzentrik, das Schrille, dieses ›anything goes‹, könnt ich mir vorstellen, ist eine Botschaft, die man umlegen kann auf die Forderung, dass man auch in seiner sexuellen Orientierung akzeptiert werden kann, wie man ist. Wobei gleichzeitig denk ich mir, es ist auch problematisch zu sagen – Exzentrik und schrille Dinge – das mögen die Schwulen – das ist ja auch eine dumme Verallgemeinerung. So gesehen – nein, ich hab nicht wirklich eine Erklärung.

Frage: Kiss und Lady Gaga sind auch sehr schrill und die sind in der Pop-/Rock-Welt ganz Mainstream.

Das stimmt, wobei ich schon das Gefühl habe, dass im allgemeinen schwule Männer Lady Gaga auch besonders toll finden und auch wegen dieser Botschaft ›you are born this way‹ – ja da sehe ich schon eine Parallele.« (d18)

»Ich mag da jetzt nicht mit Vorurteilen um mich werfen. Ich weiß es nicht. Ich kann mir vorstellen, das ist eine Show-Sache. Man sagt doch auch, dass vor allem eben schwule Männer sehr auf Musicals oder solche Sachen stehen und dass ihnen einfach das Showelement viel Spaß macht und Freude bereitet, wo man sich selbst inszenieren kann. [...] Ich habe Freunde, die ESC-Fans sind, die durchaus auch schwul sind, aber ich hab jetzt nie so gefragt, warum gefällt er dir als Schwuler. Mir kommt vor, das sind dieselben Gründe, warum es mir gefällt, wieso ich gerne hingeh. ich habe halt einen Spaß daran und schwule Leute genauso.« (d21)

In ihren Ausführungen nennen die drei weiblichen Fans Gefühle von Zugehörigkeit und Akzeptanz sowie die Freude an den Showelementen als mögliche Gründe – allesamt Punkte, die auch queere Fans selbst zur Sprache brachten. Zuletzt gibt noch ein Gründungsmitglied des Fanclubs OGAE Austria darüber Auskunft, ob es bereits in den Anfängen der Vereinszeit klar war, dass großes queeres Interesse am ESC besteht.

»Für uns als Österreicher nicht, aber bei den großen ESC-Fanclubtreffen in den 90ern war das natürlich schon offensichtlich, wie diese Leute veranlagt sind. Dafür gibt es unterschiedliche Gründe. Männer haben ihre Sportvereine, viele Homosexuelle haben das vielleicht nicht, vielleicht ist das ein Ersatz. Wieso sich die Fans gerade für die Sendung interessieren? Vielleicht ist es auch die Art der Darstellung, der

Musik. Es ist nicht Hardrock, teilweise wird's auch als Trash bezeichnet. vielleicht interessieren sich Homosexuelle mehr dafür. Viele Komponisten beim ESC sind Männer, zwei Drittel der Sieger sind aber Frauen.» (B14)

Das große schwule Interesse am ESC ist also kein Phänomen der letzten Jahre, kam es doch bereits in den Anfängen des Fanclubs zum Vorschein. Seit diesem Aufscheinen der queeren Aspekte des ESC – im Kapitel 2.4.5 war vom Outing des ESC ab den Jahren 1997/1998 die Rede – hat sich die öffentliche und wissenschaftliche Diskussion immer mehr mit dem Thema Queer Eurovision beschäftigt und auch ESC-Fans – ob queer der nicht – besprechen die queeren Seiten an ihrem Fanobjekt. Dabei bedurfte es in den Interviews auch nicht immer direkter Fragen nach Sexualität oder der schwulen Fanbase. Dass die OGAE Austria »männerlastig« ist, wie es der Club-Präsident sagt, kam etwa zur Sprache, als nach den Charakteristika von ESC-Fans gefragt wurde. In diesem Zusammenhang ist die Diskussion um heterosexuelle, männliche Fans interessant, die – neben Lesben – eine Minderheit im Fanclub darstellen. Ein queerer Fan meinte, es wäre für heterosexuelle Männer schwierig im Club Anschluss zu finden, denn es gehöre viel dazu »zum richtig Fan sein« und deshalb müssten sich hetero Männer »durchbeißen«. Was es für die Interviewten bedeutet, ESC-Fan zu sein, wurde schon zuvor thematisiert. Folgt man den letzten Aussagen, liegt die durchaus provokante Frage nahe, ob zum ESC-Fan-Sein auch dazu gehört, queer zu sein. Einerseits ist diese Frage für den Autor dieser Arbeit zu verneinen, andererseits soll sie zusätzlich mit einer Gegenüberstellung beantwortet werden. Dafür wird noch einmal ein Zitat von Daniel Cavicchi (1998) dargelegt – wie es bereits in Kapitel 2.3.5 präsentiert wurde, »Fandom is a process of being; it is the way one is.«⁵⁰⁹ – und mit der Aussage eines jungen queeren ESC-Fans gegenübergestellt, die bisher noch nicht in dieser Arbeit vorkam:

»Was der ESC für mich bedeutet, ist, dass es ganz egal ist, was und wer du bist.« (a10)

Die beiden in ihrem Kern kongruenten Aussagen bestätigen einmal mehr, was auch weitere Fan-Meinungen in diesem Abschnitt nahe legen – nämlich die diskursive Natur des ESC, die es erlaubt, Identitäten zu entdecken, in Frage zu stellen oder zu festigen. So beschreiben queere Fans in diesem Abschnitt, dass der ESC für sie offene und tolerante Sichtweisen repräsentiert und damit eine Anziehungskraft für Menschen hat, die gesellschaftlichen Randgruppen zugehören. In Kapitel 2.4.5.2 wurde festgestellt, dass der ESC eine seltene Gelegenheit bietet, sowohl queere als auch nationale Identitäten zu zelebrieren. Der Autor dieser Arbeit stimmt dieser Feststellung nur bedingt zu. Unbestreitbar bietet der ESC eine Plattform verschiedene Identitäten auszuleben, doch legen die meisten der betreffenden Aussagen von queeren Fans in diesem Kapitel nahe, dass stark zu differenzieren ist,

⁵⁰⁹ Cavicchi (1998:59)

ob unterschiedliche Identitäten auf einem gleichen Level ungehindert ausgelebt werden können, oder ob sie zwar ausgelebt werden, aber in einem Konflikt zueinander stehen. Hier soll einmal mehr die Rolle von Kultur als Medium des Konflikts aus Kapitel 2.1.1 herangezogen werden. Mithilfe des Mediums Kultur werden verschiedene Identitäten gegeneinander abgegrenzt, um sie zu stabilisieren. Dabei werden auch Dominanzverhältnisse und Widerstände dagegen produziert. Für den Autor dieser Arbeit hat sich gezeigt, dass im »Konflikt der Identitäten« etwa nationale den queeren Identitäten schwuler Fans untergeordnet sein können. Das zeigte unter anderem die Aussage eines Fans, er habe erst durch Conchita Wurst hinter einem österreichischen ESC-Beitrag stehen können. Der ESC soll aber nicht als »queerer Ort« festgeschrieben werden. Auch nicht-queere Fans sehen sich zu diesem diskursiven Raum, den der ESC darstellt, zugehörig. So stellt eine Kulturmanagerin fest, die Gründe, warum Schwule den ESC interessant finden, seien ihrer Ansicht nach dieselben, wie bei ihr. Diese Sichtweise stellt sich gegen die von queeren Fans in diesem Abschnitt dargestellte Trennlinie à la »Fußball ist für Heteros, der ESC für Queers«.

Warum ist der ESC besonders für schwule Fans interessant? Neben der bereits diskutierten Feststellung, der ESC bildet einen diskursiven Raum, in dem Andersartigkeit gezeigt und gelebt wird, bringen Fans immer wieder die ästhetische Seite der Show zur Sprache, die Camp genannt werden kann. Queere Fans bezeichnen den Bewerb als theatralisch, sprechen von einem bunten Treiben, Glanz und Glamour und »Glitzer-Bang-Bang«, und beschreiben die Eurovision-Diva mit ihrem »großen Auftritt« in »dramatischen drei Minuten«. Diese ästhetischen Merkmale von Camp wurden in Kapitel 2.2.2 ausführlich beschrieben. Für den Fanclub-Präsidenten ist diese Ästhetik sogar so schwul – »schwuler geht's gar nicht«. In Kapitel 2.2.2 fand sich zudem die Unterscheidung von High und Low Camp und die Frage, ob sich Hinweise auf diese Differenzierung in der Empirie dieser Arbeit finden lassen. Einen Hinweis darauf gab erneut der Fanclub-Präsident, als er vom isländischen ESC-Beitrag von 2006 sprach, der seiner Meinung nach übertrieben mit Camp-Ästhetik gearbeitet hätte und somit »den Schwulen zu schwul« gewesen sei. Man könnte das als ein Beispiel für Low Camp heranziehen, bei dem die Camp-Ästhetik dem Beitrag nicht innewohnt, sondern ihr nur äußerlich angeheftet wurde. Ebenfalls in Kapitel 2.2 stellte sich die Frage, ob der ESC als Teil der Gegenkultur Camp gesehen werden kann. Dabei wurden Gegenkulturen als Subkulturen definiert, die sich gegen Werte und Normen einer dominierenden Kultur stellen. Der Autor dieser Arbeit folgt der Einschätzung von Lemish (2004), der ESC würde die Ästhetik der Massenkultur mit Formen von Parodie, Ironie, Übertreibung, Nostalgie, Humor und Theatralik herausfordern – allesamt Zuschreibungen, von denen die Fans in den Interviews ebenfalls sprachen.

