



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Musik, Spaß und ... Propaganda?  
Der Eurovision Song Contest als Wettbewerb zwischen  
Kunst, Kommerz, Politik und Musik.“

verfasst von / submitted by

Jakob Gellermann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

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

UA 066 583

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

Theater-, Film- und Medienwissenschaft /  
Theatre, Film and Media Studies

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

# Gliederung der Arbeit

i. Einleitung und Herangehensweise	1
ii. Struktur der Arbeit	3
iii. Notwendige Informationen/Hinweise	4
iv. Der Eurovision Song Contest als kulturell-mediales Event	8

## I – Die Politisierung eines unpolitischen Wettbewerbs

1. Finanzen, Kosten, Voraussetzungen	11
1.1. Finanzierung des Eurovision Song Contests	11
1.2. Beiträge und ihre (entstehenden) Kosten	12
1.3. Teilnahmebedingungen und -voraussetzungen	13
2. Motto des Wettbewerbs	16
3. Das politische Voting	19
3.1. Allgemeines vs. Situatives Voting	19
3.2. Bloc-Voting – Politische Beziehungen vs. Kulturelle Gemeinsamkeiten	21
4. Politisch motivierte Beiträge	25
4.1. Merkmale eines politisch motivierten Beitrags	25
4.2. „So geht das jede Nacht“ (GER, 1956)	26
4.3. „Pet’r Oil“ (TUR, 1980)	28
4.4. „We Don’t Wanna Put In“ (GEO, 2009)	30
5. Die nationale und kulturelle Identität	34
5.1. Vorhandensein und Präsentation einer Identität	34
5.2. Die Grenzen einer ästhetisch konstruierten Identität	35
6. Lohnt sich ein Sieg?	36
6.1. Der politische Nutzen des Siegs	36
6.2. Der kulturelle Nutzen des Siegs	36
6.3. Der wirtschaftliche Nutzen des Siegs	36
7. Zwischenfazit – Das politische Potenzial des ESCs	38

## II – Das musikalische und visuelle Spektakel: Ästhetik und Präsentation

1. Künstlerische Freiheit/Einschränkung	40
1.1. Wie Regeln Kunst formen – Musik und Lyrik	40
1.2. Wie Regeln Kunst formen – Performance	42

2. Die Suche nach einem künstlerischen Mehrwert	44
2.1. Gesamtkonzept vs. rein musikalisches Konzept	44
2.2. „Für Zwei Groschen Musik“ (GER, 1958)	45
2.3. „Baby, Baby“ (BEL, 1973)	47
2.4. „Congratulations“ (ISL, 2006)	48
2.5. „Hatrið mun sigra“ (ISL, 2019)	50
2.3. Der künstlerische Mehrwert	53
2.3.1. Denken vs. Berieseln	53
2.3.2. Variation der visuellen Präsentation	55
3. Joke-Entries, Ästhetik und ihre (künstlerischen) Folgen	56
3.1. Charakteristika/Merkmale/Ästhetik von Joke-Entries	56
3.2. Gründe für Joke-Entries	57
3.3. „Telefon, Telefon“ (GER, 1957)	58
3.4. „Euro Neuro“ (MNE, 2012)	61
4. Die Präsentation der nationalen und kulturellen Identität	65
4.1. Ernsthaftige Präsentation vs. Stereotypen	65
4.2. „De Vogels van Holland“ (NED, 1956)	66
4.3. „Bitaqat Hub“ (MAR, 1980)	68
4.4. „Dinle“ (TUR, 1997)	69
4.5. „Shum“ (UKR, 2021)	70
5. Marcel Bezençon Awards	74
5.1. Press Award	75
5.2. Artistic Award	75
5.3. Composer Award	76
6. Zwischenfazit – Ästhetik und Präsentation	78

### **III – Der Eurovision Song Contest 2022**

1. Vor dem Wettbewerb	81
1.1. Vidbir und der Rücktritt Alina Pashs	81
1.2. Die russische Invasion der Ukraine und ihre Folgen	82
2. Der Wettbewerb beginnt	84
2.1. Probleme mit der „Kinetic Sun“ und die Folgen für die Acts	84
2.2. Opening Ceremony – Nordmazedonien und die Flaggenkontroverse	85
3. Semi-Finale 1	87
3.1. Bemerkenswerte Beiträge	87

3.2. „De Diepte“ (NED, 2022)	88
3.3. „Stefania“ (UKR, 2022*)	89
3.4. „Boys Do Cry“ (SUI, 2022)	91
3.5. Semi-Finale 1 – Erwartungen, Ergebnisse, Gedanken	92
4. Semi-Finale 2	94
4.1. Bemerkenswerte Beiträge	94
4.2. „In Corpore Sano“ (SRB, 2022)	94
4.3. Semi-Finale 2 – Erwartungen, Ergebnisse, Gedanken	97
5. Grand Final	99
5.1. Die Beiträge der „Big 5“	99
5.2. „Fulenn“ (FRA, 2022)	99
5.3. Zwischenfälle während der Show	101
5.4. Der Votingprozess	102
5.4.1. Juryvoting	102
5.4.2. Televoting	103
6. Nach dem Wettbewerb	105
6.1. Die Suche nach einem Austragungsort (für ESC 2023)	105
6.1.1. Ukraine	105
6.1.2. Kommunikation durch die EBU	105
6.2. Das Finden eines Austragungsorts (für ESC 2023)	106
6.2.1. „Ähnliche“ Situationen in der Vergangenheit	106
6.2.2. Die Lösung für 2023	108
v. Abschluss – Und was machen wir jetzt?	109
vi. Bibliografie	111
vii. Medienverzeichnis	122
viii. Abbildungsverzeichnis	127
ix. Zusammenfassung (Abstract)	131

## **Danksagung**

Als aller erstes möchte ich meinen größten Dank an ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall richten. Vielen Dank für die sehr gute Betreuung (auch von Wien bis nach Lund), den hervorragenden und regelmäßigen Kontakt, aufschlussreiche Gespräche, unzählige Anregungen, Interesse an meinen Ideen und Themenvorschlägen, und die unermüdliche Unterstützung – auch schon während meines Bachelorstudiums.

Mein weiterer Dank richtet sich an Stefan Wöber für das sehr interessante und informative Gespräch über den Eurovision Song Contest 2015 in Wien, sowie für den andauernden Kontakt.

Weiterhin danke ich auch Mag. Claudia Zinkl, dem gesamten ORF und dem ESC Communications Team für die Bereitstellung meiner Presseakkreditierung für den Eurovision Song Contest 2022 in Turin.

Auch danke ich Alexandra Wolfslast und dem NDR für ihr offenes Ohr, die aufschlussreichen Telefonate und den Kontakt.

Meiner Familie, insbesondere meiner Mutter, und meinem Freundeskreis danke ich für ihre starken Nerven, den regen Austausch und dafür, dass sie den Eurovision Song Contest aufgrund meiner vielen Informationen, Analysen und Fun-Facts jetzt wahrscheinlich auch anders wahrnehmen werden als vorher.

Letztlich danke ich der EBU für den Eurovision Song Contest und ihr gut strukturiertes online Angebot.

## i. Einleitung und Herangehensweise

Der Eurovision Song Contest. Die weltweit größte Live-TV-Musikveranstaltung. Mit Beiträgen wie „So geht das jede Nacht!“ (GER) vom ersten ESC 1956 bis hin zu „Hatrið mun sigra“ (ISL) aus 2019 – Politik war schon immer ein fester Bestandteil des Wettbewerbs. Auch Performances mit klaren künstlerisch ästhetischen Stilisierungen gab es immer. So sind „Für Zwei Groschen Musik“ (GER) aus 1958 oder „De Diepte“ (NED) aus 2022 keine Einzelfälle. Das Präsentieren eines klar nationalen oder kulturellen Bilds ist ebenso seit Beginn des Wettbewerbs gang und gäbe. Der erste Beitrag, der beim ESC angetreten ist, „De Vogels van Holland“ (NED) aus 1956, war klar national behaftet und auch Beiträge wie „Swiss Lady“ (SUI) aus 1977 oder „Shum“ (UKR) aus 2021 zeigen eine klare, national-kulturelle Komponente, die möglicherweise sogar in eine – sofern existent – nationale oder kulturelle Identität münden.

In meiner Arbeit werde ich mich mit dem Eurovision Song Contest und seiner vielseitigen Existenz beschäftigen. Neben Musik und (Performance-)Kunst stellen auch Aspekte wie die Kommerzialisierung, Politik und damit verbunden die nationale und kulturelle Identität die zentralen Bestandteile dieses Wettbewerbs dar. Dieses Spannungsverhältnis möchte ich mit meiner Arbeit erforschen und den Eurovision Song Contest in einen kulturhistoriographischen, kulturoziologisch-politischen und performance-theoretischen, ästhetischen Kontext einordnen.

Diese Untersuchung soll nicht nur anhand von Archivquellen und vergangenen Wettbewerben/Beiträgen erfolgen, sondern auch durch Feldforschung. Zu einer klaren Übersicht ist diese Arbeit in drei Abschnitte geteilt, wobei der letzte Abschnitt, „Der Eurovision Song Contest 2022“, die Feldforschung abdeckt. Bei den zu untersuchenden Beiträgen wird aus der Gesamtheit des Eurovision Song Contests je nach thematischer Signifikanz gewählt; ein ästhetisch stilisierter Beitrag ist nicht zwangsläufig politisch motiviert oder hat eine politische Botschaft, während ein politischer aufgeladener Beitrag nicht zwangsläufig (visuell) künstlerisch ergiebig ist. Auch können politisch signifikante und (visuell) künstlerische Beiträge sich in ihrem Ausmaß der politischen oder künstlerischen Botschaft über die Jahre stark unterscheiden. Tendenzen, eine Historie oder auch eine Entwicklung des Wettbewerbs (auch mit Hinblick auf den allgemein gesellschaftlichen Kontext) können so herausgearbeitet werden, denn was in den 1950er-Jahren als stark

politisiert oder künstlerisch inszeniert galt, kann Jahrzehnte später einem Durchschnittsbeitrag oder dem Alltäglichen gleichen. Hier möchte ich auch darauf hinweisen, dass es sich bei den Beiträgen um solche handeln wird, die nicht gewonnen haben, da die Siegerbeiträge aufgrund ihrer (mit dem Sieg einhergehenden) Popularität bereits in großem Ausmaß behandelt und untersucht wurden (und immer noch werden).

Zentrale Fragen der Arbeit stellen die Suche nach einer nationalen und/oder kulturellen Identität und die (ästhetisch inszenierten) Präsentationsformen einer ebensolchen dar, ob/wieso sich ein Sieg beim Wettbewerb aus politischer und/oder wirtschaftlicher Sicht lohnt, die Frage nach einem künstlerischen Mehrwert, sowie die mit dem Kommerz verbundene Gewichtung von Kunst und Mainstream. Es soll auch untersucht werden, wie dieses Spannungsverhältnis, welches durch die verschiedenen Arten der Beiträge geschaffen wird, im Wettbewerb präsentiert und verarbeitet wird.

Zunächst wird in den Eurovision Song Contest eingeführt, da der Wettbewerb selbst, sowie ein klares Verständnis ebendessen, als Grundlage für diese Arbeit zwangsläufig erforderlich ist.

## **ii. Struktur der Arbeit**

Der erste Abschnitt der Arbeit – „Die Politisierung eines unpolitischen Wettbewerbs“ – behandelt primär die politische Ebene des Eurovision Song Contests und die mit dem Wettbewerb einhergehenden Prozesse und (immateriellen) Güter wie Finanzierung, Imagebildung und nationale/kulturelle Identitäten. Diese politische Ebene wird durch Untersuchungen und Analysen historischen Materials und vereinzelter politischer Beiträge herausgearbeitet. Es wird in diesem Abschnitt kulturhistoriographisch und kulturoziologisch-politisch gearbeitet und geforscht.

Im zweiten Abschnitt – „Das musikalische und visuelle Spektakel: Ästhetik und Präsentation“ – werden die unmittelbar wahrnehmenden Elemente des Wettbewerbs, nämlich die Beiträge und deren Präsentation, als Kunstwerk untersucht. Hier wird konkret auf Beiträge eingegangen, die durch künstlerische Elemente besonders hervorstechen oder als Joke-Entries gewertet werden können. Auch die Frage nach einer nationalen/kulturellen Identität und der Präsentation einer ebensolchen stellt in diesem Abschnitt ein zentrales Element dar. Letztlich wird auf die Marcel Bezençon Awards eingegangen, welche während des Wettbewerbs verliehen werden.

Der dritte Abschnitt – „Der Eurovision Song Contest 2022“ – ist als ein den Wettbewerb begleitender Abschnitt zu verstehen. Die 2022 Ausgabe des Wettbewerbs wird reflexiv untersucht und als eine Art Dokumentation des Wettbewerbs/der Geschehnisse und Erfahrungsbericht angeführt. Hierbei werde ich mich auf meine Erfahrungen als Zuschauer und auf Erfahrungen aus den Proben und dem Pressematerial, auf welche ich durch eine Akkreditierung zugreifen konnte, stützen. Auch auf die „Nachbeben“ und Folgen der 2022er Ausgabe des Eurovision Song Contests werde ich eingehen.

Die Ergebnisse der einzelnen Abschnitte werden jeweils am Ende des Abschnitts zusammengetragen, bevor letztlich ein Gesamtfazit präsentiert wird.

### **iii. Notwendige Informationen/Hinweise**

Da ich in Deutschland mit Deutsch als Muttersprache aufgewachsen bin, bin ich mir einer möglichen Verzerrung zugunsten deutschsprachiger Beiträge oder Beiträgen Deutschlands bewusst. Dies ist vermutlich durch ein kulturelles/ gesellschaftliches Verständnis sowie durch eine fehlende sprachliche Barriere bedingt.

Wenn im Verlauf dieser Arbeit Beiträge durch Liedtitel oder die Namen des Acts angeführt werden, wird das jeweilige Land, aus dem der Beitrag stammt, gemeinsam mit der korrespondierenden Jahreszahl in Klammern hinter diesem angeführt, damit eine direkte Zuordnung stattfinden kann. Hierfür greife ich auf die von dem Eurovision Song Contest seit 2015 verwendeten Ländercodes zurück. Diese dreistelligen Ländercodes entsprechen keinem standardisierten System (ISO 3166 Alpha-3<sup>1</sup>, IOC Code<sup>2</sup>, UN/LOCODE<sup>3</sup>, ...), sind jedoch stark an den IOC Code angelehnt. Da der eigene Ländername zur Identität einer Nation stark beiträgt, habe ich eine Anfrage mit einer Bitte um Erklärung, wie diese Ländercodes gewählt wurden, an die EBU gesendet; diese Anfrage wurde bis jetzt noch nicht beantwortet.

Sollte ein Land keinen Ländercode vom Eurovision Song Contest erhalten haben – dies betrifft Länder wie beispielsweise Luxemburg oder Marokko, die in der Vergangenheit am Wettbewerb teilgenommen hatten, jedoch seit spätestens 2015 nicht mehr – werde ich den IOC Code verwenden. Eine vollständige Liste der ESC Ländercodes, der IOC Codes, der ISO Alpha-3 Codes und der in dieser Arbeit verwendeten Codes ist in Form einer Tabelle auf den folgenden Seiten angeführt.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Anm.: Die ISO ist die Internationale Organisation für Standardisierung. Die ISO 3166 Alpha-2 und Alpha-3 Country Codes werden von der ISO nach einer Mitteilung durch die UN den jeweiligen Ländern oder Territorien zugewiesen.  
vgl. ISO, „ISO 3166“, 19.06.2022.

<sup>2</sup> Anm.: Die IOC Codes stammen von dem Internationalen Olympischen Komitee. Sie werden den Olympischen Komitees der Mitglieder verliehen, stellen jedoch (auch in der Sportwelt) keinen offiziellen Standard dar.  
vgl. Wikipedia, „List of IOC country codes“, 23.06.2022.

<sup>3</sup> Anm.: UN/LOCODE (auch „UN Ortscodes“ genannt) wird von der Wirtschaftskommission für Europa der Vereinten Nationen geführt und verwaltet. Sie dienen primär dem globalen Handel als Standard.  
vgl. UNECE, „UN/LOCODE“, 19.06.2022.

<sup>4</sup> Anm.: Ich habe die Tabelle durch Sichtung der nachstehend angeführten Ressourcen angefertigt.  
vgl. ISO, „ISO 3166“, 19.06.2022; Wikipedia, „List of IOC country codes“, 23.06.2022; *Eurovision Song Contest Turin 2022; The Eurovision Song Contest (2016)*.

Grüne Zelle: Code stimmt mit ESC-Code überein  
Rote Zelle: Code stimmt nicht mit ESC-Code überein

	<b>ESC-Code (ab 2015)</b>	<b>IOC Code</b>	<b>ISO 3166 Alpha-3</b>	<b>In der Arbeit verwendet</b>
<b>Albanien</b>	ALB	ALB	ALB	<b>ALB</b>
<b>Andorra</b>		AND	AND	<b>AND</b>
<b>Armenien</b>	ARM	ARM	ARM	<b>ARM</b>
<b>Aserbaidschan</b>	AZE	AZE	AZE	<b>AZE</b>
<b>Australien</b>	AUS	AUS	AUS	<b>AUS</b>
<b>Belarus</b>	BLR	BLR	BLR	<b>BLR</b>
<b>Belgien</b>	BEL	BEL	BEL	<b>BEL</b>
<b>Bosnien und Herzegowina</b>	BIH	BIH	BIH	<b>BIH</b>
<b>Bulgarien</b>	BUL	BUL	BGR	<b>BUL</b>
<b>Dänemark</b>	DEN	DEN	DNK	<b>DEN</b>
<b>Deutschland</b>	GER	GER	DEU	<b>GER</b>
<b>Estland</b>	EST	EST	EST	<b>EST</b>
<b>Finland</b>	FIN	FIN	FIN	<b>FIN</b>
<b>Frankreich</b>	FRA	FRA	FRA	<b>FRA</b>
<b>Georgien</b>	GEO	GEO	GEO	<b>GEO</b>
<b>Griechenland</b>	GRE	GRE	GRC	<b>GRE</b>
<b>Irland</b>	IRL	IRL	IRL	<b>IRL</b>
<b>Island</b>	ISL	ISL	ISL	<b>ISL</b>
<b>Israel</b>	ISR	ISR	ISR	<b>ISR</b>
<b>Italien</b>	ITA	ITA	ITA	<b>ITA</b>
<b>Jugoslawien</b>		YUG	YUG	<b>YUG</b>
<b>Kroatien</b>	CRO	CRO	HRV	<b>CRO</b>
<b>Lettland</b>	LVA	LAT	LVA	<b>LVA</b>
<b>Litauen</b>	LTU	LTU	LTU	<b>LTU</b>
<b>Luxemburg</b>		LUX	LUX	<b>LUX</b>
<b>Malta</b>	MLT	MLT	MLT	<b>MLT</b>
<b>Marokko</b>		MAR	MAR	<b>MAR</b>
<b>Moldau</b>	MDA	MDA	MDA	<b>MDA</b>
<b>Monaco</b>		MON	MCO	<b>MON</b>
<b>Montenegro</b>	MNE	MNE	MNE	<b>MNE</b>
<b>Niederlande</b>	NED	NED	NLD	<b>NED</b>
<b>Nordmazedonien</b>	MKD	MKD	MKD	<b>MKD</b>

	<b>ESC-Code (ab 2015)</b>	<b>IOC Code</b>	<b>ISO 3166 Alpha-3</b>	<b>In der Arbeit verwendet</b>
<b>Norwegen</b>	NOR	NOR	NOR	<b>NOR</b>
<b>Österreich</b>	AUT	AUT	AUT	<b>AUT</b>
<b>Polen</b>	POL	POL	POL	<b>POL</b>
<b>Portugal</b>	POR	POR	PRT	<b>POR</b>
<b>Rumänien</b>	ROU	ROU	ROU	<b>ROU</b>
<b>Russland</b>	RUS	RUS	RUS	<b>RUS</b>
<b>San Marino</b>	SMR	SMR	SMR	<b>SMR</b>
<b>Schweden</b>	SWE	SWE	SWE	<b>SWE</b>
<b>Schweiz</b>	SUI	SUI	CHE	<b>SUI</b>
<b>Serben</b>	SRB	SRB	SRB	<b>SRB</b>
<b>Serben und Montenegro</b>		SCG	SCG	<b>SCG</b>
<b>Slowakei</b>		SVK	SVK	<b>SVK</b>
<b>Slowenien</b>	SVN	SLO	SVN	<b>SVN</b>
<b>Spanien</b>	ESP	ESP	ESP	<b>ESP</b>
<b>Tschechien</b>	CZE	CZE	CZE	<b>CZE</b>
<b>Türkei</b>		TUR	TUR	<b>TUR</b>
<b>Ukraine</b>	UKR	UKR	UKR	<b>UKR</b>
<b>Ungarn</b>	HUN	HUN	HUN	<b>HUN</b>
<b>Vereinigtes Königreich</b>	UK	GBR	GBR	<b>UK</b>
<b>Zypern</b>	CYP	CYP	CYP	<b>CYP</b>

Wie die Verwendung von Ländercodes bereits andeutet, wird, wie beim Eurovision Song Contest, in dieser Arbeit ebenfalls auf die Namen der Länder der teilnehmenden Sender zurückgegriffen, anstatt auf die Namen der Sender selbst. Dies dient der Ein- und Zuordnung der Untersuchungsgegenstände und der sprachlichen Klarheit sowie der Einfachheit, bzw. der Vermeidung übermäßiger Nutzung von Abkürzungen und/oder Akronymen. Es wird also beispielsweise nicht von RTCG, TVE oder ERR – den offiziellen Teilnehmern – gesprochen, sondern von Montenegro, Spanien oder Estland. Hat ein Beitrag gewonnen, so wird ein Sieg innerhalb der nachstehend angeführten Klammer mit einem „\*“ gekennzeichnet; Beispiele: Diodato (ITA, 2020), „Euphoria“ (SWE, 2012\*)

An dieser Stelle möchte ich auf relevante Abkürzungen und Begrifflichkeiten eingehen, welche in dieser Arbeit verwendet werden:

Begriff (Langform)	In der Arbeit auch angeführt als
<b>Allgemeines</b>	
Eurovision Song Contest	ESC, Eurovision, Wettbewerb
Interpret*innen/ natürliche Personen als Teilnehmer*innen	Act/Acts
Moderator*innen (des Eurovision Song Contests)	Hosts
Personengruppe einer teilnehmenden Sendeanstalt, welche mit dem Act vor Ort ist	Delegation
Präsentierte/s Performance/Lied	Beitrag
Teilnehmende Sendeanstalt(en)	Teilnehmer
<b>Organisationen</b>	
European Broadcasting Union	EBU
Organisation Générale des Amateurs de l'Eurovision	OGAE
<b>Rundfunkanstalten</b>	
Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland	ARD
British Broadcasting Corporation	BBC
Makedonska Radio Televizija	MKRTV
Nederlandse Omroep Stichting	NOS
Norddeutscher Rundfunk	NDR
Österreichischer Rundfunk	ORF
Radiotelevisione Italiana	RAI
Suspline	UA:PBC
Sveriges Television	SVT
Yleisradio	YLE

#### **iv. Der Eurovision Song Contest als kulturell-mediales Event**

Der Eurovision Song Contest ist eine seit 1956 jährlich (bis auf 2020) stattfindende Live-TV-Musikveranstaltung, welche von der EBU federführend organisiert, unterstützt und betreut wird. Bei der ersten Austragung des ESCs in 1956 trat jede der teilnehmenden Sendeanstalten mit zwei Liedern an, anstelle mit einem, wie es heute üblich ist. Hierbei war den Sendeanstalten freigestellt, ob beide Beiträge von einem Act gesungen, oder diese von zwei verschiedenen Acts dargeboten werden sollten. Das Antreten mit zwei Beiträgen, anstelle von einem, ist wahrscheinlich darin begründet, dass am ersten ESC nur sieben Länder vertreten waren – Belgien, Frankreich, Italien, Niederlande, Luxemburg, Schweiz, Westdeutschland. Die DDR nahm, wie viele kommunistisch geprägte/kommunistische Länder, nie am Eurovision Song Contest teil, dafür aber an dem Sopot International Song Festival (später „Intervision Song Contest“), dem kommunistischen Gegenstück zum ESC. Das einzige kommunistische Land, welches jemals am ESC teilnahm, war Jugoslawien. Nach dem Zerfall der Sowjetunion – und damit verbunden dem Zerfall des kommunistischen Osteuropas – gab es einen Zuwachs an Teilnehmern beim ESC; Russland nahm 1994 zum ersten Mal am Wettbewerb teil. Es handelt sich nicht, wie man es heutzutage aus verschiedenen anderen Fernsehformaten kennt, um einen Gesangs- oder Talent-Wettbewerb, bei dem nach dem nächsten Pop-Superstar gesucht wird, sondern tatsächlich (wie der Name vermuten lässt) um einen Song Contest – einen in der Musik fundierten Komposition-Wettbewerb. Der Preis wird während der Show auf der Bühne zwar dem Gewinner-Act übergeben, faktisch gesehen steht dieser jedoch dem Songwriter(-team) zu.<sup>5</sup>

Seit 2004 besteht der ESC (je nach Anzahl der Teilnehmer<sup>6</sup>) aus einem oder zwei Halbfinalen und einem Finale. Die EBU begrenzt die Zahl der teilnehmenden Acts auf 44; im Finale treten 25 Acts und der Act des Gastgeberlandes (Vorjahressieger) gegeneinander an.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> vgl. Eurovision, „How it works“, 19.06.2022; Eurovision, „About the Eurovision Song Contest“, 19.06.2022; Eurovision „The Origins of Eurovision“, 24.08.2022; Vuletic, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, S. 89ff.; Wikipedia „Intervision Song Contest“, 24.08.2022.

<sup>6</sup> Anm.: Mit „Teilnehmer“ sind immer die am Wettbewerb teilnehmenden Sendeanstalten gemeint, keine individuellen Personen. (Siehe Tabelle mit Begrifflichkeiten auf S. 7)

<sup>7</sup> vgl. s.o.

Da der Eurovision Song Contest bereits seit 1956 existiert, ist dieser mittlerweile tief in der europäischen Kultur und Identität Europas verankert. Wenn ein Blick auf die Altersstruktur zum Zeitpunkt des 65. geplanten ESCs in 2020 geworfen wird, so ist Folgendes festzuhalten: in der Europäischen Union lebten 2020 447.218.763 Menschen, davon waren 93.184.436 Personen 65 Jahre alt oder älter. Der prozentuale Bevölkerungsanteil von Personen in der EU, die in einer Welt mit dem Eurovision Song Contest geboren wurden, beträgt also ungefähr 79,16% (Stand 2020). Auch wenn die EU und das Einzugsgebiet des ESCs sich nicht komplett gleichen/decken, ist diese Zahl repräsentativ zu verstehen und würde vermutlich nicht stark abweichen, wenn die Populationen von Nicht-EU-Eurovision-Staaten in diese Statistik aufgenommen und die Populationen von EU-Nicht-Eurovision-Staaten aus dieser Statistik ausgeschlossen werden würden, da sich die demographische Struktur in allen am ESC teilnehmenden Ländern stark ähnelt. So haben ungefähr 79,16% der Bevölkerung der Eurovision-Länder mindestens ein Mal Kontakt zu/Erfahrungen mit dem Eurovision Song Contest gehabt/gemacht. Da es jedoch stark unwahrscheinlich scheint, diesem jährlich stattfindendem Medienspektakel gänzlich auszuweichen, ohne dies aktiv zu wollen, ist diese Quote vermutlich um ein Vielfaches höher, da Personen, die vor 1956 geboren wurden, über einen Zeitraum von 65 Jahren (bis 2020) sehr wahrscheinlich auch Berührungen mit dem ESC hatten.<sup>8</sup>

Zu den bekanntesten Acts des Eurovision Song Contests zählen unter Anderem Udo Jürgens (AUT, 1964/1965/1966\*), ABBA (SWE, 1974\*), Johnny Logan (IRL, 1980\*/1987\*), Celine Dion (SUI, 1988\*), Lena (GER, 2010\*/2011), Bonnie Tyler (UK, 2013), Conchita Wurst (AUT, 2013\*) und Måneskin (ITA, 2021\*). Der aktuell amtierende Sieger des letzten ESCs ist das Kalush Orchestra (UKR, 2022\*).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> vgl. Eurovision, „In a Nutshell“, 19.06.2022; eurostat, „Population on 1 January by broad age group and sex“, 19.06.2022.

<sup>9</sup> vgl. Eurovision, „Austria“, 19.06.2022; Eurovision, „Sweden“, 19.06.2022; Eurovision, „Ireland“, 19.06.2022; Eurovision, „Switzerland“, 19.06.2022; Eurovision, „Germany“, 19.06.2022; Eurovision, „Italy“, 19.06.2022; Eurovision, „Ukraine“, 19.06.2022.

I

---

**Die Politisierung eines  
unpolitischen Wettbewerbs**

# **1. Finanzen, Kosten, Voraussetzungen**

## **1.1. Finanzierung des Eurovision Song Contests**

Grundlegend finanziert sich der ESC durch Teilnahmegebühren, welche von der EBU erhoben und eingezogen werden, um diese dem Host-Broadcaster, bzw. der austragenden Sendeanstalt (z.B. ORF 2015; RAI 2022) für die Produktion des Wettbewerbs zukommen zu lassen; vom Host-Broadcaster werden keine Teilnahmegebühren erhoben. Die Teilnahmegebühren decken jedoch nicht die vollständigen Kosten des Wettbewerbs und der Produktion des ESCs, sodass der Host-Broadcaster sich selbst auch zu einem erheblichen Teil an der Finanzierung des Wettbewerbs beteiligen muss.<sup>10</sup>

„Die Participation-Fees [die Teilnahmegebühren, Anm.] sind ein wichtiger Baustein der Gesamtfinanzierung, klar ist aber auch, dass die Gesamtkosten, die der Host-Broadcaster zu tragen hat, nicht zur Gänze von Einnahmen oder Erlösen gedeckt werden. Das heißt: es bleibt unterm Strich ein nicht unbeträchtlicher Millionenbetrag über, den der ORF im Jahr 2015 selbst finanzieren musste.“<sup>11</sup>

Die weitere Finanzierung des ESCs, abseits der Teilnahmegebühren, findet durch den Kartenverkauf oder Merchandising und die damit verbundenen Erlöse statt, sowie durch Sponsoring auf nationaler und internationaler Ebene. Gerade beim Sponsoring auf internationaler Ebene übernimmt die EBU als offizieller Organisator die Führung. Auch weitere Abkommen zwischen beispielsweise dem Host-Broadcaster und Hotels können zur Finanzierung beitragen, da so z.B. ein Hotel für die Delegationen geblockt werden könnte und dieses dann seine Zimmer zu erhöhten Preisen an die Delegationsmitglieder anbieten könnte – der überschüssige Gewinn könnte so direkt an den Host-Broadcaster gehen.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> vgl. Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

<sup>11</sup> Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

<sup>12</sup> vgl. s.o.