Als letzten Punkt in diesem Abschnitt steht noch einmal die Rational-Choice-Theorie. Offen blieb nämlich bisher die Frage, welche Personengruppen eher zu Fantum neigen. In

Kapitel 2.3.6.3 wurde festgehalten, dies müssten Personen sein, die entweder aufgrund höherer Kosten Alternativen verwerfen würden oder deren Bedarf an Emotionen besonders hoch sei. Trifft das auf Queers zu? Gibt es deshalb einen signifikant hohen queeren ESC-Fananteil? Roose et al. (2010) kann zugestimmt werden, wenn sie diese Frage als nicht leicht zu beantworten einstufen. Ausgeschlossen werden kann im vorliegenden Fall, dass einem großen Teil der Fans der ESC als günstige Alternative erscheint – ist doch bei intensivem Fanengagement der zeitliche und finanzielle Aufwand hoch. Bleibt noch die Annahme, Queers haben einen besonders hohen Bedarf an Emotionen. Dafür gibt es in diesem Kapitel jedoch keine deutlichen Hinweise, vielmehr haben queere und nicht-queere ESC-Fans gleichermaßen beschrieben, dass der ESC starke – zumeist positive – Emotionen in ihnen auslöst.

4 CONCLUSIO UND AUSBLICK

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Eurovision Song Contest (ESC), der ESC-Fankultur in Österreich und den Identifikationsmöglichkeiten, die der ESC seinen Fans bietet. Am Beginn der Forschung standen drei Fragenkomplexe. Im ersten geht es um die Struktur und Zusammensetzung der österreichischen Eurovision-Fangemeinde. Dabei galt es auch festzustellen, welche Bedeutung der offizielle österreichische ESC-Fanclub OGAE Austria diesbezüglich einnimmt. Es sollte erhoben werden, wie groß der Verein ist und wie er sich zusammensetzt. Darüber hinaus wurde die Frage gestellt, ob und wie ESC-Fankultur außerhalb des Fanclubs gelebt wird.

Der zweite Fragenkomplex beschäftigt sich mit dem Interesse schwuler Männer für den ESC. Hierbei stehen die Beweggründe der Fans im Mittelpunkt, den ESC als Fanobjekt anzunehmen und auch die Frage, ob es sich dabei um ein generell queeres Interesse am ESC handelt oder ob er nur für Schwule von Bedeutung ist. Weiters eröffnet sich die Frage, ob und wie sich die Mitglieder der Fangemeinde das schwule Interesse erklären können.

Mit dem dritten Fragenkomplex wurde schließlich das Identifikationspotential des ESC ergründet. Welche Bedeutung haben nationale, europäische oder sexuelle bzw. queere Identitäten in diesem Zusammenhang? Es wurde auch der Frage nachgegangen, inwieweit der ESC eine Projektionsfläche für Politisches darstellt und ob und wie die ESC-Fans die Veranstaltung als politisch wahrnehmen. Ebenfalls zu diesem dritten Fragenkomplex zugehörig ist schließlich die Sicht der Fans auf ihr Fan-Dasein und ob Fanaktivitäten für sie politische Aspekte beinhalten.

Der Autor dieser Arbeit hat sich diesen Fragestellungen sowohl theoretisch als auch empirisch gewidmet. Dabei wurden einerseits die Forschungsfelder Cultural Studies und Populärkultur, Queer Studies, Fanforschung und der Eurovision Song Contest selbst besprochen, andererseits quantitativ und qualitativ geforscht. Die wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit werden nun dargelegt. Der ESC ist ein popkulturelles Objekt und trotzdem, oder gerade deshalb, politisch. Denn Pop und Politik bedingen einander, wenn man dem Gedanken folgt, dass Populärkultur der demokratischste Bereich unserer Gesellschaft ist. Durch Popkultur-Texte bauen Menschen – besser als durch andere Formen von Kultur – Gemeinschaften auf und diese Menschen können – wenn sie Praktiken wie etwa dem Konsumieren, Feiern oder Kritisieren von Popkultur-Texten nachgehen – als KulturbürgerInnen bezeichnet werden. Zudem kann Populärkultur als Demokratie in Betrieb gesehen werden, die es ermöglicht, Identitäten zu verhandeln. Auch die Definition von Kultur als Medium des Konflikts hängt mit Identifikationsmöglichkeiten zusammen. So festigen sich soziale Identitäten in der Abgrenzung und folglich im Konflikt gegeneinander.

Bis zu einem gewissen Grad haben alle Menschen und Objekte queere Elemente, denn das Konzept von Queerness, wie es in dieser Arbeit diskutiert wurde, birgt ein großes Spektrum

an Potentialen in sich. So bietet auch der ESC eine Vielzahl von Lesarten und Interpretationsmöglichkeiten, auch queerer Natur. Obwohl sich alle Menschen in der Situation wiederfinden können, ihren Enthusiasmus für das Popkultur-Objekt ihrer Wahl verteidigen zu müssen, bedeutet es für manche auch implizit die eigene Identität verteidigen zu müssen. Das ästhetische Konzept Camp kann in diesem Zusammenhang als Strategie verstanden werden, populärkulturelle Texte zu verqueeren. Grundlegende Eigenheiten von Camp sind Nichtübereinstimmung, eine theatralische Art und Witz. Der ESC fordert mit seinen Aspekten der Camp-Ästhetik – wie Parodie, Ironie, Übertreibung, Nostalgie, Humor oder Theatralik – Werte und Normen der dominierenden Massenkultur heraus und macht ihn so zu einer Art Gegenkultur.

Fans sind Menschen, die sich durch eine längerfristige, leidenschaftliche Beziehung zu einem Fanobjekt auszeichnen. Dieses Objekt kann für die Fans extern oder öffentlich, personal oder kollektiv, gegenständlich oder abstrakt sein. Die Fan-Leidenschaft leben sie allein oder mit anderen Fans aus und investieren in die emotionale Beziehung zu dem Fanobjekt Zeit und/oder Geld. Die Fankulturen, die sie beleben, zeichnen sich durch Aspekte von Konsum, Produktion und Fan-Praktiken aus. Der Rational-Choice-Theorie folgend werden Menschen zu Fans, weil es für sie mehrere Nutzen hat. Sie erhalten soziale Anerkennung innerhalb der Fangemeinde und physisches Wohlbefinden durch das emotionale Erlebnis. Fantum ist dabei eine Strategie, um in der Konzentration auf ein Fanobjekt Emotionen zu verstärken, die etwa im Alltag nicht so ausgelebt werden.

Fankultur, die Cultural Studies und Queerness können – wie letztlich auch der ESC an sich – als diskursiver Raum verstanden werden, der – auf die eben genannten Forschungsfelder bezogen – für Fan-Identifikationen genauso Bedeutung hat wie für kulturelle oder queere Identifikationen.

Es gibt in der Theorie mehrere Erklärungsmodelle, wie das Interesse am ESC, insbesondere von schwulen Fans, zu Stande kommt. Das sind zunächst die spektakuläre Natur der Sendung, die eine spezielle Intensität des Zuschauens begünstigt, sowie die Begrenzung der Songlänge auf drei Minuten. Diese führt dazu, dass Darbietungen oft dafür konzipiert sind, ein breites Publikum anzusprechen, sowie die Aufmerksamkeit und Emotionen auf sich zu ziehen. Die Internationalität des ESC und die damit verbundene Aufführung verschiedener traditioneller Kulturaspekte verstärken die spektakuläre Natur. Weiters stellen Live-Performances die Performativität in den Vordergrund und zeigen damit einen Ausweg aus maskulinen Ritualen. Kleine Fehler im Ablauf der Show oder vergleichsweise unprofessionelle Darbietungen erzeugen Momente des Scheiterns und der Seltsamkeit, die an die Künstlichkeit und den performativen Charakter der Show erinnern. Die kompetitiven Elemente der Sendung mit der ausgedehnten Punktevergabe zum Schluss und die lange Historie des Bewerbs bieten darüber hinaus viele Möglichkeiten zum Wissensaustausch für Fans. Die Dramatik des Abends – nur einEr von vielen kann gewinnen und oft sind es Underdogs,

also bisher unbekannte KünstlerInnen – entspricht klassischen queeren Narrativen und bietet damit eine Identifikationsfläche für ein schwules Publikum.

Die quantitativ empirische Forschung dieser Arbeit erfasste die Grundstruktur der österreichischen ESC-Fangemeinde. Unter den 636 Befragten sind vor allem am ESC interessierte heterosexuelle Frauen sowie schwule und bisexuelle Männer vertreten. Die Zweitgenannten, also die queeren Männer, bilden zu einem großen Teil den Kern der österreichischen Fangemeinde, deren Mitglieder mitunter im offiziellen ESC-Fanclub OGAE Austria organisiert sind (19% der Befragten) und auch oft zum ESC reisen. Es wurden vier Fangkategorien entwickelt, um das Fan-Interesse und Fan-Engagement zu klassifizieren. Die Kategorien sind selbstidentifizierte Fans, stark Interessierte, Mitglieder des offiziellen Fanclubs und jene, die bereits bei einem oder mehreren Contests live vor Ort dabei waren, wobei die ersten beiden Kategorien in ihrer Zusammensetzung nahezu kongruent sind. Die Befragten interessiert am ESC vor allem die Musik und die Punktevergabe am Ende der Show. Die Begriffe bunt (75% aller Befragten) und unterhaltsam (68%) beschreiben den ESC für die UmfrageteilnehmerInnen am besten. Queer und politisch sehen die Befragten den ESC zu 34% bzw. 31%. Fans, die bereits live vor Ort waren, halten den ESC zu 60% für queer und zu 40% für politisch – die höchsten Werte unter allen ausgewerteten Gruppen für diese beiden Begriffe.