Alle weiteren entstehenden Kosten, welche nicht durch die bereits angeführten Finanzierungsbausteine des ESCs abgedeckt werden, sind von dem Host-Broadcaster zu tragen/entrichten.<sup>13</sup>

Als Teilnehmer sieht die Finanzierung etwas anders aus. Man finanziert den Wettbewerb selbst zwar durch die Entrichtung der Teilnahmegebühr, jedoch müssen weitere Kosten wie beispielsweise die entstehenden Reisekosten, Beherbergungskosten oder beim Beitrag selbst entstehende Mehrkosten, die nicht von der Teilnahmegebühr gedeckt werden, selbst getragen und gezahlt werden.<sup>14</sup>

Der Wettbewerb, als rein mediales Event, wird somit durch jedes teilnehmende EBU-Mitglied und den Host-Broadcaster finanziert (siehe bisherige Ausführung), jedoch fallen für die Teilnehmer faktisch weitere Kosten an, die zwar den konkreten Wettbewerb selbst nicht finanzieren, jedoch zur Teilnahmefinanzierung gehören.<sup>15</sup>

## **1.2. Beiträge und ihre (entstehenden) Kosten**

Für jeden Beitrag ist ein Grundsetting in den Teilnahmegebühren enthalten, welches bei dem Teilnehmer keine Kosten außerhalb ebendieser grundlegenden Gebühr zur Teilnahme verursacht. Unter das Grundsetting fällt die Nutzung der „nackten“ Bühne, ein eigens für den Beitrag konzipiertes Lichtkonzept/Lightdesign und die Nutzung der vorhandenen Medientechnik wie LED-Wände, Projektoren oder auch Augmented Reality. Von den Spezialeffekten ist lediglich ein Bodennebel in dem Grundsetting inkludiert.<sup>16</sup>

Requisiten, eigens für den Beitrag gebaute Bühnenbilder oder sämtliche Spezialeffekte (exkl. Bodennebel) wie Pyrotechnik, bühnenfüllender Nebel und weitere sind nicht in dem Grundsetting inkludiert und verursachen somit Mehrkosten, die nicht von den Teilnahmegebühren gedeckt werden.<sup>17</sup>

Der jeweiligen Delegation wird selbst überlassen, wie sie ihren Beitrag inszenieren/darstellen möchte und auf welche Mittel zurückgegriffen werden soll.

---

<sup>13</sup> Anm.: Für den ORF lagen diese nicht-abgedeckten Kosten für den ESC 2015 in Wien bei einem zweistelligen Millionenbetrag, der letztlich offen blieb und selbst finanziert werden musste. vgl. Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

<sup>14</sup> vgl. s.o.

<sup>15</sup> vgl. s.o.

<sup>16</sup> vgl. s.o.

<sup>17</sup> vgl. s.o.

Weiterhin kann die Delegation wählen, ob die Kostenabwicklung für z.B. verwendete Pyrotechnik über den Host-Broadcaster oder direkt in Absprache mit dem engagierten Anbieter laufen soll, sowie ob Bühnenbilder „in der Heimat“ produziert werden sollen und mit zum ESC reisen, oder ob ortsansässige Unternehmen (meist die Firma, die für den Bühnenbau zuständig ist) mit der Realisierung solcher beauftragt werden sollen.<sup>18</sup>

Der Beitrag verursacht jedoch nicht nur Kosten beim ESC selbst, sondern auch bereits bei der Auswahl. So können die Kosten für ein mögliches Auswahlverfahren variieren und auch andere Kosten wie für eine Studioaufnahme, eine Anpassung an ESC-Regeln oder weitere mögliche Prozesse können anfallen.<sup>19</sup>

Da solche vor-ESC-Kosten jedoch schwer festzumachen sind, zeigt sich die Recherche stark geprägt von ungenauen Schätzungen und Mutmaßungen, weshalb ich auf diese potenziell anfallenden Kosten nicht weiter eingehen werde.

### **1.3. Teilnahmebedingungen und -voraussetzungen**

Die wichtigste Bedingung für die Teilnahme am ESC ist das Entrichten der in 1.1.<sup>20</sup> bereits angesprochenen Teilnahmegebühren. Diese sind von jedem Teilnehmer zu entrichten und decken für die Sendeanstalten nicht nur die Teilnahme, sondern auch die Übertragungsrechte ab, sodass jede Show des ESCs des jeweiligen Jahres ohne weitere Gebühren von der teilnehmenden Sendeanstalt übertragen werden kann. Die Teilnahmegebühren selbst gestalten sich für jeden Teilnehmer anders, da diese nach dem Umlagesystem der EBU berechnet werden.<sup>21</sup>

„Jedes Vollmitglied der Rundfunkunion [EBU, Anm.] erhält aufgrund seiner Reichweite und dem Nutzungsgrad von Eurovisionsangeboten (also auch von Nachrichtenbildern und Sportübertragungen) einen Punktewert zugeordnet. Auf der Basis

---

<sup>18</sup> vgl. Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

<sup>19</sup> vgl. s.o.

<sup>20</sup> Anm.: Verweise ich im weiteren Verlauf der Arbeit auf Kapitel, so werde ich dies wie Folgt machen: wird auf ein Kapitel innerhalb des aktuellen Abschnitts verwiesen, so führe ich die einfache Kapitelnummer an. Beispiel: an dieser Stelle verweise ich auf Kapitel 1.1. des ersten Abschnitts; (abschnittsgleiches Kapitel): 1.1.

Wird auf ein Kapitel eines anderen Abschnitts verweisen, so wird der Kapitelnummer die Abschnittsnummer vorgestellt. Beispiel: später in diesem Kapitel verweise ich auf Kapitel 1.1. des zweiten Abschnitts; (abschnittsfremdes Kapitel): II.1.1.

<sup>21</sup> vgl. s.o.; Leipertz/Wolther, „Was kostet der ESC die Teilnehmerländer?“, 07.08.2022.

dieser Punktewerte werden die Gesamtkosten für Gemeinschaftsproduktionen auf die einzelnen Teilnehmerstaaten umgelegt.“<sup>22</sup>

Als Beispiel möchte ich hier gerne die Teilnahmegebühren des deutschen Teilnehmers – NDR/ARD – aufschlüsseln und in einem kurzen Exkurs kontextualisieren:

Im Jahr 2015 betrug die an die EBU entrichtete Teilnahmegebühr Deutschlands 363.500 € und in 2021 lag diese bei 396.452 €. Die Zahlen für den ESC 2022 sind leider nicht bekannt.<sup>23</sup>

Für 2021 bedeutet das Folgendes: der NDR/ARD konnte für 396.452 € am ESC teilnehmen und diesen übertragen. Es wurde somit ein über drei Abende verteiltes und internationales Entertainmentprogramm mit einer Gesamtlaufzeit von 487 Minuten (8 Stunden, 7 Minuten) für den deutschen Markt gesichert. Der Preis für eine Sendeminute des Eurovision Song Contests 2021 lag für den NDR/ARD somit bei 814,07 €.<sup>24</sup>

Verglichen mit dem regulären Abendprogramm des ARD (welcher den ESC ausstrahlt) ist ein solcher Minutenpreis sehr gering, da Unterhaltungsserien zu der Hauptzeit (20:15 Uhr) bei einem Bruttominutenpreis von durchschnittlich 13.740 € liegen und Fernsehfilme wie „Tatort“ (die aufgrund ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Signifikanz im Verhältnis vergleichbarer scheinen) zur selben Zeit für eine 90-Minuten Episode einen Bruttominutenpreis von durchschnittlich 18.500 € aufweisen.<sup>25</sup>

Abgesehen von der Teilnahmegebühr gibt es noch weitere Bedingungen, die erfüllt werden müssen, um am Eurovision Song Contest teilzunehmen. So muss der Teilnehmer über einen Mitgliedsstatus der EBU oder eine anderweitige Berechtigung verfügen, die die Teilnahme ermöglicht (Bsp.: Australien). Auch der von der teilnehmenden Sendeanstalt gewählte Beitrag und Act muss bestimmte

---

<sup>22</sup> Leipertz/Wolther, „Was kostet der ESC die Teilnehmerländer?“, 07.08.2022.

<sup>23</sup> vgl. Leipertz/Wolther, „Was kostet der ESC die Teilnehmerländer?“, 07.08.2022.

<sup>24</sup> vgl. s.o.; IMDb, „First Semi-Final“, 07.08.2022; IMDb, „Second Semi-Final“, 07.08.2022; IMDb, „Grand Final“, 07.08.2022.

<sup>25</sup> vgl. Das Erste, „Sendeplatzprofile: Unterhaltung und Serie“, 07.08.2022; Das Erste, „Sendeplatzprofile und Minutenpreise im Ersten: Fiktionale Fernsehfilm- und Spielfilmplätze“, 07.08.2022.

Voraussetzungen erfüllen, um am ESC teilzunehmen. So darf das Lied (der Beitrag) nicht vor einem bestimmten (vor dem Wettbewerb liegendem) Datum veröffentlicht sein und öffentlich gespielt werden (sowohl als Ausschnitt oder in seiner Gesamtheit) und der Act muss zum Zeitpunkt des Auftritts im jeweiligen Semi-Finale oder Finale mindestens 16 Jahre alt sein.<sup>26</sup> Die Schnelligkeit der Teilnahmebekundung/das formelle Ansuchen um Teilnahme an dem Wettbewerb gilt auch als Teilnahmevoraussetzung, da die EBU die Anzahl an Teilnehmern auf insgesamt 44 beschränkt; gibt es bereits 44 potenzielle Teilnehmer, und weitere EBU Mitglieder entscheiden sich zur Teilnahme, greifen andere Regeln, die bestimmen, welches Land Vorrang hat – hier spielen Faktoren, wie unter anderem die bisherige Teilnahme in den letzten Jahren, hinein. Alle weiteren Teilnahmebedingungen/-anforderungen richten sich an die musikalisch-inhaltliche Ebene und werden in Kapitel II.1. behandelt.<sup>27</sup>

Eine potenzielle Teilnehmerzahl von 44, oder mehr als 44 Teilnahmeinteressenten, ist aktuell nicht unwahrscheinlich, da 2022 bereits 40 Länder am ESC teilnahmen und zwei in der Vergangenheit regelmäßig teilnehmende Länder (Russland, Belarus)<sup>28</sup> vom Wettbewerb ausgeschlossen waren.

---

<sup>26</sup> Anm.: Laut den Regeln für den ESC 2023 muss der Act nur zum Zeitpunkt des Finales mindestens 16 Jahre alt sein. Das Alter während des Semi-Finales ist hinfällig.

<sup>27</sup> vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest“, 07.08.2022.

<sup>28</sup> Anm.: Für Informationen für den Ausschluss Russlands, siehe Kapitel III.1.2.; Belarus wurde 2021 vom Wettbewerb disqualifiziert und der Mitgliedsstatus der belarussischen Sendeanstalt, BTRC, wurde im Mai 2021 aufgehoben, wodurch Belarus von der Teilnahme am ESC ausgeschlossen ist.

vgl. EBU, „EBU EXECUTIVE BOARD AGREES TO SUSPENSION OF BELARUS MEMBER BTRC“, 13.11.2022.

## 2. Motto des Wettbewerbs

Während der Eurovision Song Contest seit 2004 über ein sich von Jahr zu Jahr nicht veränderndes und grundlegendes Logo verfügt (siehe rechts), gibt es bereits seit 2002 ein sich jährlich änderndes Motto, welches der jeweiligen Iteration des Wettbewerbs eine über den Wettbewerb selbst hinausreichende Identität verleiht. Das Motto wird bereits während der Planung bedacht und meist kurz nach der Bekanntgabe der Host-City veröffentlicht.<sup>29</sup>

Diese Mottos sind:<sup>30</sup>

Tallinn 2002: A Modern Fairytale
Riga 2003: A Magical Rendez-vous
Istanbul 2004: Under the Same Sky
Kyiv 2005: Awakening
Athens 2006: Feel the Rhythm
Helsinki 2007: True Fantasy
Belgrade 2008: Confluence of Sound
Moscow 2009: –
Oslo 2010: Share the Moment
Düsseldorf 2011: Feel Your Heart Beat
Baku 2012: Light Your Fire
Malmö 2013: We Are One
Copenhagen 2014: #JoinUs
Vienna 2015: Building Bridges
Stockholm 2016: Come Together
Kyiv 2017: Celebrate Diversity
Lisbon 2018: All Aboard!
Tel Aviv 2019: Dare to Dream
Rotterdam 2020: Open Up
Rotterdam 2021: Open Up
Turin 2022: The Sound of Beauty



Abb. 1: Logo des Eurovision Song Contests.

Festzuhalten ist hier, dass seit 2002, und somit seit Einführung des Mottos, nur eine Ausgabe des ESCs *nicht* über ein Motto verfügte – der ESC 2009 in Moskau. Während das erste Motto, „A Modern Fairytale“ noch sehr vage war und nur ein Konzept vermittelte, stellten die folgenden Mottos, „A Magical Rendezvous“ und „Under the Same Sky“, direkt eine die Gesellschaft ansprechende Botschaft dar; es wird auf ein Treffen/einen Berührungspunkt und die Gemeinschaft hingewiesen. Während 2013 - 2018 wurde diese Gemeinschaft erneut angesprochen und die Mottos waren geprägt von einenden und einladend-inkludierenden Botschaften wie „Come Together“, „We Are One“ oder „Building Bridges“. Dieser Trend der gemeinschaftsbildenden und einenden Mottos kann zum einen auf die grundlegende Idee des Eurovision Song Contests zurückgeführt werden, die

<sup>29</sup> vgl. Eurovision, „Logos and Artwork“, 09.08.2022; Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

<sup>30</sup> vgl. Eurovision, „Logos and Artwork“, 09.08.2022.

europäische Bevölkerung zu einen, kann jedoch auch auf gesellschaftlicher und politischer Ebene als Reaktion auf die Flüchtlingskrise 2015/2016 gesehen werden, welche Europa erlebte. Die Anzeichen und das Anbahnen dieser Krise, bzw. dieses hohen Stroms an geflüchteten Menschen, waren schon 2013/2014 zu beobachten, da sich die Zahl der Asylsuchenden und die der Asylanträge, die in der EU und den EU-Mitgliedsstaaten eingingen, schnell vervielfachte.<sup>31</sup>

Die Mottos des ESCs können somit durchaus auch eine politisch-ideologische Botschaft darstellen und das Publikum des Wettbewerbs dadurch beeinflussen oder für bestimmte Thematiken sensibilisieren, ohne dass direkt eine eindeutig belehrende Weise festgestellt werden kann. Dies liegt vermutlich daran, dass das Motto meist nur als Rahmen genutzt wird, in dem der Wettbewerb selbst stattfindet und man als Teil des Publikums deswegen, abseits von grafisch an das Motto angelehnten Übergängen oder Einblendungen, nicht direkt mit diesem konfrontiert wird. Das Motto existiert sozusagen parallel zu dem Wettbewerb, ohne wirklich einen konkreten Einfluss auf diesen zu haben. Es ist somit in erster Linie ein Anhaltspunkt für die Narration/Moderation der Hosts und das Marketing.<sup>32</sup>

Als besonders interessant zeigt sich jedoch das für 2020 (und für 2021 beibehaltene) Motto, „Open Up“. Sieste Bakker, Executive Producer für den ESC 2020 in den Niederlanden, erklärte, dass das bereits am 24.10.2019 veröffentlichte Motto bewusst offengelassen wurde:<sup>33</sup>

„Open up to each other. Open up to music. Open up to Rotterdam. Open up to... whatever you choose! Feel the freedom to complete the slogan in your own way. That way we get to know each other better.“<sup>34</sup>

Die anschließende Absage des Wettbewerbs für 2020 aufgrund der Coronavirus-Pandemie hat das Motto ein Jahr später für den ESC 2021 nur noch um

---

<sup>31</sup> vgl. eurostat, „Asylum and first time asylum applicants - annual aggregated data (rounded)“, 09.08.2022.