Die qualitativ empirische Forschung dieser Arbeit zeigt etwa, dass es der ESC vermag, starke Emotionen bei den Fans auszulösen. Dabei sind in den Berichten der Fans vor allem große Freude und Unterhaltung zentral. Auch das Gefühl des Miteinanders wird betont. Sie freuen sich auch mit ESC-Fans anderer Nationen für deren Erfolge mit und beschreiben die Veranstaltung – in Abgrenzung zu Sport-Großveranstaltungen – als sanft, friedlich und verbindend. Zudem findet die Annahme aus der Theorie Bestätigung, dass die Medienfan-komponente für ESC-Fans höher einzuschätzen ist als die Musikfankomponente. Denn ESC-Fans erzählen von ihrer Leidenschaft vor allem in Bezug auf die Show und die Gemeinschaft, kaum in Bezug auf einzelne MusikerInnen oder Gruppen. Vor Ort wird die Fangemeinschaft als eine Art Blase (»Bubble«) beschrieben, in der ein Zusammengehörigkeitsgefühl herrscht. In den Augen der Fans steigen die allgemeinen Popularitätswerte für den ESC. Trotzdem können oder wollen manche Fans ihr Faninteresse nicht outen. Es gibt auch wechselseitige Abgrenzungsprozesse innerhalb der Gruppe zwischen »normalen Fans« auf der einen, und »richtig-richtigen Fans« bzw. »Hardcore Fans« oder »Freaks« auf der anderen Seite. Die Fans beschreiben den ESC als politisch. Auch jene AnhängerInnen, die politische Implikationen negativ sehen, schreiben diese dem Bewerb zu. Fanaktivitäten werden teilweise als Aktivitäten mit politischem Anteil angesehen. Vor Ort in der ESC-Halle stellen sich etwa manche in Opposition zu russischen KünstlerInnen und buhen diese aus. Hier gibt es eine argumentative Trennlinie zwischen queeren und nicht-queeren Fans. Während die queeren Fans den genannten Aktionismus gegen Russland eher verstehen oder zu rechtfertigen

tigen versuchen, lehnen nicht-queere Fans solche Aktionen eher ab und zeigen Mitleid für die russischen KünstlerInnen. In Zusammenhang mit Camp Ästhetik beschreiben queere Fans den ESC als theatralisch, bunt und glamourös.

Nun werden die Forschungsfragen beantwortet und anschließend die sich daraus ergebenden Implikationen diskutiert. Die Aussagen über die Struktur der Fangemeinde beruhen zu einem großen Teil auf der empirischen Forschung dieser Arbeit. An der betreffenden Vorstudie unter ESC-interessierten Menschen, die in Österreich leben, nahmen 636 Personen teil. Die Befragten haben ein hohes Bildungsniveau und leben zum größten Teil in drei der vier bevölkerungsreichsten Bundesländer Österreichs – Wien, Niederösterreich und Steiermark. Während 59% bzw. 62% der Befragten angeben, großes Interesse am ESC zu haben bzw. sich selbst als Fan bezeichnen, sind 19% der Befragten Fanclubmitglieder. Trotzdem hat der offizielle ESC-Fanclub OGAE Austria einen großen Stellenwert innerhalb der österreichischen ESC-Fangemeinde. Die Mitgliederzahlen sind seit dem Sieg von Conchita Wurst stark gestiegen und haben sich im April 2016 bei etwa 400 eingependelt. Der Club besteht zu einem überwiegenden Teil aus queeren Männern und heterosexuellen Frauen. Auch außerhalb des Clubs gibt es viele selbstidentifizierte Fans bzw. Menschen, die angeben, ein sehr großes Interesse am ESC zu haben. Jedoch sind von denjenigen Fans, die auch zum ESC reisen fast drei Viertel Mitglieder in der OGAE.

Der ESC hat nicht in der gesamten LGBTI*-Community den gleichen Stellenwert. Einerseits sind unter den organisierten ESC-Fans Lesben wenig wahrnehmbar, andererseits kann der ESC trotz des unbestreitbar starken schwulen Interesses nicht als »schwule Veranstaltung« bezeichnet werden, da nicht alle ESC-Fans schwul sind und angenommen werden kann, dass die Zuschauerschaft des ESC von fast 200 Millionen Menschen ebenfalls nicht mehrheitlich queer ist. Der ESC ist nicht eine europäische Gay-Pride, hat jedoch einen gewissen Stellenwert innerhalb der schwulen Gemeinschaft. Warum jemand zum ESC-Fan wird, ist ähnlich schwierig zu ergründen wie jedes andere Fanengagement auch. So steht am Beginn der ESC-Fan-Werdung keine Entscheidung à la »Ich bin schwul, deshalb muss ich den ESC mögen«, die Fan-Werdung ist wie in dieser Arbeit diskutiert ein »mysteriöser« Prozess. So können viele Gründe, wieso der ESC bei einem gewissen Anteil Schwuler beliebt ist und wie sie weiter oben in dieser Conclusio besprochen wurden, auch allgemein als Gründe gesehen werden, wieso Menschen sich für den ESC interessieren.

Der ESC ist ein diskursiver Raum, in dem unterschiedliche soziale Identitäten entdeckt werden, auf einander treffen, in Frage gestellt werden, in Konflikt geraten oder gefestigt werden. Damit bietet der ESC auch eine Projektionsfläche für Politisches, was Fans auch so wahrnehmen. Die meisten Fans sehen ihr Fan-Dasein aber nicht in erster Linie politisch und Fan-Aktivitäten nicht vordergründig als politische Praktik. Allerdings werden grundle-

gende demokratische Prozesse wie Wahlen oder aktionistischer Protest von Fans in Bezug auf den ESC genannt.

Wie sind die vorliegenden Ergebnisse nun einzuordnen? Diese Masterarbeit leistet einen Beitrag, Begriffe wie Identität, Performativität, Geschlecht, Sexualität, Emotion oder Nationalstolz zu hinterfragen. Was die Frage nach der Struktur der Fangemeinde allgemein und des Fanclubs OGAE Austria im Speziellen angeht, gleichen die Ergebnisse mit Medienberichten über einen bestimmenden Anteil an schwulen Fans. Insofern erfüllt die empirische Vorstudie den Zweck zu zeigen, dass sich eine betreffende Hypothese auch für die österreichische ESC-Fankultur verifizieren lässt. In der Literatur und den durchgeführten Interviews fanden sich viele Überschneidungen in den thematisierten Erklärungsmustern queeren Interesses am ESC. Im relativ kleinen Feld der Eurovision-Forschung kann die vorliegende Arbeit auch in dieser Hinsicht als Beitrag zur Verifizierung zentraler Fragestellungen gesehen werden. Neben vielen anderen Anknüpfungspunkten macht den ESC die Identifikation als diskursiver Raum zu einem im Kern grundlegend politikwissenschaftlichen Studienobjekt. Es darf erwartet werden, dass sich gerade die analysierten Abgrenzungsprozesse sozialer Identitäten für PolitikwissenschaftlerInnen in ein breites Untersuchungsfeld einordnen lassen. Doch bevor noch weitere Anregungen zu wissenschaftlichen Folgeprojekten gegeben werden, soll auf Probleme und Einschränkungen in der vorliegenden Forschung eingegangen werden.

Die Doppelrolle als Fan und Forscher, als *aca-Fantum* bezeichnet, bedeutete keine Schwierigkeiten im Forschungsprozess. Dies lag auch daran, dass die Implikationen dieser Situation an verschiedenen Stellen der Arbeit überdacht und diskutiert wurden. Mit Sicherheit gibt es Punkte, die man als forschender Fan für selbstverständlich hält und deshalb mitunter zu wenig hinterfragt, doch ergeben sich durch die enge Bindung an die Fankultur auch Einblicke und Möglichkeiten, die der wissenschaftlichen Arbeit von großem Nutzen sind. Eine Schwierigkeit war das Fehlen grundlegender Daten über die Gesamtheit der ESC-Fans. In Österreich kann man zwar herausfinden, wie viele ZuseherInnen den ESC im ORF verfolgen, aber wie viele Menschen sich als Fans des Bewerbs sehen wurde bisher nicht erhoben. Das ist mit ein Grund wieso sich diese Masterarbeit nicht nur auf quantitative Forschung stützt. Ein weiterer zu diskutierender Punkt ist der Zeitpunkt der Umfrage zwischen dem österreichischen ESC-Sieg und dem Heim-ESC in Wien – ein in der österreichischen ESC-Geschichte äußerst besonderer Zeitpunkt. Spezielle Zeitpunkte sind sowohl außerordentlich interessant, da sie Bruchstellen und Irritationen im üblichen Ablauf sind, an denen Fragestellungen ansetzen können, als auch wenig vergleichbar. Es ist anzunehmen, dass das Interesse für die Umfrage fünf Jahren früher weniger enthusiastisch ausgefallen wäre. Dies kann aber auch als Auftrag gesehen werden, eine vergleichbare Umfrage in einem gewöhnlicheren ESC-Jahr zu wiederholen.