<sup>32</sup> Anm.: Aus heutiger Sicht, wo gerade im Entertainmentbereich viel Wert auf Diversität gelegt wird, möchte ich kurz auf das Motto des ESC 2017, „Celebrate Diversity“, eingehen, welches mich noch regelmäßig zum Lachen bringt, da die Aspekte, auf die der Host-Broadcaster (welcher auch das Motto gewählt hatte) aktiv Einfluss hatte, auf mich nicht als sehr divers wirken. Die Hosts/Moderatoren des Abends waren drei weiße Männer. Hätte nicht wenigstens „für die Diversität“ eine Frau in das Moderationsteam aufgenommen werden können? Mussten sich die drei Männer so ähnlich sehen? So viele Fragen, leider gibt es keine Antworten.

<sup>33</sup> vgl. Eurovision, „Slogan revealed: ‘Open Up’ to Eurovision 2020“, 09.08.2022.

<sup>34</sup> s.o.

eine weitere Ebene ergänzt, da das Motto für diesen unverändert blieb. Aus einer metaphorischen und bildlich übertragenen Öffnung, die jede Person selbst bestimmen und vornehmen konnte, wurde eine tatsächliche nahezu weltweit spürbare (Wieder-Er-)Öffnung der Gesellschaft und Kultur, welche aufgrund zahlreicher Lockdowns zu einer vorübergehenden Schließung/Pause gezwungen war.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> vgl. Eurovision, „Slogan revealed: ‘Open Up’ to Eurovision 2020“, 09.08.2022; Eurovision, „Rotterdam 2021“, 09.08.2022.

### **3. Das politische Voting**

Um den Votingprozess auf politische Aspekte zu untersuchen wird ein Verständnis dieses Prozesses benötigt, weshalb ich hier zunächst in diesen einführen möchte:

Der Votingprozess des Eurovision Song Contests hat sich seit der ersten Austragung des Wettbewerbs mehrfach geändert und reformiert und setzt sich heute aus zwei verschiedenen Blöcken zusammen – einem Juryvote und einem Publikumsvote. Die beiden Gruppen (Jury und Publikum) stimmen getrennt voneinander ab, um anschließend gemeinsam die finale Abstimmung der teilnehmenden Sendeanstalt/des teilnehmenden Landes zu formen.<sup>36</sup>

Während für das Finale jeder Teilnehmer abstimmen muss, ist der Votingpool bei den Semi-Finalen auf die Teilnehmer mit einem Beitrag in ebendiesen und die Hälfte der sich automatisch für das Finale qualifizierenden Teilnehmer beschränkt. Für die Zusammensetzung der fünfköpfigen eigenen Jury ist jede Sendeanstalt selbst verantwortlich. Sowohl die Jury als auch das Publikum teilen ihren jeweiligen Top-10 Beiträgen Punkte im Wert von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 und 12 zu; das Abstimmen für den eigenen Beitrag ist seit 1957 nicht erlaubt.<sup>37</sup>

Nach Ende des Wettbewerbs werden die aufgeschlüsselten Juryvotes der einzelnen Teilnehmer und die Mitglieder der jeweiligen Jurys veröffentlicht, hierbei ist jedoch anzumerken, dass bei der Aufschlüsselung keine Namen genannt werden, sondern die Jurymitglieder als A, B, C, D und E angeführt werden; eine weitere Aufschlüsselung, um welches Jurymitglied es sich bei Jurymitglied A, B, C, D oder E handelt, wird nicht bereitgestellt.

#### **3.1. Allgemeines vs. Situatives Voting**

Bei dem politischen Voting während des ESCs ist zwischen zwei Arten zu unterscheiden – dem allgemeinen politischen Voting (auch „Bloc-Voting“ genannt) und dem situativen politischen Voting.

Das allgemeine politische Voting meint ein reguläres Abstimmen, oder auch Nicht-Abstimmen, zwischen zwei oder mehreren Teilnehmerstaaten. Ein solches

---

<sup>36</sup> vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest“, 07.08.2022.

<sup>37</sup> vgl. s.o.

Voting kann durch außenpolitische, geografische, kulturelle, linguistische oder auch religiöse Faktoren entstehen und aufgrund ebendieser auch für längere Zeit aufrechterhalten bleiben. Ebenso ist dieses allgemeine politische Voting meist gleichermaßen von dem Jury- und Publikums-Voting zu spüren, da die bereits angeführten Faktoren, welche diese Votingart primär beeinflussen, in der Regel tief in der Bevölkerung und Identität des eigenen Landes verankert sind. Das allgemeine politische Voting ist aufgrund dieser starken Verankerung in der eigenen Identität nicht zwangsläufig als politisch einzustufen und kann auch als rein kulturell bedingt gelten (hierzu mehr im folgenden Kapitel), da sich eine solche Art des Abstimmens entwickelt und nur selten auf einer einzelnen Situation, bzw. eines situationsbedingten Gefüges, beruht.<sup>38</sup>

Unter dem situativen politischen Voting ist, wie der Name schon vermuten lässt, ein politisches Abstimmen zu verstehen, welches durch die aktuelle politische Lage und das damit verbundene internationale Ansehen der Staaten der teilnehmenden Sendeanstalten beeinflusst ist oder wird. Ein situatives politisches Voting kann sich zu einem allgemeinen politischen Voting entwickeln. Ein situatives politisches Voting wird oft als Vorwand oder Begründung eines Landes genutzt, wenn man mit dem eigenen (meist schlecht ausfallenden) Ergebnis nicht zufrieden war. Es werden explizite Gründe gesucht, weshalb es zu ebendiesem Ergebnis gekommen sein kann, jedoch wird nur selten bis nie ein eigenes Versagen (schlechter Beitrag) in Betracht gezogen.<sup>39</sup>

Während bei dem allgemeinen politischen Voting nie ganz klar ist, ob dies auf konkrete politische Beziehungen oder kulturelle Gemeinsamkeiten zurückzuführen ist, ist dies beim situativen politischen Voting meist sehr deutlich. Die Anfälligkeit des Jury- und Publikumsvotings für diese beiden politischen Votingarten variiert stark, so sind beide ähnlich anfällig für das allgemeine politische Voting, jedoch zeigt sich die Variation deutlich bei dem situativen politischen Voting. So weist das Publikumsvoting diese Art meist öfter und eindeutiger auf als das Juryvoting. Dies ist vermutlich auf die namentliche Bekanntheit der Jury zurückzuführen – wenn bekannt ist, wie man als Jurymitglied abstimmt, tut man wahrscheinlich alles, um objektiv und nicht politisch-beeinflusst zu wirken.

---

<sup>38</sup> vgl. Spierdijk/Vellekoop, „Geography, culture, and religion: Explaining the bias in Eurovision song contest voting“, S. 5ff.

<sup>39</sup> vgl. Youngs, „Eurovision: Is Brexit to blame for the UK's latest flop?“, 17.08.2022.

Natürlich ist in dem nicht-politischen Wettbewerb des Eurovision Song Contests ein offenkundig politisches Abstimmen nicht gern gesehen und wird durch die Regeln erschwert, jedoch wird ein solches Abstimmen durch diese nicht klar verboten. Auch Jury-Bestechungsskandale sind dem Wettbewerb nicht fremd.<sup>40</sup>

#### **Beispiele für das allgemein politische Voting:**

- Griechenland - Zypern: bekannt dafür, sich gegenseitig regelmäßig 12 Punkte zu geben;
- Dänemark - Norwegen - Schweden: stimmen oft gut füreinander ab;
- Belarus - Russland: stimmen regelmäßig füreinander;
- Armenien - Azerbaijan: stimmen in der Regel nicht füreinander.<sup>41</sup>

#### **Beispiele für das situativ politische Voting sind:**

- Ukraine - Russland (2016): der Beitrag der Ukraine handelte von der Vertreibung/Deportation der Krimtartaren unter Stalin; Russland gab keine Jurypunkte;
- Ukraine (2022): aufgrund des herrschenden Kriegs fiel das Televoting im Finale besonders gut für die Ukraine aus;
- United Kingdom (2019): belegte den letzten Platz – begründete es für sich selbst durch situativ politisches Voting aufgrund des Brexits.<sup>42</sup>

### **3.2. Bloc-Voting – Politische Beziehungen vs. Kulturelle Gemeinsamkeiten**

Wie bereits beschrieben, handelt es sich bei dem allgemein politischen Voting und dem Bloc-Voting um das selbe Vorgehen beim Abstimmen, jedoch schlüsselt das Bloc-Voting als Begriff dieses Verhalten auf und ordnet es in ein System ein.

---

<sup>40</sup> Anm.: Nach des 2013 stattfindenden ESCs in Malmö wurden mehrere Informationen bekanntgegeben, die auf Jury-Bestechung(-versuche) durch Azerbaijan hindeuteten. vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest“, 07.08.2022; Eleftheriou-Smith, „'Come in Baku. Have you been cheating at Eurovision song contest?'“, 13.08.2022.

<sup>41</sup> vgl. „Greece and Cyprus (all votes) Eurovision 1981-2015“; „Cyprus all given 12 points in Eurovision 1981-2021 (Including Greece counter)“; Karlsson, „Eurovision voting history“, 13.08.2022.

<sup>42</sup> vgl. Eurovision, „Stockholm 2016. Detailed voting results“, 17.08.2022; Eurovision, „Turin 2022. Detailed voting results“, 17.08.2022; Youngs, „Eurovision: Is Brexit to blame for the UK's latest flop?“, 17.08.2022.

Um den Wettbewerb möglichst fair zu gestalten, wird bei der Organisation und bei der Einteilung der an den Semi-Finalen teilnehmenden Länder auf dieses Votingverhalten Rücksicht genommen, sodass gezielt gegen ein Bloc-Voting gearbeitet wird. Hierzu werden alle Teilnehmer (exkl. der, die sich automatisch für das Finale qualifiziert haben) in ihre jeweiligen Blocs aufgeteilt. Diese Aufteilung sah für das Auslosen der Semi-Finale des ESCs 2022 wie folgt aus:<sup>43</sup>

Bloc 1	Bloc 2	Bloc 3	Bloc 4	Bloc 5	Bloc 6
ALB	AUS	ARM	BUL	EST	AUT
CRO	DEN	AZE	CYP	LVA	BEL
MNE	FIN	GEO	GRE	LTU	CZE
MKD	ISL	ISR	MLT	MDA	IRL
SRB	NOR	RUS	POR	POL	NED
SVN	SWE	UKR	SMR	ROU	SUI

Geht man bei der Auf-/Einteilung der Voting-Blocs nur nach der oben angeführten Aufteilung, so entsteht folgendes Bild:

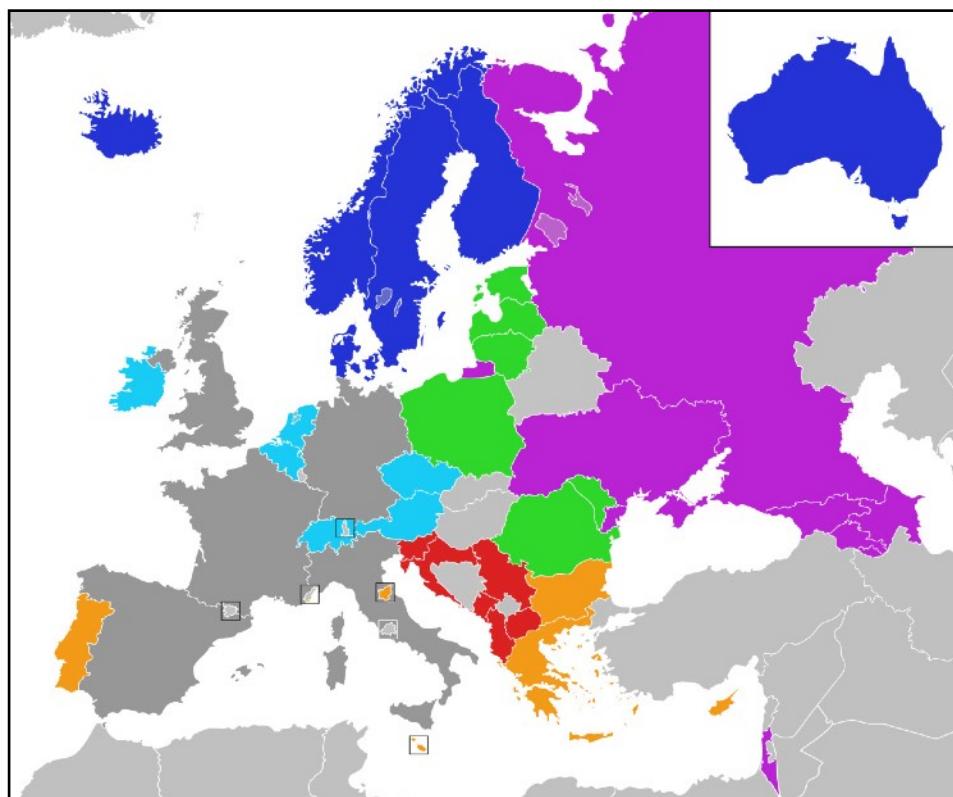


Abb. 2: Einteilung der Voting-Blocs nach der ESC 2022 Semi-Finale Auslosung.

<sup>43</sup> Anm.: Die Auslosung fand im Januar 2022 statt, weshalb Russland noch als Teilnehmer berücksichtigt wurde.

vgl. „Eurovision Song Contest 2022 - Turin Allocation Draw & Host City Insignia“.

Es ist klar, dass die eingefärbten und deutlich erkennbaren Blocs zum Großteil durch Geografie und mögliche kulturelle Gemeinsamkeiten geformt sind. So ist Bloc 2 (dunkelblau) klar als „Nordischer-Bloc“ zu identifizieren, genauso ist Bloc 1 (rot) eindeutig als „Westbalkan-Bloc“ (oder sogar als grober „Ehemals-Jugoslawien-Bloc“) zu erkennen.

Zieht man die Blocs nach den Daten des Televotings, so ergibt sich ein Bild, welches stark mit den für die Auslosung der Semi-Finale-Zuteilung übereinstimmt. Eine Karte, die die Blocs nach Televotingverhalten zuordnet, wurde von Adam Price erstellt. Price hat hierzu das Verhalten des Televotings nach der Louvain-Methode für Gruppenermittlung untersucht und ist zu folgenden Blocs gekommen:<sup>44</sup>



Abb. 3: Voting-Blocs nach Televoting.

Klare Übereinstimmungen sind z.B. Bloc 1, ein stark erweiterter Bloc 2 (welcher einen Großteil von Bloc 6 inkludiert), ein um Tschechien und Belarus erweiterter Bloc 3 und ein erweiterter Bloc 5, welcher zusätzlich Ungarn und Rumänien erfasst.

Ein Vergleich der beiden Karten und Bloc-Aufteilungen bekräftigt nur die These, dass die Blocs sich primär an kulturellen Gemeinsamkeiten oder einer gemeinsamen Geschichte orientieren und somit nicht an aktuell-politischen Beziehungen, wobei solche meist auch durch kulturelle und geschichtliche Faktoren geprägt sind. Somit

<sup>44</sup> vgl. Price, „Identifying Voting Blocs In The Eurovision Song Contest“, 17.08.2022.

könnte ein Bloc einer sich kulturell ähnelnden Region gleichen, eine solche umfassen oder als eine ebensolche verstanden werden. Auch kann das Televotingverhalten, und damit in Erweiterung auch der Eurovision Song Contest selbst, aufgrund dieser gegebenen Informations- und Sachlage als gutes Mittel gesehen und genutzt werden, um die kulturellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb Europas aufzuzeigen und die durch diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede gebildeten Regionen schnell zu erkennen. Dies soll auf keinen Fall als eine Verallgemeinerung der Regionen, oder als Mittel zur Pauschalisierung verstanden und genutzt werden, sondern lediglich als eine Art „Hilfsmittel“ der kulturellen Differenzierung.

Das Bloc-Voting, und damit das allgemein politische Voting, ist somit primär kulturell bedingt und weniger politisch, jedoch kann dies durch existierende politische Beziehungen verstärkt praktiziert (wenn auch unbewusst) und wahrgenommen werden. Am Beispiel von Griechenland und Zypern ist dies sehr gut zu beobachten: die Bevölkerung der beiden Länder ähnelt sich kulturell stark und beide Staaten verfügen über eine gemeinsame Geschichte. Durch die zudem stark spürbare politische Nähe wird die Verbindung der beiden gestärkt, was durch das Televoting massiv auffällt.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> vgl. „Greece and Cyprus (all votes) Eurovision 1981-2015“; „Cyprus all given 12 points in Eurovision 1981-2021 (Including Greece counter)“; Karlsson, „Eurovision voting history“, 13.08.2022; Price, „Identifying Voting Blocs In The Eurovision Song Contest“, 17.08.2022.

## 4. Politisch motivierte Beiträge

### 4.1. Merkmale eines politisch motivierten Beitrags

Politisch motivierte Beiträge sind vielseitig in ihrer Präsentation und haben sich, wie jede andere Beitragsart auch, im Laufe der Jahre und der Entwicklung des Eurovision Song Contests, verändert. Eine Eigenheit, bzw. ein Merkmal politisch motivierter Beiträge, welches bei anderen Arten von Beiträgen nicht zwangsläufig in einem ähnlichen Ausmaß notwendig und/oder festzustellen ist, ist die Umschreibung, Über-/Vermittlung und Präsentation von nicht-klar angesprochenen Ideen, Diskursen, Kritik oder Botschaften. Diese Eigenheit/dieses Merkmal ist durch die Regeln des Wettbewerbs, welche eine Politisierung des ESCs und/oder eine Instrumentalisierung des Wettbewerbs für politische Zwecke verbieten, bedingt.<sup>46</sup>

Visuell und performativ zeigen sich politisch motivierte Beiträge beim ESC überwiegend klassisch und schlicht inszeniert und meist als nicht zu artistisch oder visuell aufbereitet, da eine zu starke visuelle Stimulation vermutlich von der (meist im lyrischen Inhalt „versteckten“) politischen Nachricht ablenken könnte und so die Übermittlung dieser Nachricht behindern könnte.

Ein politisch motivierter Beitrag unterscheidet sich von einem politisch genutzten Beitrag, da ein solcher nicht explizit zu politischen Zwecken genutzt werden muss und auch darin, dass ein politisch genutzter Beitrag nicht zwangsläufig über eine politische oder politisch motivierte Botschaft verfügen muss. Ein Beispiel für einen politisch genutzten aber nicht politisch motivierten Beitrag stellt „E depois do adeus“ (POR, 1974) dar, welcher im April 1974 über das portugiesische Radio gespielt wurde und als Geheimsignal fungierte, um die Nelkenrevolution in Portugal einzuleiten.<sup>47</sup>

Hier eine Auswahl von politisch motivierten Beiträgen, von welchen ich im Folgenden drei auf ihre politischen Komponenten untersuchen werde:

Titel	Act	Land, Jahr
„So geht das jede Nacht“	Freddy Quinn	GER, 1956
„Panagia mou, Panagia mou“	Mariza Koch	GRE, 1976
„Pet'r Oil“	Ajda Pekkan	TUR, 1980

<sup>46</sup> vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest 2023“, 18.08.2022.

<sup>47</sup> vgl. Slattery Williams, „Your guide to the Carnation Revolution“, 18.08.2022.

<b>Titel</b>	<b>Act</b>	<b>Land, Jahr</b>
„Kinder dieser Welt“	Gary Lux	AUT, 1985
„Brandenburger Tor“	Ketil Stokkan	NOR, 1990
„Dancing Lasha Tumbai“	Verka Serduchka	UKR, 2007
„We Don't Wanna Put In“	Stephane & 3G	GEO, 2009
„Hatrið mun Sigra“	Hatari	ISL, 2019

#### **4.2. „So geht das jede Nacht“ (GER, 1956)**

Da es von dem ersten Eurovision Song Contest (1956) keine Videoaufnahmen gibt, abgesehen von der Gewinnerperformance „Refrain“ (SUI, 1956), ist bei diesem Beitrag nur die Untersuchung der musikalischen und lyrischen Komponente möglich, da nicht auf die Performance oder Visualität geschlossen werden kann. Durch die Videoaufnahme des Gewinnerbeitrags ist jedoch die Bühne bekannt. Auch wenn „So geht das jede Nacht“ anfangs nicht politisch motiviert scheinen mag, stellt der Beitrag eine starke politische Botschaft dar – besonders im Kontext des Nachkriegsdeutschlands. Die sehr versteckte und gut umschriebene politische Aussage dieses Beitrags kann auch dadurch erklärt werden, dass es sich um einen Beitrag des ersten ESCs handelt, und man vermutlich nicht durch politisch aufgeladene Beiträge auffallen/die Regeln brechen wollte.

Der Beitrag stellt auf lyrischer Ebene einen Dialog dar, in dem Freddy Quinn als Interpret zu seiner (fiktiven) Freundin spricht.

„Am Sonntag mit Jimmy,  
 Am Montag mit Jack,  
 Am Dienstag, da gehst du mit Johnny weg!  
 So geht das jede Nacht,  
 So geht das jede Nacht,  
 Das hätt' ich nie, nie, nie von dir gedacht!“<sup>48</sup>

So wirft Quinn seiner Freundin vor, täglich (oder eben jede Nacht) mit einem anderen Mann auszugehen. Neben Jimmy, Jack und Johnny kommen auch Namen wie Tommy und Ben vor. Auffällig ist, dass all diese Namen klassisch gesehen im englischsprachigen Raum üblich/verbreitet sind, jedoch ist die Wahrscheinlichkeit

---

<sup>48</sup> „ESC 1956 11 - Germany 2 - Freddy Quinn - So Geht Das Jede Nacht“.

hoch, dass diese Namen gezielt genutzt wurden, da die Bundesrepublik Deutschland bis 1955 immer noch unter einer Besatzung durch die USA, Großbritannien und Frankreich stand. So sind die Namen als klare Anspielungen auf mögliche Affären von deutschen Frauen mit den englischsprachigen Besatzern zu verstehen, ohne dies explizit deutlich zu machen; dies könnte auch als eine mögliche Angst deutscher Männer gesehen werden, da sie „ihre“ Frauen an die Besatzer „verlieren“ könnten.<sup>49</sup>

Bei einem ersten Hören könnte dem Beitrag auch eine anti-feministische Sicht und Slutshaming<sup>50</sup> zugeschrieben/vorgeworfen werden, was jedoch bei einem aufmerksamen Hören direkt widerlegt wird. Quinn besingt zwar immer wieder das regelmäßige (und tägliche/nächtliche) Ausgehverhalten seiner Freundin mit verschiedenen Männern, jedoch bricht er dies mit einer Reflexion auf sein eigenes (Liebes-)Leben.

„Doch du tanzt am Freitag, am Freitag mit Ben,  
Samstag mit einem den ich nicht mal kenn‘!

[...]

Doch wenn du gedacht hast ich sitze zuhaus‘

Ich geh jeden Tag mit ‘ner anderen aus!

So geht das jede Nacht,

So geht das jede Nacht,

Das hätt’st du nie, nie, nie von mir gedacht!“<sup>51</sup>

Sollte es sich bei diesem Beitrag also um Slutshaming handeln, so betrifft dies auch Quinn selbst, weshalb ich hier eher eine Solidarisierung und einen Schritt in Richtung der Emanzipation und der Akzeptanz des freien Auslebens von Sexualität sehe. Gerade wenn man bedenkt, dass Quinn selbst zum Zeitpunkt des ESCs 1956 erst 24 Jahre alt war, scheint eine solche Ausrichtung des Beitrags als nachvollziehbar und schlüssig.<sup>52</sup>

Auf musikalischer Ebene zeigt sich der Beitrag gerade im Kontext der anderen Beiträge des Jahres als klar politisch. Quinns Beitrag war der einzige von den 14 Beiträgen des Jahres, welcher nicht als Schlager, Ballade oder Chanson

---

<sup>49</sup> vgl. Bosse, „Rock mel!: Rock 'n' Roll wird zum Soundtrack einer Generation“, 18.08.2022.

<sup>50</sup> Anm.: Unter „Slutshaming“ wird das herabwürdigen von Menschen (meist Frauen), welche ein offenes oder ausgiebiges Sexualleben haben (oder so wirken), verstanden.

<sup>51</sup> „ESC 1956 11 - Germany 2 - Freddy Quinn - So Geht Das Jede Nacht“.

<sup>52</sup> vgl. Larkin, „Quinn Freddy“, 18.08.2022.

klassifiziert werden kann, da er sich eindeutig Elementen des Swing, Boogie und des Rock 'n' Roll bedient – Musikformen, die in den 1950er Jahren besonders in der Jugendkultur populär waren und als Mittel der Rebellion dienten. So präsentiert Quinns Beitrag im Kontext des Wettbewerbs ebendiese Rebellion, welche in seiner Essenz politischer, wirtschaftlicher und vor allem gesellschaftlicher Natur ist. Die Boogie und Rock 'n' Roll Einflüsse sind in der Live-Tonaufnahme des Auftritts eindeutig zu hören, jedoch sind in der Plattenaufnahme des Beitrags primär Rock 'n' Roll Einflüsse deutlich; der Boogie rückt in den Hintergrund.<sup>53</sup>

#### 4.3. „Pet'r Oil“ (TUR, 1980)

Im Kontext des Beitrags wird das Wort „Petrol“ (türkisch für Erdöl) zu dem Namen „Pet'r Oil“ verfremdet, jedoch bleibt trotz dieser Verfremdung die Referenz sehr klar erhalten. Der Beitrag handelt von Erdöl.

Auf lyrischer Ebene wird das Verständnis erschwert, da der Text auf Türkisch ist und man so der türkischen Sprache mächtig sein muss, um die Nuancen und kritischen Anspielungen zu verstehen.<sup>54</sup> Die heutigen Möglichkeiten wie die Lyricsuche im Internet mit den übersetzten Lyrics, sodass man sie ggf. verstehen kann, gab es in 1980 nicht.<sup>55</sup>

Der Beitrag erzählt durch viele Metaphern von einer Beziehung zwischen dem Act, Ajda Pekkan, und dem Pet'r Oil/Erdöl. Durch Aussagen wie

„Aman Pet'r Oil,  
Canım Pet'r Oil,  
Artık sana, sana, sana muhtacım Pet'r Oil“<sup>56</sup>

wird eine Abhängigkeit von *Pet'r Oil* deutlich. Dies ist als klare Anspielung auf die Ölkrise 1979 zu verstehen, welche maßgeblich durch die iranische Revolution, wodurch Ölexporte ausfielen, geformt wurde. Doch abgesehen von der Ölkrise war die Türkei auch von internen Konflikten und einer schwachen Koalitionsregierung

---

<sup>53</sup> vgl. Bosse, „Rock me!“: Rock 'n' Roll wird zum Soundtrack einer Generation“, 18.08.2022.

<sup>54</sup> Anm.: Von den 19 Teilnehmern in 1980 war/ist Türkisch nur in der Türkei die offizielle Sprache. vgl. Eurovision, „The Hague 1980“, 19.08.2022; Wikipedia, „List of official languages by country and territory“, 19.08.2022.

<sup>55</sup> vgl. Science+Media Museum, „A SHORT HISTORY OF THE INTERNET“, 19.08.2022.

<sup>56</sup> „Eurovision 1980 Turkey: Ajda Pekkan - Petrol / Petr'oil (esc live performance)“.

gezeichnet und befand sich in einer ökonomischen Krise, welche durch die Ölkrise nur noch verstärkt wurde; die Staatsinsolvenz war in sichtbarer Reichweite. Fast ein Viertel der Türkei stand unter Kriegsrecht und ein Zerfall der Türkei stellte ein großes Problem für den Westen und die NATO dar, da die Türkei als der südöstliche „Eckstein“ der NATO galt. Sollte die Türkei zerfallen, so gäbe es ein riesiges Loch in der NATO-Verteidigungsallianz. Durch das (ebenfalls an die Ölkrise gekoppelte) Aufkommen des fundamentalistisch-radikalen Islams im Iran und die sich in Afghanistan, aufgrund des sowjetischen Einmarschs, bildende islamische Militanz, existierte ein starkes Bedürfnis nach einer stabilen Türkei und – in Verbindung damit – auch nach stabilen NATO-Außengrenzen.<sup>57</sup>

Sollte der „Name“ *Pet’r Oil* als Referenz auf Erdöl nicht ausreichen oder die Thematik nicht klar darstellen, so werden die Metaphern in den Strophen dies auf jeden Fall machen.

„Sen gelmeden önce her yer karanlık,  
Dünya ıssız dünya durgundu bilmem niçin,  
Her yerde aradım tatlı bir ışık,  
Bir ateş bul gönlümü ısıtmak için.“

Sen gelince sanki bir güneş doğdu,  
Aydınlık günüm gecem artık çok güzel hayat,  
Sanki herşey birden bambaşa oldu,  
Sensiz ne kadar zormuş meğer ne gücmüş hayat.“<sup>58</sup>

Ein Suchen nach Licht, ein Suchen nach einer wärmenden Flamme, Vergleiche zwischen *Pet’r Oil* und der Sonne, ein schweres und hartes Leben ohne *Pet’r Oil* – glasklare Referenzen, die für viele Menschen in der Türkei und dem Nahen Osten in 1979 und den folgenden Jahren die Realität darstellten.<sup>59</sup>

Das wiederholte Fragen nach *Pet’r Oil* spiegelt den Wunsch nach einem stetigen Ölfluss und, damit verbunden als Voraussetzung, Frieden (in dem Nahen Osten) wider. Existiert eine Infrastruktur und politische Lage, die den Ölexport ermöglicht, kann auch Frieden existieren. Das Fragen und Sehnen nach *Pet’r Oil* kann somit mit einem Fragen und Sehnen nach Frieden gleichgesetzt werden. Der

<sup>57</sup> vgl. Bösch, „Wie das Jahr 1979 die Welt veränderte“, 19.08.2022; Hamsici, „1979 yılında Türkiye: Ekonomik kriz, şiddet olayları ve sıkıyonetim“, 19.08.2022.

<sup>58</sup> „Eurovision 1980 Turkey: Ajda Pekkan - Petrol / Petr’oil (esc live performance)“.

<sup>59</sup> vgl. s.o., Bösch, „Wie das Jahr 1979 die Welt veränderte“, 19.08.2022; Hamsici, „1979 yılında Türkiye: Ekonomik kriz, şiddet olayları ve sıkıyonetim“, 19.08.2022.

Beitrag ist somit nicht einfach ein Ausdruck des Sehnens nach einer raren Ressource, sondern ein Ausdruck politischer Motivation.