Diese Conclusio setzt keinen Schlusspunkt hinter die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ESC-Fankultur in Österreich. Ganz im Gegenteil eröffnen die Ergebnisse eine Vielzahl an theoretischen und empirischen Forschungsmöglichkeiten. Diese liegen bereits im Forschungsdesign der Arbeit begründet, das sich auf Kulturstudien stützt, wie auf Queer Studies, Fanforschung und Eurovision-Forschung. Gerade die Eurovision-Forschung ist eine relativ kleine und junge Forschungsrichtung, in der gerade empirisch noch kaum vergleichend geforscht wurde. Die hier präsentierten Ergebnisse österreichischer Fans können etwa in Beziehung zu Studien irischer, israelischer und schweizer ESC-Fans gesetzt werden, wie sie in dieser Arbeit bereits erwähnt wurden. Auch linguistische Feinheiten können noch genauer untersucht werden. Allein die sprachlichen Abgrenzungen, etwa durch den Begriff »Freak«, wären eine genauere Betrachtung wert. Offen geblieben ist im Zusammenhang mit Erklärungen der Fan-Werdung anhand der Rational-Choice-Theorie auch, welche Personengruppen eher zu Fantum neigen bzw. welche Menschen aus einem größeren Bedarf an Emotionen zu ESC-Fans werden. Gelegenheiten die emotionalen Seiten der ESC-Fankultur noch detaillierter zu untersuchen, sollten in der zukünftigen Eurovision-Forschung ergriffen werden. Ein Ende des Eurovision Song Contest und seiner Fangemeinde ist – hier spricht der Autor dieser Arbeit eindeutig als aca-Fan der Veranstaltung – erfreulicherweise derzeit nicht absehbar.

5 QUELLEN

Bücher, Buchbeiträge und wissenschaftliche Artikel

- Abercrombie, Nicholas/ Longhurst, Brian J.** (1998) *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: SAGE
- Ahmed, Sara** (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Altman, Dennis** (1972) *Homosexual oppression and liberation*. Sydney: Angus & Robertson (Original erschienen 1971)
- Amesley, Cassandra** (1989) »How to Watch Star Trek«. *Cultural Studies* 3 no. 3
- Assmann, Aleida** (1999) »Cultural Studies and Historical Memories« In: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr & Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (Hrsg., 1999) *The contemporary study of culture*. Wien: Turia & Kant, S.85-100
- Baker, Catherine** (2016) »The ›gay Olympics‹? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging«. In: *European Journal of International Relations*, 18.February 2016. S.1-25
- Balibar, Étienne** (2003) *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton: Princeton University Press. (Übersetzung von James Swenson)
- Bargetz, Brigitte/ Sauer, Birgit** (2010) Politik, Emotionen und die Transformation des Politischen. Eine feministisch-machtkritische Perspektive. In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, Bd. 39, Nr. 2. S.141-155
- Bauer, Maximilian** (2015) »Die Song-Contest-Fangemeinde in Österreich: Eine Analyse« In: Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian (Hrsg., 2015) *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus. S. 283-295
- Bayard de Volo, Lorraine/Schatz, Edward** (2004) *From the Inside Out: Ethnographic Methods in Political Research*. In: *Political Science*, April 2004, S.267-271
- Bendl, Regine/ Walenta, Christine** (2007) *Queer Theory und Ansatzpunkte für Gender Mainstreaming*. In: EQUAL-Entwicklungspartnerschaft QE GM (Hrsg. 2007) *Qualitätsentwicklung Gender Mainstreaming. Band 2: Grundlagen*, Wien: -, S.63-79
- Bennett, Tony** (1986) *The politics of the ›Popular‹ and Popular Culture*. In: Bennett, Tony/ Mercer, Colin (Hrsg., 1986) *Popular Culture and Social Relations*. Buckingham: Open University Press
- Berghaus, Margot** (2004): *Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie*, Wien: Böhlau (2.Auflage)
- Björnberg, Alf** (2007) *Return of ethnicity: The cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest*. In: Raykoff, Ivan/ Tobin, Robert Deam (Hrsg., 2007) *A Song*

- for Europe. *Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate. S.13-23
- Bolin, Goran** (2006) »Visions of Europe: Cultural technologies of nation-states.« In: *International Journal of Cultural Studies* 9(2), S.189-206
- Booth, Paul** (2010) *Digital Fandom: New Media Studies*. New York: Peter Lang
- Bourdieu, Pierre** (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard (franz. Original »La Distinction« erschienen 1979)
- Brooker, Will** (2002) *Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans*. New York: Continuum.
- Brooker, Peter/ Brooker, Will** (1996) *Pulpmodernism: Tarantino's Affirmative Action*. In: Carmell, Deborah/ Hunter, I. Q./ Kaye, Heidi/ Whelehan, Imelda (Hrsg., 1996) *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/ Media Divide*. London: Pluto Press. Seite: 135-151
- Burawoy, Michael** (1998) The extended case method. In: *Sociological Theory*, Vol. 16/1, S.4-33.
- Butler, Judith** (1993) «Imitation and Gender Insubordination.« In: Abelow, Henry/ Barale, Michèle Aina/ Halperin, David M. (Hrsg., 1993) *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge. S. 307-320
- Butler, Judith** (1999) *Gender Trouble*. New York: Routledge (Original erschienen 1990)
- Cavicchi, Daniel** (1998) *Tramps Like Us: Music and Meaning Among Springsteen Fans*. Oxford: Oxford University Press
- Christensen, Peter Tai** (2000) *Queerovision Song Contest – ett individuellt minnesarbete som med queerteoretisk utgångs- punkt och Eurovision Song Contest som exempel fokuserar åskådarens aktiva roll i tolkandet av populärkulturella företeelser*. Unveröffentlig Thesis in Gender Studies. Center for Women's Studies. University of Stockholm.
- Christensen, Peter Tai** (2005) *Schlagerböj!* Stockholm: Normal.
- Chua, J. Y.** (2016) *Eurovision and the Making of Queer (Counter-)Cultural Diplomacy*. In: *Yale Review of International Studies*, February 2016, <http://yris.yira.org/essays/1650>.
- Clark, Danae** (1993) »Commodity Lesbianism«. In: Abelow, Henry/ Barale, Michèle Aina/ Halperin, David M. (Hrsg., 1993) *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge. S. 186-201
- Clum, John M.** (1999) *Something for the Boys. Musical Theater and Gay Culture*. New York: Palgrave.
- Coleman, Stephen** (2003) *A tale of two houses: The House of Commons, the Big Brother House and the people at home*. London: Hansard Society
- Dayan, Daniel** (2001) The peculiar public of television. In: *Media, Culture and Society* 23(6). S.: 743-767

- de Certeau, Michel** (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California Press
- Degele, Nina** (2008) *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn: UTB
- Doty, Alexander** (1993a) *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doty, Alexander** (1993b) *A Symposium on Popular Culture and Political Correctness*. In: *Social Text* No. 36, fall 1993. Duke University Press. S. 1-39
- Doty, Alexander** (2002) »My Beautiful Wickedness«: The Wizard of Oz as Lesbian Fantasy. In: Jenkins, Henry/ , Tara/ Shattuc, Jane (Hrsg, 2002) *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*. London: Duke University Press. S. 138-157
- Duffett, Mark** (2013) *Understanding Fandom. An Introduction to the Study of Media Fan Culture*. New York: Bloomsbury
- Duffett, Mark** (2015) *Fan Practices*. In: *Popular Music and Society*, 38:1, S.: 1-6
- Dyer, Richard** (1979) »In defense of disco«, *Gay Left*, no. 8, Summer. S. 20-23
- Dyer, Richard** (1999) *It's being so camp as keeps us going*. In: Cleto, Fabio (Hrsg.,1999) *Camp: Queer aesthetics and the performing subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S.110-116
- Dyer, Richard** (2004) *Judy Garland and Gay Men*. In: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londonn: Routledge. S.137-191
- Eagleton, Terry** (2001) *Was ist Kultur?: Eine Einführung*. München: C.H.Beck
- EBU** (1959) »Eurovision – A Simple Idea That Worked« *Eurovision: 5th Anniversary*. Geneva: Gilléron
- Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian** (Hrsg., 2015) *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus
- Faisst, Anne Marie/ Wagner, Florian** (2015) *Antisemitismus, Israel und der Eurovision Song Contest*. In: Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian (Hrsg., 2015) *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus. S.136-148
- Feddersen, Jan** (2002) *Ein Lied kann eine Brücke sein. Die deutsche und internationale Geschichte des Grand Prix Eurovision*. Hamburg: Hoffman & Campe.
- Feddersen, Jan** (2010) *Wunder gibt es immer wieder. Das große Buch zum Eurovision Song Contest*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Ferris, Kerry/ Herris, Scott** (2011) *Stargazing: Celebrity, Fame and Social Interaction*. New York: Routledge
- Fiske, John** (1987) *Television Culture*. London
- Fiske, John** (1989) *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin and Hyman
- Fiske, John** (1992) »The Cultural Economy of Fandom«. In: Lewis, Lisa A. (Hrsg., 1992) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Music*, London: Routledge, S. 30-49
- Fiske, John/ Hartley, John** (1978) *Reading Television*. London: Methuen