Musikalisch orientiert sich der Beitrag nicht an den klassisch westlichen (Pop) Klängen, die sich bis heute in einem Großteil der Beiträge finden lassen, sondern an den Klängen des Nahen Osten. Dies ist bei Weitem nichts Ungewöhnliches für türkische Beiträge beim ESC – sogar bis 2012, der letzten Teilnahme der Türkei, wurde von solchen Klängen Gebrauch gemacht – jedoch kann dieses Zurückgreifen auf diese Klänge auch als musikalische Referenz auf den Nahen Osten und die Ölkrise gesehen werden, wodurch die durch den Inhalt vermittelte Botschaft des Beitrags nur noch unterstrichen wird.<sup>60</sup>

#### 4.4. „We Don't Wanna Put In“ (GEO, 2009)

Anders als „So geht das jede Nacht“ (GER, 1956) und „Pet'r Oil“ (TUR, 1980) durfte „We Don't Wanna Put In“ aufgrund seiner politischen Motivation nicht am Wettbewerb teilnehmen, da die EBU im Inhalt des Beitrags einen Regelverstoß sah.<sup>61</sup>

Musikalisch gestaltet sich der Beitrag als ein Mix aus Boogie, Disco und 2000er-Pop und zeigt sich als zeitgemäß mit einem leichten Retro-Touch. Aus der Musik selbst ist keine konkrete politische Botschaft oder Motivation abzuleiten, jedoch ist die Botschaft des Texts offensichtlich.

„We don't wanna put in the negative move,  
It's killin' the groove,  
I'm a-tryin' to shoot in some disco tonight,  
Boogie with you.“<sup>62</sup>

Die Worte „Put In“ sind eine – nicht sehr versteckte – Anspielung auf den Nachnamen des russischen Präsidenten, Wladimir Putin, welcher 2009 Ministerpräsident Russlands war. Da der Eurovision Song Contest 2009 in Russland stattfand, stellte dies eine klare, politische Botschaft dar – „Wir wollen keinen Putin“. Georgien hatte zunächst, aufgrund des Russisch-Georgischen Kriegs von 2008, in

---

<sup>60</sup> vgl. Eurovision, „Türkiye“, 19.08.2022.

<sup>61</sup> vgl. West, *Eurovision!*, S. 113; AFP, „Georgia cannot perform 'Put In' at Eurovision“, 19.08.2022; Jonze, „Eurovision 2009: Georgia pulls out of contest over 'Putin song'\", 19.08.2022.

<sup>62</sup> „Georgia: Stephane & 3G - We Don't Wanna Put In · Eurovision 2009 Official Clip (Withdraws)\".

Betracht gezogen, an dem ESC 2009 in Moskau nicht teilzunehmen, jedoch sich letztlich doch für eine Teilnahme entschieden, was aufgrund der politischen Natur des Beitrags nicht ermöglicht wurde. Auch die Baltischen Staaten – Estland, Lettland und Litauen – hatten eine Nicht-Teilnahme aufgrund des Russisch-Georgischen Kriegs und der Anerkennung der zwei Separatistenregionen, Südossetien und Abchasien, durch Russland, als Form des Protests in Betracht gezogen.<sup>63</sup>

Abgesehen von der offenkundig politischen Anspielung auf Wladimir Putin, der in Georgien – diesem Beitrag nach zu urteilen – offenbar nicht erwünscht ist, bietet der Beitrag auch eine zweite politische Ebene, welche auf den Wettbewerb abzielt. „We Don't Wanna Put In“ ist also nicht nur ein Anti-Putin-Beitrag, sondern auch eine offene Kritik Georgiens am ESC (in Moskau). Es bestand offenbar eine so große Abneigung gegen die Austragung des Wettbewerbs in Moskau/Russland, dass der eingereichte Beitrag Georgiens mit voller Überzeugung „wir wollen nichts einreichen“ heißt, und genau diese Aussage regelmäßig wiederholt wird.

Da der Beitrag nicht auf der ESC Bühne performt wurde, gibt es zur Performance nur das offizielle Musikvideo und eine Live-Performance-Aufnahme, wobei unklar ist, in welchem Format oder Kontext diese Live-Performance-Aufnahme entstanden ist. Da jedoch die Choreografie bei beiden Videos stark übereinstimmt, werde ich hier auf das offizielle Musikvideo eingehen.

Das gesamte Video spielt in einem sehr amerikanisch angehauchten Diner, was als Statement gegen Russland gedeutet werden kann, da Statistiken nach zu urteilen die USA in 2007 und 2009 als eines der Top 5 unfreundlichsten Länder gegenüber Russland eingestuft wurde – im Jahr 2007 belegte die USA den 4. Platz auf der Liste, in 2009 den 2. Platz. Übertragen wurde die USA in 2007 nur von Estland (Platz 1), Georgien (Platz 2) und Lettland (Platz 3), während in 2009 nur Georgien (Platz 1) als unfreundlicher gegenüber Russland wahrgenommen wurde. Das Zurückgreifen auf eine amerikanische Ästhetik, und konkret auf ein Diner, kann so als klar politisch gedeutet werden.<sup>64</sup>

Zu Beginn des Videos sieht man den Act, Stephane & 3G, das Diner betreten. Hierbei tragen alle Mitglieder lange Pelzmäntel (und passende Pelzhüte/-mützen), welche stark an eine Schuba erinnern – die Schuba wird auch als „russischste[r] aller

---

<sup>63</sup> vgl. West, *Eurovision!*, S. 253f.; Wikipedia, „Wladimir Wladimirowitsch Putin“, 19.08.2022.

<sup>64</sup> vgl. „Georgia: Stephane & 3G - We Don't Wanna Put In · Eurovision 2009 Official Clip (Withdraws)“; Levada Analytical Center, „RUSSIA'S FRIENDS AND ENEMIES“, 19.08.2022.

Mäntel“<sup>65</sup> bezeichnet – und ernten dadurch skeptische, misstrauische und verachtende Blicke von den Dinergästen. Dies kann als klare Abneigung gegenüber Russland verstanden werden, da Stephane & 3G sich durch ihre Kleiderwahl als augenscheinlich russisch präsentieren. Die Tatsache, dass die Textstelle:

„But let me tell you: don't worry,  
No worries, no worries.“<sup>66</sup>

in dem Video an die Dinergäste gerichtet ist, zeigt, dass sie sich ihrer Wirkung als „russisch“ bewusst sind und die Lage im Diner vor einer Eskalation bewahren wollen, jedoch ernten sie dafür nur weitere verachtende Blicke. Nachdem sie sich für die zweite Strophe an einen Tisch gesetzt haben, springen sie für den ersten Refrain förmlich von diesem auf und tanzen – wahrscheinlich als eine Form der Provokation – vor dem Tisch anderer Dinergäste. In der Choreografie ziehen die Mitglieder des Acts während des Refrains auf die Worte „shoot in“ mit der rechten Hand eine Fingerpistole und „schießen“ sich selbst in den Kopf (siehe Abbildungen).



Abb. 4: „We Don't Wanna Put In“ Musikvideo.

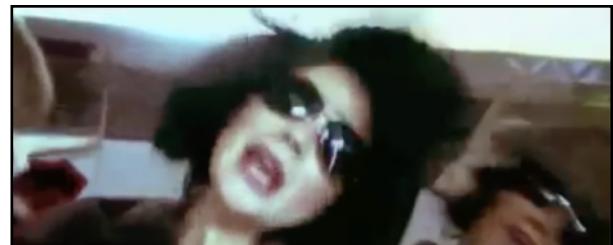


Abb. 5: „We Don't Wanna Put In“ Musikvideo.

Diese Geste ist offensichtlich als Kopfschuss zu verstehen, welcher vermutlich Putin gelten soll, da sich das „in“ gesungen stark wie ein „him“ anhört, was eine Neudeutung des Refrains zu

„We don't wanna *Putin*!  
The negative move, it's killin' the groove,  
I'm a-tryin' to shoot *him*.  
Some disco tonight, boogie with you.“<sup>67</sup>

ermöglicht.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Manajew, „Teure Wärme: Schuba, der russischste aller Mäntel“, 20.08.2022.

<sup>66</sup> „Georgia: Stephane & 3G - We Don't Wanna Put In · Eurovision 2009 Official Clip (Withdraws)“.

<sup>67</sup> s.o.

<sup>68</sup> vgl. s.o.

Während der dritten Strophe kommt es zu einem Standoff, da andere Dinergäste jetzt auf die Gruppe zukommen. Die Dinergäste und der Act werden leicht handgreiflich, schubsen sich gegenseitig zurück und greifen und ziehen an der Kleidung der anderen. Mit Einsetzen des Refrains schlägt die Stimmung jedoch schlagartig um; Stephane und 3G öffnen ihre Pelzmäntel und werfen sie (inkl. der Pelzhüte/-mützen) hinter sich/weg – auch die Dinergäste ziehen sich ihre Jacken aus. Die „russische Identität“ wurde abgelegt und jeder trägt glitzernde/paillettenbesetzte Tops. Die Dinergäste tanzen gemeinsam mit dem Act. Ab diesem Punkt werden auch die Worte „put in“ und „shoot in“ deutlicher betont, sodass, wenn auch nur in der Aussprache, eine stärkere Abgrenzung zu Putin (und damit Russland) existiert.<sup>69</sup>

„We Don't Wanna Put In“ ist somit nicht nur auf lyrischer, sondern auch auf performativer Ebene stark politisiert. Die politische Motivation des Beitrags ist deutlicher/offensichtlicher als die anderer politisch motivierter Beiträge, was vermutlich zu dem Regelbruchbeschluss durch die EBU geführt hat.

---

<sup>69</sup> vgl. „Georgia: Stephane & 3G - We Don't Wanna Put In · Eurovision 2009 Official Clip (Withdraws)“.

## 5. Die nationale und kulturelle Identität

### 5.1. Vorhandensein und Präsentation einer Identität

Um festzustellen, ob – und wenn ja, welche – der am Eurovision Song Contest teilnehmenden Staaten über eine nationale oder kulturelle Identität verfügen und ob sie diese ggf. präsentieren, muss zunächst geklärt werden, was eine nationale oder kulturelle Identität ist, oder ob es so etwas überhaupt gibt.

Während Ben Möbius in 2003 meint, Deutschland würde sich in einem Raum zwischen einer nationalen Identität und multikultureller Gesellschaft befinden – was die Existenz einer nationalen Identität voraussetzt – meint François Jullien in 2016, dass es keine kulturelle Identität gäbe. Möbius und Jullien sprechen hier *nicht* von der selben Sache, sondern gezielt von zwei verschiedenen, die jedoch stark zusammenhängen. Jullien verbindet so die Forderung nach einer kulturellen Identität mit der Wiederkehr des Nationalismus', welcher in seiner Essenz nach einer nationalen Identität strebt – die nationale Identität bedient sich also zwangsweise an kulturellen Gemeinsamkeiten oder einer kulturellen „Identität“/einem Pool an gemeinsamen kulturellen Ressourcen/einem kulturellen Mindset.<sup>70</sup>

Da ich mich im Verlauf dieser Arbeit nicht in einem politikwissenschaftlichen, sondern in einem performanceanalytischen Kontext mit der im ESC präsentierten nationalen und kulturellen Identität der Beiträge und Teilnehmer befassen werde, reicht ein grundlegendes Verständnis der Existenz nationaler Identitäten und kultureller Gemeinsamkeiten – sie existieren. Der Einfachheit halber werde ich diese beiden Aspekte als *nationale Identität* und *kulturelle Identität* anführen und benennen, da das Zurückgreifen auf nur eine der beiden Arten sich als problematisch erweisen würde. Würde ich nur *nationale Identität* als Begriff nutzen, so würde automatisch eine nationalistische Komponente mitschwingen, die nicht immer angebracht oder passend wäre; würde ich nur *kulturelle Gemeinsamkeiten* als Begriff nutzen, wäre dies ebenfalls unpassend, da Gemeinsamkeiten nur schlecht – wenn überhaupt – in einer Performance präsentiert werden können, eine Identität wiederum schon.

Das, nach Jullien, Nicht-Existieren einer kulturellen Identität interessiert hier nicht, da eine visuelle/auditive/musikalische Repräsentation vorliegt/existiert, die

---

<sup>70</sup> Möbius, *Die liberale Nation*; Möbius, *Die liberale Nation*, S. 165f.; Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität*, S. 7f./53ff.

durch kulturelle Gemeinsamkeiten geformt ist/wurde und durch solche fundamental gestützt wird. Es wird zu einer Form der Identität – zur kulturellen Identität. Würde es nicht um die Präsentation und Performance dieser kulturellen Identität gehen, würde ich diese Zuordnung nicht verwenden. Die kulturelle Identität kann nur in einem repräsentativen oder performativen Kontext existieren.

## 5.2. Die Grenzen einer ästhetisch konstruierten Identität

Während der nationalen oder kulturellen Identität nach oben im Endeffekt keine Grenzen gesetzt sind, existieren jedoch einige Mindestanforderungen, um im Kontext dieser Arbeit als Präsentation einer Identität – egal, ob nationaler oder kultureller Natur – zu gelten. Eine Identität kann auf drei Arten präsentiert werden, wobei meist mehr als nur eine Art an der Präsentation nationaler oder kultureller Identität festzustellen ist. Diese drei Arten wären die Lyrik, die Musik oder die visuelle Aufbereitung. Ich führe die visuelle Aufbereitung bewusst als groben Block an, da die auditive Aufbereitung bereits durch die Lyrik und Musik abgedeckt ist.

Lyrisch, beispielsweise, wäre allein das Singen in der eigenen Landessprache noch kein herausragendes Merkmal der Präsentation einer nationalen oder kulturellen Identität. Wird sich jedoch zum Singen in einer Minderheitssprache oder Fremdsprache (nicht Englisch)<sup>71</sup> entschieden, so ist dies bemerkenswert, da sich durch eine solche Entscheidung aktiv von einem klassischen (oder sogar stereotypischen) Bild der eigenen Nation und/oder Kultur distanziert wird.

Musikalisch ist die Präsentation einer nationalen oder kulturellen Identität vollzogen, wenn entweder auf Instrumente zurückgegriffen wird, die national/regional/ethnisch/kulturell verankert sind, oder wenn von musikalischen Techniken oder Kompositionsweisen Gebrauch gemacht wird (Stichwort „Ethno-Pop“).

Eine visuelle Aufbereitung eines Beitrags, sodass dieser eine nationale oder kulturelle Identität widerspiegelt, geschieht meist durch Mode/Kleidung oder eine andere visuelle Komponente wie Grafiken oder die Farbgestaltung. Solange visuelle Komponenten des Beitrags als klare national oder kulturell motivierte Referenz zu verstehen sind, erfüllt der Beitrag diese Art der Identitätspräsentation.

---

<sup>71</sup> Anm.: Englisch wird hier ausgeschlossen, da sich ein Großteil des internationalen Musikmarkts auf Englisch verständigt und Englisch als Sprache somit eher ein Anschließen an den internationalen Musikmarkt ausdrückt, anstatt eine bewusste Wahl, um sich kulturell umzudeuten. Auch die Nutzung von Englisch als Verständigungssprache innerhalb des ESCs trägt zu diesem Ausschluss bei.