- Frena, Bernhard** (2015) Im Zeichen des Bartes. In: Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian (Hrsg., 2015) Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation. Wien: Zaglossus. S.296-307
- Fricker, Karen/ Gluhovic, Milija** (Hrsg., 2013) Performing the ›New‹ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest. London: Palgrave Macmillan
- Frith, Simon** (1996) Performance. In: Performing Rites. Cambridge: Harvard University Press. S. 203-225
- Galuszka, Patryk** (2015) New Economy of Fandom, Popular Music and Society, 38:1, S. 25-43
- Georgiou, Myria/ Sandvoss, Cornel** (Hrsg., 2008) Euro Visions: Culture, Identity and Politics in the Eurovision Song Contest. Popular Communication 6:3, Special Issue.
- Gerhards, Jürgen** (1998): Zwischen Palaver und Diskurs. Strukturen öffentlicher Meinungsbildung am Beispiel der deutschen Diskussion zur Abtreibung, Opladen: Westdeutscher Verlag
- Gitlin, Todd** (1990) Who Communicates with Whom, in What Voice, and Why, about the Study of Mass Communication. In: Cultural Studies in Mass Communication 7, S.: 191-192
- Gluhovic, Milija** (2013) Sing for democracy: Human rights and sexuality discourse in the Eurovision Song Contest. In: Fricker, Karin/ Gluhovic, Milija (Hrsg., 2013) Performing the New Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S.194-217
- Goffman, Erving** (1990) The Presentation of Self in Everyday Life. London: Penguin. (Original erschienen 1959)
- Gray, Ann** (2003) research practice for cultural studies. Ethnographic Methods and Lived Cultures. London: Sage
- Gray, Jonathan** (2005) New Audiences, New Textualities: Anti-fans and Non-fans. International Journal of Cultural Studies 6, 1. S. 64-81
- Griffin, Sean** (2000) Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out. New York: New York University Press
- Gross, Larry** (1998). Minorities, majorities and the media. In T. Liebes & J. Curran (Eds.), Media, ritual and identity (pp. 87-102). London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence** (1999) Was sind Cultural Studies? In: Hörnig, Karl H./Winter, Rainer (Hrsg., 1999) Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.43-83
- Hall, Stuart** (1992) Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In: Grossberg, Lawrence/ Nelson, Cary/Treichler, Paula (Hrsg., 1992) Cultural Studies. New York and London: Routledge, S.277-294
- Hark, Sabine** (2005) Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Harrington, Chery Lee/Bielby, Denise** (1995) Introduction: New Directions in Fan Studies. *American Behavioral Scientist* 48, 7. S.799-800
- Hartley, John** (1996) *Popular Reality*. London: Edward Arnold
- Haslinger, Josef** (1995). *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt/Main.
- Hermes, Joke** (2005) *Re-reading popular culture*. Malden, USA: Blackwell Publishing
- Hickethier, Knut** (2003): *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler
- Hills, Matt** (2002) *Fan Cultures*. London: Routledge
- Hintermayr, Michaela Maria** (2015) »Balkanovision Sowjet Contest«. Eine Analyse der Nachberichterstattung über den Eurovision Song Contest 2007. In: Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian (Hrsg., 2015) *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus. S.308-323
- Isherwood, Christopher** (1954) *The World in the Evening*. New York: Noonday Press.
- Ismaylov, Murad** (2012) State, identity, and the politics of music: Eurovision and nation-building in Azerbaijan. *Nationalities Papers* 40(6): 833-851.
- Jagose, Annamarie** (Hrsg., 2001) *Queer Theory: Eine Einführung*. Berlin:Querverlag
- Jenkins, Henry** (2006) *Fans, Bloggers, Gamers*. New York: New York University Press
- Jenkins, Henry** (2008) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press
- Jenkins, Henry** (2013) *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. London: Routledge (Original erschienen 1992)
- Jenkins, Henry/ McPherson, Tara/ Shattuc, Jane** (Hrsg, 2002) *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*. London: Duke University Press
- Johnson, Ian** (2011) Just How Gay is Eurovision? In: Out Now Global LGBT2030 Study - 2010 edition, unpublished report. <http://www.outnowconsulting.com/latest-updates/press-centre/how-gay-is-eurovision> [Aufgerufen am 11.6.2016]
- Jordan, Paul** (2009) Eurovision in Moscow: Re-imagining Russia on the global stage. *eSharp* 14: S.39-61., http://www.gla.ac.uk/media/media_138647_en.pdf [aufgerufen am 15.7.2016].
- Kocka, Jürgen** (2008) Bürger und Bürgerlichkeit im Wandel. In: *ApuZ*, No.9-10, S.3-9
- Koestenbaum, Wayne** (1994) *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. London: Penguin.
- Krivanec, Eva** (2015) »Und nach dem Abschied...« Der portugiesische Beitrag zum Eurovision Song Contest 1974 als geheimes Signal zur Nelkenrevolution. In: Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian (Hrsg., 2015) *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus. S.168-184
- Kushner, Tony** (1996) Foreword. Notes towards a Theater of the Fabulous. In: Clum, John M. (Hrsg., 1996) *Staging Gay Lives. An Anthology of Contemporary Gay Theater*. Boulder: Westview-HarperCollins, S.vii-ix.
- Lemish, Dafina** (2004) »My kind of campfire«: The Eurovision Song Contest and Israeli gay

- men. *Popular Communication* 2(1): S.41-63.
- Lemish, Dafina** (2007) Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest. In: Raykoff, Ivan/ Tobin, Robert Deam (2007) *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate. S. 123-134
- Lewis, Lisa** (Hrsg., 1992) *The Adoring Audience*. London: Routledge
- Lin, Cheuk Yi** (2012) »The Absence of Fan Activism in the Queer Fandom of Ho Denise Wan See (HOCC) in Hong Kong«. In: *Transformative Works and Cultures* 10. Online: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/325/286> [abgerufen am 29.6.2016]
- Lindner, Rolf** (1981) »Die Angst des Forschers vor dem Feld. Überlegungen zur Feldforschung als Interaktionsprozess.« In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 77, H. 1, S.51-66
- Lipton, Mark** (2008) »Queer Readings of Popular Culture: Searching to [Out] the Subtext«. In: Driver, Susan (Hrsg., 2008) *Queer Youth Cultures*. New York: State University of New York. S.163-180
- Lyttle, Ivor** (2005) Bulgaria. In: *EuroSong News*, 92/93, S.70-73
- Madden, Raymond** (2010) *Being Ethnographic*. London: Sage.
- Marchart, Oliver** (2003) »Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies«. In: *Medienheft Dossier* 19, S.7-14
- Marchart, Oliver** (2008) *Cultural Studies*, Konstanz: UTB
- Marcus, George E.** (2002) *The sentimental citizen: Emotion in democratic politics*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- McRobbie, Angela** (2011) INTRODUCTION. *Queer adventures in Cultural Studies, Cultural Studies*, 25:2, S. 139-146
- Merten, Klaus** (2007) *Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. 3.Auflage, Berlin: LIT
- Merzinger, Patrick/ Nathaus, Klaus** (2009) »Conference Report. Euro Pop: The Production and Consumption of a European Popular Culture in the Twentieth Century.« German-Italian Centre Villa Vigoni, Menaggio, 8-11 June. *Creative Industries Journal* 2.2, S.203-209
- Mephram, John** (1991) Television fictions: quality and truth telling. In: *Radical Philosophy*, 57
- Meyer, Moe** (1994) Introduction. Reclaiming the Discourse of Camp. In: Meyer, Moe (Hrsg., 1994): *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge, S.1-22
- Meyer, Thomas** (2001) *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Moser, Heinz** (1999) *Twelve points. Grand prix Eurovision. Analyse einer Fankultur*. Zürich: Pestalozzianum
- Moser, Heinz** (2001) *Grand Prix Eurovision: Eine Fankultur im Medienzeitalter*. In: Bachmeier, Ben/ Spanhel, Dieter/ de Witt, Claudia (Hrsg., 2001) *Jahrbuch Medienpädagogik*. Opladen: Leske+Budrich. S.165-175

- Motschenbacher, Heiko** (2013) ›Now everybody can wear a skirt‹: Linguistic constructions of non-heteronormativity at Eurovision Song Contest press conferences. In: *Discourse and Society* 24(5). S.590-614.
- Müller, Martin/ Steyaert, Chris** (2013) The geopolitics of organizing mega-events. In: *Munoz Joseph Mark S. (Hrsg., 2013) Handbook on the Geopolitics of Business*. Cheltenham: Edward Elgar, S.139-150.
- Nestler, Sebastian** (2011) Performative Kritik. Eine philosophische Intervention in den Begriffsapparat der Cultural Studies. Bielefeld: transcript Verlag
- Newton, Esther** (2002) Drag and Camp. In: *Jackson, Steve/ Scott, Sue (Hrsg., 2002) Gender. A Sociological Reader*. London: Routledge. S.: 440-446
- Nieland, Jörg-Uwe/ Kamps, Klaus** (2004) Wo hört der Spaß auf? Einleitung: Politik und Unterhaltung. In: *Nieland, Jörg-Uwe/ Kamps, Klaus (Hrsg., 2004) Politikdarstellung und Unterhaltungskultur. Zum Wandel der politischen Kommunikation*. Köln: Herbert von Hallen Verlag, S:9-23
- Olsen, Espen D. H.** (2008) »The Origins of European Citizenship in the First Two Decades of European Integration.« In: *Journal of European Public Policy*, 15:1, S.40-57
- Pajala, Mari** (2006) Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria. In: *Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 88*. University of Jyväskylä. [Unterschiede in der Reihenfolge! Eurovision Song Contest, eine nationale Industrie- und Fernsehgeschichte, Übers. v. Verf.]
- Pajala, Mari** (2007) Closeting Eurovision. Heteronormativity in the Finnish national television, in: *SQS: Queer Eurovision*. Heft 2007/2. S. 25-42
- Pajala, Mari** (2013) Europe, with Feeling: The Eurovision Song Contest as Entertainment. In: *Fricker, Karen/ Gluhovic, Milija (Hrsg., 2013) Performing the ›New‹ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. London: Palgrave Macmillan. S.77-93
- Pateman, Carole** (2015) »Sexual Contract«. In: *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. University of California, Los Angeles, S.1-3
- Perko, Gudrun** (2003) Fragend queer be/denken. In: *Czollek, Leaj C./Weinbach, Heike (Hrsg. 2003) Was Sie schon immer über Gender wissen wollten ... und über Sex nicht gefragt haben*. Berlin:Alice-Salomon-Fachhochschule, S.27-42
- Pross, Harry** (1983) Ritualismus und Signalökonomie. In: *Pross, Harry/ Rath, Claus-Dieter (Hrsg., 1983) Rituale der Medienkommunikation. Gänge durch den Medienalltag*. Berlin/ Marburg: Guttandin & Hoppe, S.8-12
- Puar, Jasbir K.** (2005) Queer Times, Queer Assemblages. In: *Social Text* 84-85 23:3-4 (Fall-Winter), S.121-139
- Rauchut, Franziska** (2008) »Wie queer ist queer? – Folgen der Fixierung eines notwendig unbestimmtes Begriffs«. In: *Müller, Sabinen Lucia/ Schülting, Sabine (Hrsg., 2006)*

- Geschlechter-Revisionen. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Königstein/Taunus: Ulrike Helfer Verlag, S.116-132
- Raykoff, Ivan/ Tobin, Robert Deam** (Hrsg., 2007) A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Aldershot: Ashgate
- Raykoff, Ivan** (2007) Coming on the borders of Europe. In: Raykoff, Ivan/ Tobin, Robert Deam (Hrsg., 2007) A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Aldershot: Ashgate. S.1-12
- Rehberg, Peter** (2007) Winning failure. Queer nationality at the Eurovision Song Contest, in: SQS: Queer Eurovision. Heft 2007/2. S. 60-65
- Rehberg, Peter** (2013) Taken by a Stranger: How Queerness Haunts Germany at Eurovision In: Fricker, Karen/ Gluhovic, Milija (Hrsg., 2013) Performing the ›New‹ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest. London: Palgrave Macmillan. S.178-193
- Roose, Jochen/ Schäfer, Mike S./ Schmidt-Lux, Thomas** (Hrsg., 2010) Fans: Soziologische Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag.
- Ross, Karen** (2011) The Handbook of Gender, Sex and Media. Wiley-Blackwell
- Sandvoss, Cornel** (2005) Fans: The Mirror of Consumption. Cambridge: Polity Press
- Sauer, Birgit/ Penz, Otto** (2013, Hrsg.) Kommodifizierung von Gefühlen. Sondernummer der Österreichischen Zeitschrift für Soziologie, 38/2013. S.125-129
- Singleton, Brian/ Fricker, Karen/ Moreo, Elena** (2007) Performing the queer network. Fans and families at the Eurovision Song Contest, in: SQS: Queer Eurovision. Heft 2007/2. S. 12-24
- Sontag, Susan** (1964) Notes On «Camp». In: Parisian Review, Fall. S. 515-30
- Street, John** (2001) Mass Media, politics and democracy. Basingstoke, UK: Palsgrave Macmillan
- Thomas, Lynne** (2010) »Marrying Into the Tardis Tribe«. In: Thomas, Lynne/ O'Shea, Tara (Hrsg., 2010) Chicks Who Dig Timelords: A Celebration of Doctor Who by the Women Who Love It. Des Moines: Mad Norwegian Press. S.81-86
- Tobin, Robert Deam** (2007) Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall. In: Raykoff, Ivan/ Tobin, Robert Deam (Hrsg., 2007) A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Aldershot: Ashgate. S.25-35
- Tuhkanen, Mikko** (2007) Introduction. Queer Eurovision, post-closet, in: SQS: Queer Eurovision. Heft 2007/2. S. 8-11
- Tulloch, John/ Jenkins, Henry** (1995) Science fiction audiences: watching Doctor Who and Star trek. London: Routledge.
- van Zoonen, Liesbet** (2005) Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge. Lanham, MD: Rowman & Littlefield
- Vänskä, Annamari** (2007) Bespectacular and over the top. On the genealogy of lesbian camp, in: SQS: Queer Eurovision. Heft 2007/2. S. 66-80

- Vogt, Georg** (2015) Europas wunderlicher Realismus. In: Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian (Hrsg., 2015) Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation. Wien: Zaglossus. S.236-259
- Vuletic, Dean** (2015) Das Lied des Machthabers. Autoritäre Staaten beim Eurovision Song Contest. In: Ehardt, Christine/ Vogt, Georg/ Wagner, Florian (Hrsg., 2015) Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation. Wien: Zaglossus. S.93-110
- Vuletic, Dean** (2016) Sexuality in the First Eurovision Song Contests. Vortrag am 7.3.2016 im Rahmen des Symposiums: Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage. Universität für Musik und darstellende Kunst.
- Williams, Raymond** (1981) Culture. Glasgow: Collins.
- Wolther, Irving** (2006) Kampf der Kulturen. Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation. Würzburg. Königshausen & Neumann
- Yinger, John Milton** (1960) Contraculture and Subculture. In: American Sociological Review, 25, S.625-635

Journalistische Beiträge

- APA-OTS** (2015) »Grandiose Show, grandiose Quoten: 1,9 Millionen sahen ESC-Finale im ORF«. In: APA-OTS, 24.5.2015, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20150524_OTS0013/grandiose-show-grandiose-quoten-19-millionen-sahen-esc-finale-im-orf, [aufgerufen am 1.10.2016]
- Beauchamp, Zack** (2016) »The Eurovision Song Contest, explained«. In: Vox, 14.5.2016, <http://www.vox.com/2016/5/14/11667716/eurovision-song-contest-2016-logo-timberlake>, [aufgerufen am 31.7.2016]
- Bodey, Michael** (2016) »Eurovision audience down on 2015«. In: The Australian Business Review, 16.5.2016, <http://www.theaustralian.com.au/business/media/eurovision-audience-down-on-2015/news-story/64c3dc0c41d4bcb021684e3d9f87470> [aufgerufen am 28.7.2016]
- Donadio, Rachel/ Shea, Christopher D.** (2016) »Eurovision Song Contest 2016: A Viewer's Guide«. In: New York Times, 8.5.2016, <http://www.nytimes.com/2016/05/09/arts/music/eurovision-song-contest-2016-a-viewers-guide.html>, [aufgerufen am 31.7.2016]
- Feiler, Frank** (2016) »»Eurovision Cruise 2016« on 3rd September 2016«. In: Join Us Eurovision Blog, 29.6.2016, <http://joinusoneurovision.blogspot.co.at/2016/06/eurovision-cruise-2016-on-3rd-september.html>, [aufgerufen am 1.10.2016]
- Frank, Arno** (2016) »Eurovision Song Contest: Plötzlich wuchtig und wichtig«. In: Spiegel Online, 15.5.2016, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/esc-ploetzlich-wuchtig-und-wichtig-a-1092453.html> [aufgerufen am 27.7.2016]
- Freeman, Collin** (2016) »»They kill you all«: why Ukrainian Eurovision winner, Jamala,

- angered Russia with her 1944 song«. In: The Telegraph, 15.5.2016, <http://www.telegraph.co.uk/tv/2016/05/11/jamalas-ukraine-eurovision-song-stirs-up-russia/> [aufgerufen am 27.7.2016]
- Frost, Caroline** (2015) »LOUD & PROUD: The Gayness, Or Otherwise, Of The Eurovision Song Contest, And Why It Matters«. In: Huffington Post UK, 21.5.2015 http://www.huffingtonpost.co.uk/2016/04/20/eurovision-song-contest-2015-gay-culture_n_7374166.html [aufgerufen am 11.6.2016]
- Greenwood, Carl** (2016) »Eurovision 2016 host Mans Zelmerlow strips NAKED on stage before throwing serious shade at Russia's anti-gay laws«. In: Mirror, 12.5.2016, <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/eurovision-2016-host-mans-zelmerlow-7958075> [aufgerufen am 15.9.2016]
- Haessler, Sabrina** (2015) »How Eurovision became a gay-friendly contest«. In: France 24, 22.5.2015, <http://www.france24.com/en/20150522-eurovision-gay-friendly-song-contest-lgbt-conchita-wurst> [aufgerufen am 11.6.2016]
- Hillsberg, Alex** (2014) »Who Runs the Social Media World: Men or Women?«. In: brandwatch.com, 25.3.2014, <https://www.brandwatch.com/2014/03/social-media-and-women/> [aufgerufen am 28.10.2016]
- John, Gerald** (2014): »Ehe von Homosexuellen: Druck aus der SPÖ, Bewegung bei Volkspartei.« In: der Standard, 13.5.2014, <http://derstandard.at/1399507401955/Homo-Ehe-Druck-aus-der-SPOe-Bewegung-bei-OeVP> [abgerufen am 20.11.2016]
- Kraushaar, Elmar** (2013) »Der homosexuelle Mann ...«. In: taz, 9.4.2013, <http://www.taz.de/!5069844/> [aufgerufen am 19.9.2016]
- Kuipers, Michael** (2007) »Ukrainian song title change«. In: esc today, 18.3.2007, <http://www.esctoday.com/?p=8001> [aufgerufen am 14.9.2016]
- Magazowa, Anastasia** (2016) »Meine Botschaft? Multikulturalität!«. In: taz, 22.2.2016, <http://www.taz.de/!5276552/> [aufgerufen am 15.9.2016]
- Marcus, Sarah** (2009) »Georgia pulls out of Eurovision after controversial song is banned«. In: The Telegraph, 8.3.2009, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/georgia/4974502/Georgia-pulls-out-of-Eurovision-after-controversial-song-is-banned.html> [aufgerufen am 27.7.2016]
- Möller, Hanna** (2015) »Song Contest: Zwischen Pop und Politik«. In: uni:view, 12.5.2015, <https://medienportal.univie.ac.at/uniview/forschung/detailansicht/artikel/song-contest-zwischen-pop-und-politik/> [aufgerufen am 27.7.2016]
- Morris, Harvey** (2013) »Vote Allegations Rattle Eurovision Song Contest«. In: IHT rendezvous NYT, 22.5.2013, http://rendezvous.blogs.nytimes.com/2013/05/22/vote-allegations-rattle-eurovision-song-contest/?_r=0 [aufgerufen am 27.7.2016]
- News** (2014) »Eine Ohrfeige für alle Homophoben«. In: News, apa/red, 11.5.2014, <http://www.news.at/a/song-contest-wurst-sieg-toleranz-respekt-reaktionen> [aufgerufen am 19.9.2016]