## **6. Lohnt sich ein Sieg?**

### **6.1. Der politische Nutzen des Siegs**

Da für das breite Publikum beim ESC eine Gleichstellung der teilnehmenden Sendeanstalten mit ihren jeweiligen Staaten erfolgt, wird ein Sieg meist als Sieg des Staates wahrgenommen. So ist der größte politische Nutzen des Siegs im internationalen Vergleich festzustellen. Das Image des Landes wird positiv gesteigert und ebenso schwollt (auch wenn nur kurz) das internationale, außenpolitische Ansehen des Landes in ebendiesem internationalen Vergleich an.<sup>72</sup>

### **6.2. Der kulturelle Nutzen des Siegs**

Als kultureller Nutzen des Siegs ist primär der (bereits kurz angesprochene) hohe Imagegewinn für das Land, aber insbesondere für die Sendeanstalt, festzustellen. Hiermit verbunden kann sich das Land, oder auch das Tourismusboard, auch im Jahr nach dem Sieg selbst, diesen Sieg zu Nutze machen, da der Wettbewerb im eigenen Land ausgetragen wird. So können die sogenannten „Postcards“ – ca. eine Minute lange Clips/Einspielungen, die während des Wettbewerbs vor jedem Beitrag geschaltet werden – als Werbefläche für das eigene Land oder auch als Showcase genutzt werden. So wurden für den ESC 2012 (in Azerbijan) die Postcards genutzt, um touristische Ziele/Sehenswürdigkeiten und die Kultur Azerbijans zu präsentieren, für den ESC 2019 (in Israel) wurden ebenfalls touristische Ziele innerhalb Israels gezeigt und beim ESC 2022 (in Italien) wurden die Postcards genutzt, um Italiens natürliche Schönheit zu präsentieren, wobei ebenfalls touristische Untertöne mitschwangen. Die Austragung des Wettbewerbs nach einem Sieg bietet also die Möglichkeit, die eigene Kultur zu präsentieren.<sup>73</sup>

### **6.3. Der wirtschaftliche Nutzen des Siegs**

Verbunden mit dem kulturellen Nutzen, welcher stark touristisch genutzt werden kann, geht ein wirtschaftlicher Nutzen aufgrund dieser touristischen

---

<sup>72</sup> vgl. Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

<sup>73</sup> vgl. s.o.; *The Eurovision Song Contest; Eurovision Song Contest Tel Aviv 2019; Eurovision Song Contest Turin 2022.*

Präsentation des eigenen Landes einher. So ist beispielsweise in Österreich der Tourismus, der Anzahl an Nächtigungen nach zu urteilen, nach dem ESC-Sieg (2014) um +2,5% gewachsen (2014 - 2015) und nach der Austragung des Wettbewerbs in Österreich (2015) ist die Anzahl der Nächtigungen erneut um +4,2% gestiegen (2015 - 2016).<sup>74</sup>

Doch mit dem wirtschaftlichen Nutzen kommt auch eine Frage nach der wirtschaftlichen/finanziellen Lage des eigenen Landes auf. Natürlich möchte man gewinnen, aber gerade für kleine Länder ist ein Sieg beim ESC mit einer solchen wirtschaftlichen Frage verbunden – kann man sich einen Sieg wirklich leisten, oder reicht das Dabeisein und ein potenzielles gutes Ergebnis für einen wirtschaftlichen oder kulturellen Nutzen?<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> vgl. Gellermann, Interview mit Stefan Wöber; ÖNB, „Tourismus: Nächtigungen in Österreich“, 21.08.2022.

<sup>75</sup> vgl. Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

## 7. Zwischenfazit – Das politische Potenzial des ESCs

Über die Politisierung und das politische Potenzial des Eurovision Song Contests lässt sich also Folgendes sagen:

Der ESC ist nicht politisch, verfügt aber über eine „politische Tangente“<sup>76</sup>, die genutzt wird. Ein Politisieren der Beiträge und des Wettbewerbs ist jedoch weder von Seiten des Host-Broadcasters, noch von der EBU gern gesehen oder gewünscht, weshalb die EBU als letzte Instanz verantwortlich für ein Befolgen der Wettbewerbsregeln ist, welche eine politische Motivation oder Botschaft durch den Beitrag untersagen. Im Vordergrund steht die Musik, sowie die Show als mediales Event.

Den Wettbewerb für politische Zwecke zu nutzen ist jedoch immer noch möglich. Eine solche Nutzung kann beispielsweise durch das Motto, das Voting (egal ob bewusst oder unbewusst politisch) oder einen Beitrag geschehen. Hierbei ist jedoch die Subtilität das höchste Gebot. Ist die politische Motivation oder Botschaft zu offensichtlich, so besteht die Gefahr einer Disqualifikation.

Durch die Auswahl und Untersuchung einzelner politisch motivierter Beiträge wurde klar, dass solche bereits seit 1956 – seit Beginn an – Bestandteil des Eurovision Song Contests waren, und dass politisch motivierte Beiträge vielseitig sind und sich auch ebenso vielseitig präsentieren können. Der politischen Motivation kann so beispielsweise ein lokaler Missstand oder auch ein globales Ereignis dienen, ebenso kann ein politisch motivierter Beitrag auf eine Situation aufmerksam machen, sie kritisieren oder sie versuchen zu lösen. Auch hier sind der Vielseitigkeit keine Grenzen gesetzt und es muss kein klares Ziel geben.

Wird der ESC also politisiert und politisch genutzt? Ja.

Macht eine solche Nutzung den Wettbewerb an sich und in seiner Gesamtheit zu einem politischen Event? Nein.

Der ESC ist, wie es in den Regeln selbst festgehalten ist, ein nicht-politischer Musikwettbewerb.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

<sup>77</sup> vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest 2023“, 21.08.2022.

II  
—

## **Das musikalische und visuelle Spektakel: Ästhetik und Präsentation**

# **1. Künstlerische Freiheit/Einschränkung**

Wie die meisten Wettbewerbe verfügt auch der Eurovision Song Contest über ein eigenes Regelwerk, welches nicht nur den Ablauf des Wettbewerbs festlegt, sondern auch Auswirkungen auf den präsentierten Inhalt – die Beiträge – hat. Die Regeln existieren seit dem ersten ESC 1956 natürlich nicht in einem von der Außenwelt abgeschotteten Vakuum, sondern befinden sich in einem stetigen Wandel; die EBU sorgt somit nicht nur für ein aktuelles Regelwerk, sondern auch für ein regelmäßig aktualisiertes.

Ich habe eine Anfrage an die EBU geschickt um ein vollständiges Regelwerk zu erhalten, leider blieb diese Anfrage bis jetzt unbeantwortet.

Zwecks einer sinnvollen Sichtung und einem einfachen Verständnis der Regeln und wie diese die Beiträge formen und bedingen, unterteile ich die Untersuchung im Hinblick auf die Beiträge in einen musikalisch/lyrischen und einen performativen Abschnitt. Die Beiträge sind aufgrund ihrer musikalischen/lyrischen und performativen Natur als eigene und in sich geschlossene Kunstwerke zu verstehen und werden im Kontext des Wettbewerbs auch als solche wahrgenommen.

## **1.1. Wie Regeln Kunst formen – Musik und Lyrik**

Die Regel, die die Musik und Lyrik wohl am meisten formt, ist die Zeitbegrenzung. Per Regelwerk darf ein Beitrag eine maximale Länge von drei Minuten haben<sup>78</sup> und diese Regel wird durch die EBU streng durchgesetzt. So wird in den Regeln mit einer Disqualifizierung der teilnehmenden Sendeanstalt gedroht, falls diese bis zum letztmöglichen Punkt während des Bewerbungsprozesses nicht eine maximal drei Minuten lange Version des Beitrags einreicht.<sup>79</sup>

Auch die Sprache, in der der Beitrag vorgetragen werden muss, ist in den Regeln festgehalten. Während es in der Vergangenheit des Wettbewerbs die Regel gab, dass in der jeweiligen Landessprache gesungen werden muss, gibt es eine solche Regel heute nicht mehr. So steht es heute jedem Act und jeder Sendeanstalt frei, in welcher Sprache der Beitrag beim ESC vorgetragen werden soll. Hierbei

---

<sup>78</sup> Anm.: Beim ersten ESC (1956) lag die Zeitbegrenzung bei 03:30 Minuten.

<sup>79</sup> vgl. Eurovision, „Lugano 1956“, 02.09.2022; Eurovision, „The Rules of the Contest 2023“, 01.09.2022.

möchte ich anmerken und klarstellen, dass es sich bei der/den gewählten Sprache(n), in der/denen der Beitrag präsentiert wird, nicht um reale Sprachen handeln muss. So machte sich die Gruppe Urban Trad (BEL, 2003) dies zu Nutze und sang in einer imaginären, nicht-real Sprache.<sup>80</sup>

Ähnlich wie die Wahl der Sprache für jeden Beitrag freigestellt ist, ist auch die Wahl des Musikgenres dem Act und/oder der Sendeanstalt frei überlassen. Die einzige Einschränkung besteht darin, dass der Beitrag Gesang/Rap/Spoken-Word/... enthalten muss – in anderen Worten: die Stimme muss während des Beitrags als Instrument genutzt werden. Die Regeln sind hier jedoch etwas schwammig, da nicht spezifiziert wird, ob es sich dabei tatsächlich um eine Nutzung der Stimme im Kontext einer Verständigung handeln muss, oder ob „ohs“, „ahs“, „uhs“, „mhs“, ... auch zulässig sind, oder einen Regelbruch darstellen.<sup>81</sup>

An den lyrischen Inhalt des Beitrags stellen die Regeln jedoch konkrete Einschränkungen auf:

"No lyrics, speeches, gestures of a political, commercial or similar nature shall be permitted during the ESC. No swearing or other unacceptable language shall be allowed in the lyrics or in the performances of the songs."<sup>82</sup>

So sind politische, kommerzielle oder ähnliche Lyrics nicht erlaubt und auch Fluchen oder andere inakzeptable Ausdrücke/Ausdrucksweisen sind verboten. Welche Ausdrücke oder Sprachen als „inakzeptabel“ gelten, wird zu keinem Punkt definiert, weshalb, wie bei der Frage nach Gesang oder der vokalen Beteiligung, die Regeln auch hier zwar einerseits klare Einschränkungen bieten, jedoch zugleich auch sehr schwammig sind.<sup>83</sup>

Der Grund für diese Einschränkungen liegt vermutlich darin, dass die EBU den ESC als ein familienfreundliches Event konzipiert hat – Fluchen sowie „inakzeptable“ Sprache gelten als nicht-familienfreundlich. Auch können die Einschränkungen auf eine kommerzielle Motivation zurückgehen, da man sich als Organisator des Wettbewerbs durch das Verbieten von politisch oder kommerziell motivierten Lyrics,

---

<sup>80</sup> vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest 2023“, 01.09.2022; Eurovision „Riga 2003“, 02.09.2022.

<sup>81</sup> vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest 2023“, 01.09.2022.

<sup>82</sup> Eurovision, „Rules“, 08.04.2020.

<sup>83</sup> vgl. s.o.

Reden oder Gesten die Möglichkeit offen hält, mit nahezu jeder Firma oder Marke zu kooperieren.

## **1.2. Wie Regeln Kunst formen – Performance**

Anders als bei den durch die Regeln bedingten Anforderungen an die Musik und Lyrik zeigen sich die Anforderungen an den performativen Teil des Beitrags als wesentlich klarer, konkreter und kürzer.

Während der Performance dürfen sich laut Regeln maximal sechs Personen<sup>84</sup> auf der Bühne aufhalten – lebende Tiere sind ebenfalls verboten. Dies stellt natürlich eine Teilnahmeeinschränkung für größere Bands, Gruppen, Musikkollektive, ... dar und schließt somit ebensolche mit sieben oder mehr Mitgliedern (mehr oder weniger direkt) von einer Teilnahme am ESC aus. Das Verbot lebender Tiere geht vermutlich auf die Unberechenbarkeit der Tiere zurück, welche nicht nur eine Gefahr für die Personen auf der Bühne, sondern auch für die reibungslose Abwicklung des Wettbewerbs und/oder das anwesende Publikum darstellen können.<sup>85</sup>

Dadurch, dass die Musik nicht live gespielt wird, sondern über die Anlage eingespielt wird, gibt es auch keine Notwendigkeit, reale Instrumente auf der Bühne zu haben, außer man möchte diese in die Performance einbinden. Hier greift jedoch wieder das Regelwerk ein und verbietet das Einsticken der Instrumente; durch nicht vorhandene Kabel wird somit nicht nur eine potenzielle Stolpergefahr vermieden, sondern es bleiben auch Tonkanäle für Mikrofone der Sängerinnen und Sänger, sowie der Backgroundsängerinnen und -sänger frei, welche live singen müssen. Hier liegt auch bereits die nächste, wenn auch nicht direkte und sehr offensichtliche Einschränkung: der Act muss live singen. Um eine gute Gesangsleistung zu erbringen, kann sich der Act (in den meisten Fällen oder ohne intensives Atemtraining) somit nicht all zu stark/heftig bewegen, tanzen oder körperlich betätigen.<sup>86</sup>

Diese Regeln greifen natürlich in die künstlerische Konzeption eines Beitrags ein und formen die letztlich präsentierte performative Leistung maßgeblich.

---

<sup>84</sup> Anm.: Die Regeln stellen hier klar, dass es sich um aktiv an der Performance beteiligte Personen handelt. Kameraleute oder Ähnliche, die nicht aktiv performativ am Beitrag beteiligt sind zählen also nicht zu den sechs Personen.

<sup>85</sup> vgl. Eurovision, „The Rules of the Contest 2023“, 01.09.2022.

<sup>86</sup> vgl. s.o.

Bestimmte Faktoren müssen berücksichtigt werden und in entsprechenden Absprachen mit dem Act und/oder der Sendeanstalt umgesetzt werden, während nicht nur auf den Beitrag als künstlerisches Gesamtkunstwerk, sondern auch auf den Wettbewerb selbst und die mit dem Wettbewerb einhergehenden Anforderungen, wie beispielsweise die immer wieder betonte nicht-politische Natur, Rücksicht genommen werden muss.

## 2. Die Suche nach einem künstlerischen Mehrwert

### 2.1. Gesamtkonzept vs. rein musikalisches Konzept

Während beim ersten Eurovision Song Contest in 1956 die Präsentation der Beiträge auf eine klassisch konzertante Weise geschah<sup>87</sup>, wurde beim zweiten ESC in 1957 bereits auf Kleidung zurückgegriffen, welche an den Inhalt des Beitrags angepasst war und auch auf ein Telefon, welches während des Beitrags bespielt wurde – das erste Kostüm und die erste Requisite beim ESC. So wandelte sich der ESC von einem rein konzertant präsentierten Musikwettbewerb mit Beiträgen, die ein klassisches und rein musikalisches Konzept hatten, innerhalb eines Jahres zu einem Wettbewerb, bei dem die Beiträge auch visuell und performativ von diesem rein musikalischen Konzept abwichen. Natürlich ist diese Entwicklung nicht in jedem Beitrag zu beobachten, jedoch ist eine Entwicklung in der performativen Umsetzung der Beiträge festzustellen.<sup>88</sup>

Das erste künstlerische Gesamtkonzept (Kostüm, Performance und Musik waren aufeinander abgestimmt) eines Beitrags konnte bei der dritten Austragung des Wettbewerbs in Form von Margot Hielschers „Für Zwei Groschen Musik“ (GER, 1958) erlebt/beobachtet werden.

Einige Beispiele für Beiträge mit einem künstlerischen Gesamtkonzept oder auffälligen ästhetischen Stilisierungen, von denen ich im Folgenden vier Beiträge untersuchen werde, sind:

Titel	Act	Land, Jahr
„Für Zwei Groschen Musik“	Margot Hielscher	GER, 1958
„Det var en yndig tid“	Katy Bødtger	DEN, 1960
„Jeden Dan“	Dubrovački Trubaduri	YUG, 1968
„Baby, Baby“	Nicole & Hugo	BEL, 1973
„Boom Boom Boomerang“	Schmetterlinge	AUT, 1977
„Papa Pingouin“	Sophie & Magaly	LUX, 1980
„Theater“	Katja Ebstein	GER, 1980
„Congratulations“	Silvia Night	ISL, 2006

<sup>87</sup> Anm.: Der Act stand in Abendkleidung an einem Mikrofon und sang mit Orchesterbegleitung. Da nur die visuelle Aufbereitung der Siegerperformance bekannt ist, kann für die anderen Beiträge leider nichts Weiteres gesagt werden.

<sup>88</sup> vgl. Eurovision, „#ThrowbackThursday to 60 years ago: Eurovision 1957“, 27.08.2022.