- Niggemeier, Stefan** (2012) »Kritik am Eurovision Song Contest: Dann holen wir halt den Weltkrieg raus«. In: Spiegel, 18.4.2012 <http://www.spiegel.de/kultur/musik/human-rights-watch-kritisiert-grand-prix-land-aserbaidshan-a-828199.html> [aufgerufen am 28.7.2016]
- Nogge, Hakon** (2015) »ESC 2015: Diese Behinderten schocken und bauen Brücken«. In: tz, 22.5.2016, <http://www.tz.de/tv/esc-2015-eurovision-song-contest-monika-kuszyńska-polen-pkn-finnland-behinderung-meta-4994522.html>
- Peters, Lars** (2016) »Armenien sorgt mit verbotener Flagge für Eklat«. In: Stern, 11.5.2016, <http://www.stern.de/kultur/musik/esc-2016--armenien-sorgt-mit-verbotener-flagge-fuer-eklat-6844650.html> [aufgerufen am 15.9.2016]
- Richter, Clas Oliver** (2016) »Video: Wie politisch ist der Eurovision Song Contest?« In: ARD Europamagazin, 24.5.2016. 6:02, <http://www.daserste.de/information/politik-weltgeschehen/europamagazin/videos/wie-politisch-ist-der-eurovision-song-contest-100.html> [aufgerufen am 27.7.2016, Video online verfügbar bis 24.4.2017]
- Salzburger Nachrichten** (2014) »Heftige Reaktionen in Russland nach Wurst-Sieg«. In: Salzburger Nachrichten, Apa/afp, 12.5.2014 <http://www.salzburg.com/nachrichten/dossier/songcontest2014/sn/artikel/heftige-reaktionen-in-russland-nach-wurst-sieg-1-106271/> [aufgerufen am 16.8.2016]
- Schwartz, Dana** (2016) »An American's Recap of the ›Eurovision Song Contest‹ 2016«. In: The New York Observer, 17.5.2016, <http://observer.com/2016/05/an-americans-recap-of-the-eurovision-song-contest-2016/>, [aufgerufen am 31.7.2016]
- Seewald, Berthold** (2014) »Russlands lange Abrechnung mit den Krimtataren«. In: welt.de, 4.3.2014, <https://www.welt.de/geschichte/article125377674/Russlands-lange-Abrechnung-mit-den-Krimtataren.html> [aufgerufen am 30.10.2016]
- Storvik-Green, Simon** (2014) »Copenhagen's offer to tourists: get married during Eurovision«. In: eurovision.tv, 12.2.2014, http://www.eurovision.tv/page/news?id=copenhagens_offer_to_tourists_get_married_during_eurovision [aufgerufen am 1.10.2016]
- Taylor, Jerome** (2012) »›Europe is watching you‹: German comedian the only voice of criticism as Eurovision brushes aside human rights«. *The Independent* (London), 27.5.2012, <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/europe-is-watching-you-german-comedian-the-only-voice-of-criticism-as-eurovision-brushes-aside-human-rights-7792500.html> [aufgerufen am 14.7.2016].
- Thielen, David** (2013) »Editorial: why standing space makes for a better Eurovision«. In: wiwibloggs, 27.10.2013, <http://wiwibloggs.com/2013/10/27/standing-space-front-stage-makes-better-eurovision/33218/> [aufgerufen am 20.10.2016]
- Tonkin, Sam** (2015) »When the gay couple are green, please cross: Vienna traffic lights changed to feature same-sex couples as city prepares for Eurovision Song Contest«. In:

Daily Mail, 11.5.2012, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3076876/Gay-themed-traffic-lights-Vienna-mood-Eurovision-Song-Contest.html> [aufgerufen am 1.10.2016]

Youtube Links

Obama, Barack (2016:o.S.) »Barack Obama names Eurovision Song Contest 2016«, <https://www.youtube.com/watch?v=DTvcMb0iD5E> [aufgerufen am 24.7.2016]

Wurst, Conchita (2014) »Conchita Wurst speech at the European Parliament, Esplanade Brussels«. 8. Oktober, <https://www.youtube.com/watch?v=ISV2p5xH5Po> [aufgerufen am 14.Juli 2016]

Isac, Lidia (2016) »Lidia Isac – Falling Stars (Moldova) Live at Semi – Final 1 of the 2016 Eurovision Song Contest«, <https://www.youtube.com/watch?v=LlhV-E6leTI> [aufgerufen am 28.10.2016]

ESC-Inhalte

Engelke, Anke (2012) deutsche Punktevergabe, Eurovision Song Contest [TV] ITV, 26.5.2012

Norton, Graham (2009) BBC Kommentar, Eurovision Song Contest [TV] BBC 1, 16.5.2009

Saade, Eric (2011) schwedischer Beitrag »Popular«, Eurovision Song Contest [TV] ARD, 14.5.2011, Text: <http://www.eurovision.tv/event/lyrics?song=26213> [aufgerufen am 28.6.2016]

Stamenov, Bojana (2015) serbischer Beitrag »Beauty Never Lies«, Eurovision Song Contest [TV] ORF, 23.5.2015, Text: <https://www.eurovision.tv/event/lyrics?event=2073&song=32653> [aufgerufen am 28.6.2016]

Zelmerlöv, Måns (2016) Moderation, Eurovision Song Contest [TV] SVT, 14.5.2016

Webseiten

<http://www.eurovision.tv/page/history/facts-figures> [aufgerufen am 20.10.2016]

<https://eurovisionlemurs.com> [aufgerufen am 20.10.2016]

<http://www.eurovision.tv/tag/expand/charts> [aufgerufen am 20.10.2016]

http://www.eurovision.tv/page/news?id=nearly_200_million_people_watch_eurovision_2015 [aufgerufen am 20.10.2016]

http://www.eurovision.tv/page/news?id=43_countries_to_participate_in_eurovision_2017 [aufgerufen am 31.10.2016]

<http://www3.ebu.ch/about/members?type=active> [aufgerufen am 20.10.2016]

<http://www.eurovision.tv/page/history> [aufgerufen am 20.10.2016]

<http://www.eurovision.tv/page/about/rules> [aufgerufen am 20.10.2016]

www.ogaeinternational.com [aufgerufen am 20.10.2016]

Anhänge

Wissenschaftliche Symposien und Konferenzen zum ESC

2011

»Fachtagung: Der Eurovision Song Contest als TV-Event«, organisiert von Eurovision Research Network, Macromedia Hochschule für Medien und Kommunikation, Fachhochschule Düsseldorf und Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, 12.5.2011, Fachhochschule Düsseldorf

2013

»A Transnational Vision for Europe? Performances, Politics and Places of the Eurovision Song Contest«, International Conference, 15./16.5.2013, Universität Malmö

2014

»The Eurovision Conference«, Faculty of Humanities, 5.-7. Mai 2014, Universität Kopenhagen

2015

»Eurovision Song Contest: 60th Anniversary Conference« 24.4.2015, British Academy of Film and Television Arts (BAFTA), London.

»Eurovision: A History of Europe through Popular Music«, Universität Wien, 18. Mai 2015, Haus der Europäischen Union, Wien (Der Autor dieser Arbeit war bei der Konferenz anwesend.)

»Musical Diversity and Cultural Identities in the History of the Eurovision Song Contest. Recapitulating 1956-2016«, International Conference on the department of Musicology, 19./20.6.2015, Karl-Franzens-Universität Graz

2016

»Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage«. Eintägiges, internationales und interdisziplinäres Symposium, Senatsarbeitsgruppe queer_mdw und die Institute für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, sowie für Populärmusik, 7.3.2016, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Der Autor dieser Arbeit war bei der Konferenz anwesend.)

»The Eurovision Song Contest and the Changing Europe«, EBU, 9.5.2016, Stockholm School of Economics (Der Autor dieser Arbeit war bei der Konferenz anwesend.)

Fragebogen der Vorstudie - quantitative Online-Befragung

Der Fragebogen richtet sich an in Österreich lebende Menschen, die am Eurovision Song Contest interessiert sind.

Q1 Wie groß ist Ihr Interesse am ESC? 1 (gar kein Interesse) / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 (sehr großes Interesse)

Q2 Würden Sie sich als ESC-Fan bezeichnen? Ja / Nein

Q3 Sind Sie Mitglied im offiziellen Song Contest Fanclub - OGAE? Ja, OGAE Austria / ja, OGAE eines anderen Landes / nein

Q4 Klicken Sie bitte auf die Aussage, die am besten auf Sie zutrifft. Ich habe den ESC noch nie gesehen. / Ich habe den ESC früher gesehen, in den vergangenen paar Jahren aber nicht mehr. / Ich habe den ESC dieses Jahr zum ersten Mal gesehen. / Ich habe den ESC dieses Jahr seit längerem wieder gesehen. / Ich habe den ESC in den vergangenen Jahren manchmal gesehen. / Ich habe den ESC in den vergangenen Jahren (fast) immer gesehen. / Ich habe den ESC in den vergangenen Jahren immer gesehen und beschäftige mich auch davor/danach damit.

Q5 Seit welchem Jahr verfolgen sie den ESC etwa? _____

Q6 Habe Sie bereits beim Tele-Voting mitgemacht und für einen Song angerufen? Ja / nein

Q7 Waren Sie bereits live bei einem ESC vor Ort? Ja, ein Mal / Ja, zwei Mal / Ja, drei Mal / Ja, vier Mal / Ja, fünf Mal / Ja, sechs Mal oder öfter / Nein, ich habe aber Interesse daran / Nein, ich möchte auch nicht.

Q8 Haben Sie bereits Veranstaltungen besucht, die in Verbindung zum Thema ESC stehen (Konzerte, Parties, Diskussionen, Fan-Treffen...) Ja / Nein, ich habe aber Interesse daran / Nein, ich möchte auch nicht.

Q9 Hat die Teilnahme von Conchita Wurst am Song Contest Ihr Interesse an der Veranstaltung verstärkt? Ja, etwas verstärkt / Ja, sehr verstärkt / Ich interessiere mich überhaupt erst seit der Teilnahme von Conchita Wurst für den ESC / Nein

Q10 Nach ihrem Sieg beim ESC 2014 in Kopenhagen sagte Conchita Wurst aus der Bühne: »We are unity and we are unstoppable. (Wir sind Eins und wir sind nicht aufzuhalten.)« Fühlen Sie sich von dieser Botschaft angesprochen? Ich fühle mich sehr angespro-

chen. / Ich fühle mich eher angesprochen. / Ich fühle mich eher nicht angesprochen. / Ich fühle mich gar nicht angesprochen.

Q11 Was interessiert sie am ESC besonders (Mehrfachnennung möglich)? Musik / Songtexte / Fan-Treffen/Fangemeinde / Spektakel/Inszenierung der TV-Show(s) / Punktevergabe/Voting / Moderatorinnen und Moderatoren / Künstlerinnen und Künstler / Vielfalt der Beiträge / fremde Sprachen / gemeinsame europäische Veranstaltung / Gastgeberstadt/Gastgeberland / langjährige Geschichte des ESC / Sendung für die ganze Familie / Klamauk/Trash/Ironie / etwas anderes: _____

Q12 Welche der folgenden Begriffe beschreibt den ESC für Sie am besten (Mehrfachnennung möglich)? unbedeutend / langweilig / altmodisch / sexistisch / kämpferisch / lächerlich / fair / anspruchsvoll / geschoben / seicht / peinlich / traditionell / bedeutungsvoll / absurd / modern / ironisch / politisch / queer / friedlich / verbindend / glamourös / lustig / vielseitig / europäisch / international / unterhaltsam / bunt / etwas anderes: _____

Q13 Wie alt sind Sie? bis 19 / 20-29 / 30-39 / 40-49 / 50-59 / 60-69 / 70-79 / ab 80

Q14 In welchem österreichischen Bundesland leben Sie? (Bei derzeitigem, vorübergehendem Auslandsaufenthalt, geben Sie bitte an, in welchem Bundesland Sie zuletzt gewohnt haben) neun Bundesländer / Ich Lebe nicht in Österreich

Q15 Wie groß ist die Gemeinde in der Sie wohnen? bis 5.000 Einwohner / 5.000 bis 50.000 Einwohner / über 50.000 Einwohner (Wien, Graz, Linz, Salzburg, Innsbruck, Klagenfurt, Villach, Wels, St.Pölten)

Q16 Geschlecht weiblich / männlich / anderes

Q17 Sie fühlen sich sexuell hingezogen zu... Frauen / Männern / beidem / weder noch / keine Angabe

Q18 Was ist Ihre höchste abgeschlossene Bildung? Pflichtschule / Lehre / Matura / Studium / keine Angabe

Q19 Was ist Ihre berufliche Tätigkeit? in Ausbildung / angestellt / freiberuflich/ selbstständig / Hausmann/Hausfrau / karenziert / arbeitssuchend / in Pension / keine Angabe

Q20 Danke für Ihre Teilnahme! Hier haben Sie noch Platz für ein Feedback:

Interviewleitfaden der qualitative Interviews

20 persönliche Interviews, eines telefonisch. Folgende Fragen waren Anhaltspunkte der Interviewführung:

Wie sieht deine erste ESC-Erinnerung aus?

Was hat der ESC für eine Bedeutung für dich?

Wie hat sich dein Interesse für den ESC entwickelt?

Was charakterisiert einen ESC-Fan? Was heißt es, ein ESC-Fan zu sein?

Was für eine Rolle spielen politische Aspekte beim ESC selbst und beim Fan-Sein für dich?

Wie verfolgst du den ESC? Im Vorfeld? Alleine oder mit anderen?

Warst du schon einmal live vor Ort bei einem ESC? Wieso (nicht)?

Beschreibe bitte einen Eurovision-Abend, so wie du ihn normalerweise (vor dem TV/in der Halle) verbringst.

Beschreibe bitte die Stimmung vor Ort live bei einem ESC.

Inwiefern engagierst du dich noch für den ESC (im Vorfeld, Blogs, Parties...)

In welchem Verhältnis steht für dich die Bedeutung repräsentiertes Land/KünstlerIn/Song?

Für welche Länder/KünstlerInnen/Songs feuerst du an?

Was bedeutet es für dich, wenn Österreich teilnimmt/nicht teilnimmt?

Inwiefern nutzt du die Möglichkeit beim Tele-Voting abzustimmen?

Stehen beim ESC eher die teilnehmenden Nationen im Vordergrund oder eher Europa als Gemeinschaft oder etwas anderes? – Wieso?

Welche Rolle spielt Sexualität beim ESC?

Der Eurovision Song Contest wird manchmal als »schwule Fußball-WM« bezeichnet. Ist das eine zutreffende Bezeichnung deiner Meinung nach? Was könnte dahinter stecken?

An meiner Vorstudie unter 636 ESC Interessierten haben 50% Frauen und 50% Männer teilgenommen. Es hat sich aber gezeigt, dass die, die sich besonders interessieren, hinfahren zum ESC und in den Fanclubs sind, dass das vor allem homosexuelle Männer sind. Wieso ist das so?

Hat Conchita Wurst etwas in der österreichischen ESC-Fangemeinde verändert?

Noch offene Fragen zur Person/zu persönlichen Hintergründen: Alter, Herkunft, Beruf, Sexualität, OGAE-Mitgliedschaft.

Kurzfassung

Seit dem Sieg der bärtigen Dragqueen Conchita Wurst beim Eurovision Song Contest (ESC) 2014 in Kopenhagen und dem 60. ESC 2015 in Wien ist in Österreich die mediale Aufmerksamkeit für den traditionsreichen Musikwettbewerb zurückgekehrt. Die Eurovision-Fangemeinde war allerdings schon vor diesen besonderen Ereignissen sehr lebendig. Die ESC-Fankultur in Österreich steht im Mittelpunkt dieser Arbeit, die Fragen der Struktur und Zusammensetzung der Fangemeinde behandelt, den Gründen für das große queere Interesse am Bewerb nachgeht, sowie politische Implikationen und Identifikationsmöglichkeiten des musikalischen Länderwettstreits thematisiert. Den theoretischen Rahmen bilden Cultural Studies, Queer Studies, Fanforschung und die Eurovision-Forschung. Darüber hinaus geben eine empirische Untersuchung sowie eine teilnehmende Beobachtung und qualitative Interviews Einblicke in die ESC-Fanwelt. Durch diesen Theorien- und Methodenmix kann der ESC als diskursiver Raum identifiziert werden, in dem unterschiedliche soziale Identitäten entdeckt, gefestigt oder in Konflikt miteinander geraten können. Damit bietet der ESC auch eine Projektionsfläche für Politisches, wie die Wahrnehmung der Fans bestätigt. Schwule und bisexuelle Männer und in geringerem Ausmaß heterosexuelle Frauen prägen die ESC-Fankultur. Die Fans sind im offiziellen ESC-Fanclub OGAE Austria organisiert. Etwa die Hälfte der Mitglieder war schon einmal live vor Ort bei einem ESC dabei. Neben der spektakulären Natur des ESC, die starke Emotionen hervorruft, können die Performativität und die Live-Darbietung als Gründe für das queere Interesse am ESC identifiziert werden. Diese Gründe verstärken sich zudem durch Faktoren wie die Internationalität und die *Quasi-Amateur-Natur* des Bewerbs. Als weitere Gründe können die kompetitiven Elemente und die regelmäßige Wiederkehr des Bewerbs seit über 60 Jahren genannt werden, durch die sich viele Fakten ergeben, die für AnhängerInnen als Fan-Wissen Bedeutung haben.

Abstract

The Eurovision Song Contest regained media and public attention in Austria since Austria's victory with the bearded drag queen Conchita Wurst at the ESC 2014 in Copenhagen and the 60th Eurovision anniversary 2015 in Vienna. But Eurovision fandom was already thriving before these extraordinary events. In the center of this master thesis is Eurovision fan culture in Austria, and in particular questions about the structure of the fan community, reasons for the increased queer interest in the competition, and political implications and possibilities of identification that the contest provides. The thesis is grounded in cultural studies, queer studies, fan research and Eurovision research. Furthermore, the readers of this thesis will get insights into Eurovision fandom in Austria through quantitative empirical research, participating observation and personal interviews. Through the mix of theories and methods, the ESC can be defined as discursive space, in which social identities can be explored, strengthened or come into conflict with each other, which makes it deeply political. Eurovision fan culture is characterized by a high percentage of excited gay and bisexual men and a smaller part of interested heterosexual women. The fans are organized in the official ESC fan club OGAE Austria. About half of the members have attended the ESC live on-site at least once in the past. The spectacular nature of the contest evokes strong emotions among fans. Furthermore, performativity and live performance can be seen as reasons for the queer interest in the contest. Internationality and the amateur-like-nature of the ESC can be seen as intensifiers of the mentioned reasons. Moreover, the competitive elements and the continuity of the ESC can be mentioned in that regard. The long-running history of the contest creates facts that fans can appropriate as specialized fan knowledge.