Titel	Act	Land, Jahr
„Hatrið mun sigra“	Hatari	ISL, 2019
„Shum“	Go_A	UKR, 2021

## 2.2. „Für Zwei Groschen Musik“ (GER, 1958)

Durch das Auftreten Margot Hielschers auf der Bühne für „Für Zwei Groschen Musik“ ist bereits klar, dass es sich um einen Beitrag mit künstlerischem Gesamtkonzept handelt. Hielscher betritt die Bühne und geht in einem hellen, stark strukturieren Kleid mit passenden Abendhandschuhen, Schallplatten in der Hand, einem Krönchen auf dem Kopf, einer Schärpe mit der Aufschrift „Miss Juke Box“ und einem breiten Lächeln zu ihrem Mikrofon (siehe Abbildung). Das Orchester spielt ein Motiv, welches an eine Fanfare erinnert und Hielscher beginnt zu singen. Der ruhig gestaltete und simpel begleitete Beginn wird von Hielscher mit einer Choreografie unterstrichen und bietet gleichzeitig Hintergrundinformationen zu ihrer Aufmachung.<sup>89</sup>



Abb. 6: Margot Hielscher am Mikrofon.

„Man wählte die Miss Germany,  
Miss Frankreich und Miss Italy,  
Es gibt sogar Miss Mode und Miss Bein.  
Doch weil Musik ein jeder liebt  
Und es Miss Jukebox noch nicht gibt,  
Möcht' ich so gerne mal Miss Jukebox sein!“<sup>90</sup>

Während des Refrains hält Hielscher einen kleinen Stapel Schallplatten vor ihrem Oberkörper und bewegt diese in einem Kreis, welcher an das Drehen einer Schallplatte auf einem Plattenspieler erinnert. Während ihrer Fragen:

„Wollt ihr leise Musik?  
Wollt ihr heiße Musik?

<sup>89</sup> vgl. „ESC 1958 08 - Germany - Margot Hielscher - Für Zwei Groschen Musik“.

<sup>90</sup> s.o.

Oder findet ihr Moll einfach wundervoll?“<sup>91</sup>



Abb. 7: Hielscher mit Schallplatte.

zieht sie immer wieder eine Platte und hält sie hoch (siehe Abbildung), dazu spielt das Orchester passende Musik. So wird für „leise Musik“ eine beruhigendes und leises Marimba-Motiv gespielt, für „heiße Musik“ ein sexy, heiß-liebendes Blechbläser-Motiv und für „Moll“ ein moll-lastiges Streicher-Motiv.<sup>92</sup>

Die kreisende-Schallplatten-Choreografie kehrt mit jedem Refrain wieder und das Orchester wird sogar in den Gesang mit einbezogen, da Hielscher weiter fragt:

„Darf es Dixieland sein?  
Oder Lieder vom Rhein?  
Oder liebt irgendwer Verdis Opern mehr?  
[...]  
Hier der Mann am Klavier,  
Hier der Marsch, so sind wir,  
Hier der Förster, der singt, wenn die Heimatglocke klingt.“<sup>93</sup>

So spielt das Orchester nach der Frage nach „Dixieland“ einen Jazz-Klang, bei „Verdis Opern“ ein Hornsignal, beim „Mann am Klavier“ spielt das Klavier, beim „Marsch“ wird ein Marschrhythmus gespielt und beim „Förster“ sind die angesprochenen Glocken zu hören. Interessant ist jedoch die Frage nach den Rhein-Liedern, da das Orchester hier stoppt und laut „Nein!“<sup>94</sup> ruft – der Gesang wird somit nicht nur durch das Orchester und die Musik gestützt, sondern auch durch das Orchester selbst erweitert.<sup>95</sup>

Der Beitrag ist der erste Beitrag mit einem künstlerischen Gesamtkonzept in der Geschichte des Eurovision Song Contests, da er über ein klares Performanceoutfit/Kostüm, eine choreografierte Performance und eine

<sup>91</sup> „ESC 1958 08 - Germany - Margot Hielscher - Für Zwei Groschen Musik“.

<sup>92</sup> vgl. s.o.

<sup>93</sup> s.o.

<sup>94</sup> s.o.

<sup>95</sup> vgl. s.o.

Bühnenutzung (durch Requisiten und Interaktion auf der Bühne) verfügt. Während heute die Präsentation des Beitrags als Gesamtkonzept durch ein individuelles Bühnenbild (egal ob durch Aufbauten oder LED) oder ein an den Beitrag angepasstes Lichtkonzept gestützt und verstärkt werden kann, war dies in 1958 nicht der Fall; bei den frühen Austragungen des ESCs wurde weder von Bühnenumbauten noch individuellen Lichtkonzepten Gebrauch gemacht.

Aufgrund der stilisierten überspitzten Präsentation des Beitrags könnte dieser auch zu den Joke-Entries gruppiert werden, welche im nächsten Kapitel, Kapitel 3, behandelt werden. Sowohl im zeitlichen als auch im Kontext des Wettbewerbs und im Vergleich zu den anderen Beiträgen des ESCs 1958 sticht dieser Beitrag durch die stark stilisierte und visuell überspitzte Inszenierung hervor.

### 2.3. „Baby, Baby“ (BEL, 1973)

Belgiens „Baby, Baby“ von Nicole & Hugo zeigt sich mit einem klaren visuellen Konzept: Disco.

Nicole & Hugo tragen beide sehr ähnliche Kleidung, die nicht nur die Disco-Essenz verkörpert, sondern auch durch die Choreografie – sie sind fast den gesamten Beitrag über in Bewegung/am Tanzen – das Gesamtbild stärkt. Während der Bewegungen wirbeln die weiten Teile des Stoffes an den Armen und Beinen wundervoll mit und erzeugen mehr Dynamik für die Performance.

Anzumerken ist hier, dass es sich nicht um Zweiteiler (Schlaghose und Oberteil) handelt, sondern um Einteiler (Jumpsuit), die sorgfältig mit Strasssteinen besetzt wurden, um bei Hugo einen Gürtel anzudeuten und bei Nicole den Ausschnitt abzugrenzen. Beide tragen zudem typische Disco-Plateau-Schuhe – natürlich farblich zum Anzug passend.<sup>96</sup>

Die Farbe Violett als Wahl für die Kleidung des Acts ist erwähnenswert, da Violett als Mischfarbe aus den Farben Blau und Rot entsteht. Blau und Rot stellen



Abb. 8: Nicole & Hugo in ihrem Kostüm.

<sup>96</sup> vgl. „ESC 1973–BELGICA. BABY BABY“; Knott, „1970s Disco Fashion: Bell-Bottoms And Boogie Shoes“, 28.08.2022.

wohl den bekanntesten „Farbkontrast“<sup>97</sup> dar – Himmel und Hölle, Gut und Böse, Wasser und Feuer, Sicherheit und Gefahr, ... – und kann hier als Mann und Frau gedeutet werden. Durch den lyrischen Inhalt des Beitrags, es geht um Liebe, stellen die violetten Kostüme die Vereinigung und Einheit von Mann und Frau, von Hugo und Nicole, dar.

Auch die Backgroundsängerinnen und -sänger, welche immer mal wieder zu sehen sind, sind in dieses Konzept miteinbezogen und wirken nicht wie ein Nebengedanke; die drei Frauen und der eine Mann tragen ähnliche Kleidung wie der Act selbst, mit dem Unterschied, dass deren Disco-Einteiler nicht violett sind wie bei Nicole und Hugo, sondern schwarz. Nichtsdestotrotz tragen auch sie farblich an ihre Einteiler angepasste Disco-Plateau-Schuhe und die drei Frauen haben alle die gleiche Frisur – kurze, weiße, enge Locken.<sup>98</sup>

Auf musikalischer Ebene ist der Beitrag ein Disco-Love-Song und stark an die Rhythmen und Formen der Disco-Musik der späten 1960er-/frühen 1970er-Jahre angelehnt, was die Wahl der Kleidung unterstützt.

#### 2.4. „Congratulations“ (ISL, 2006)

„Congratulations“ von Silvia Night zeigt sich im Hinblick auf ästhetisch künstlerische Gesamtkonzepte als ein besonders interessanter Beitrag, da der Act selbst bereits ein künstlerisches Gesamtkonzept darstellt. Silvia Night ist eine Kunstfigur, welche von Ágústa Eva Erlendsdóttir für ihre Fernsehsendung „Sjáumst með Silvíu Nót“ kreiert und verkörpert wurde.<sup>99</sup>

Silvia Night ist eine überhebliche Diva, ein Star ohne großes Talent, die gerne polarisiert und allgemein als stark überspitzte Satire des Starkults fungiert. In ihrer ersten Pressekonferenz beim ESC 2006 in Athen hat sie durch einen ihrer Bodyguards eine Pressesprecherin aus dem Raum tragen lassen, da diese Night in die Augen geschaut haben soll. Weiterhin soll Erlendsdóttir über ihren gesamten Aufenthalt in Athen nicht ein Mal den Charakter gebrochen haben. Es war stets Silvia Night anwesend, nicht Ágústa Eva Erlendsdóttir.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Anm.: Genau genommen sind Blau und Rot kein Kontrast, jedoch werden die Farben oft als Kontrast wahrgenommen und auch als solcher präsentiert.

<sup>98</sup> vgl. „ESC 1973–BELGICA. BABY BABY“

<sup>99</sup> vgl. „Iceland in Eurovision - The Full Story 2006 - Silvia Night - Congratulations“.

<sup>100</sup> vgl. s.o.

Während dem Isländischen Publikum von Beginn an klar war, dass es sich bei Silvia Night um eine Kunstfigur handelt, hat sich dies beim internationalen Publikum offenbar als Hürde erwiesen:

„People did not realize that this was not a real person, but a character in a play – some journalists figured it but most of the people there didn't understand the gig. So overall... the joke didn't work out.“<sup>101</sup>

Durch diese Aussage wird auch klar, dass es sich bei „Congratulations“ um einen Joke-Entry handelt, jedoch ist dieser Joke-Entry durch die „Existenz“ Nights, und die visuell-künstlerische Aufbereitung dermaßen stark als Gesamtkunstwerk inszeniert, dass ich ihn an dieser Stelle, und nicht erst bei den Joke-Entries untersuchen möchte.

Der Beitrag zeigt Night in einem auffallenden altrosa Kostüm mit einem Feder-Headpiece, welches allgemein an eine Fantasy Marie Antoinette erinnert. Diese Verbindung wird weiterhin durch Nights Halskette verstärkt, da diese eine silberne Kutsche samt Pferd darstellt; eine Referenz auf den Adel und die Monarchie. Die Backgroundsängerinnen und -sänger sind weiß gekleidet und haben jeweils ein Einhorn-Horn mittig auf ihrer Stirn. Farblich orientiert sich jedes Detail des Beitrags an den zu beobachteten vier „Leitfarben“ Rosa, Magenta, Silber und Weiß.<sup>102</sup>



Abb. 9: Silvia Night mit Backgroundsänger.

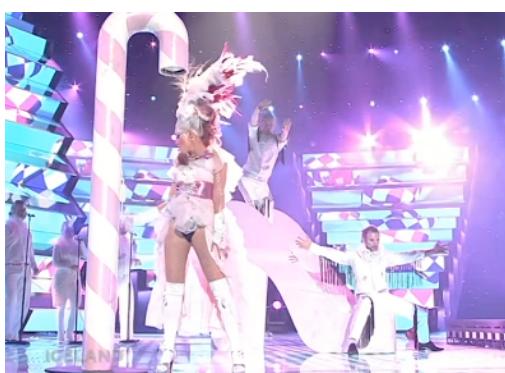


Abb. 10: Night neben der „Dusche“.

Auch das Bühnenbild weist eine klare Ästhetisierung auf. So ist die Rutsche, auf der Night zu Beginn des Beitrags rutscht, ein überdimensionaler rosa High-Heel und auch die „Dusche“ in der vorderen linken Bühnenecke ist eine überdimensionale rosa-weiße Zuckerstange aus der kein Wasser kommt, sondern goldenes Lametta, was von Night als Witz zusätzlich noch

<sup>101</sup> „Iceland in Eurovision - The Full Story 2006 - Silvia Night - Congratulations“.

<sup>102</sup> vgl. „Silvia Night - Congratulations (Iceland) 2006 Semi-Final“.

hervorgehoben wird:

„Oh my god! It's a golden shower!“<sup>103</sup>

Die Choreografie zeigt sich ebenfalls als stark stilisiert und erinnert zeitweise an tanzende Spieluhr-Aufziehpuppen oder Roboter.<sup>104</sup>

Der Beitrag endet – wie zu erwarten – mit mehreren rosa Funkensprühern und einer rosa Lichtstimmung. An dieser Stelle wird auch wieder die Hingabe Erlendsdóttir deutlich: Silvia Night wird mit Ende des Beitrags stark ausgebuht, sie stellt sich jedoch selbstbewusst hin und bedankt sich bei dem Publikum mit den Worten:

„I love you Europe! Thank you for loving me!“<sup>105</sup>

Ein anderes Verhalten oder eine andere Reaktion hätte man von einer völlig dem Eigenwahn verfallenen Pop-Diva nicht erwartet.<sup>106</sup>

## 2.5. „Hatrið mun sigra“ (ISL, 2019)

Islands Beitrag „Hatrið mun sigra“ besticht von Beginn an mit einem klaren Lichtkonzept, Choreografie und eindeutigen Performancekostümen, welche sich der BDSM<sup>107</sup>-Ästhetik bedienen. Zentral auf der Bühne befindet sich ein großes Kugelgestell, welches hohl und dadurch begehbar ist; das Gestell ist von einem zahnradähnlichen Ring umgeben und am obersten Punkt des Gestells befindet sich ein Mitglied des Acts (siehe Abbildung).



Abb. 11: Bühnenbild für „Hatrið min sigra“.

<sup>103</sup> Anm.: Als „Golden Shower“ wird das Urinieren auf eine Person verstanden (meist sexuell konnotiert).

„Silvia Night - Congratulations (Iceland) 2006 Semi-Final“.

<sup>104</sup> vgl. s.o.

<sup>105</sup> s.o.

<sup>106</sup> vgl. s.o.

<sup>107</sup> Anm.: BDSM steht für „Bondage, Discipline, Sadism, Masochism“.

Musikalisch ist der Beitrag eine Mischung aus Industrial-Techno und Elektro, was sich der Act für die Performance zunutze macht. Auch visuell referenziert der Beitrag diese Genrezugehörigkeit; das Lichtkonzept und die LED-Wände erinnern an Raves und Räume von (Underground-)Clubs.<sup>108</sup>

Das Licht pulsiert in Weiß und Rot und auf der LED-Wand an der Bühnenrückseite werden immer wieder großgliedrige, rote Metallketten gezeigt, welche einerseits das Industrielles Element des Beitrags, als auch das sexuell-geladene BDSM-Element widerspiegeln, welches bereits in den Kostümen vertreten ist. Die immer wiederkehrenden Feuer- und Nebelsäulen, welche die Bühne rahmen



Abb. 12: Feuersäulen während des Beitrags.



Abb. 13: Nebelsäulen während des Beitrags.

(siehe Abbildungen), können ebenso als Referenz auf die sexuelle Natur des Beitrags und einen Clubraum verstanden werden. Die Bühne wird durch die Feuersäulen zu einem „heißen Raum“, in dem sich die BDSM-Kultur frei ausleben kann, durch die Nebelsäulen zu einem „geheimen (Club-)Raum“, in dem die Musik einen steuert und man sich der Musik und seinen eigenen Trieben und Fantasien hingeben kann.

Choreografisch ist „Hatrið mun sigra“ stark aufbereitet und präsentiert stets eine Machtdynamik, welche ebenfalls eine Referenz auf die BDSM-Kultur darstellt – das D, die Disziplin, wird hier klar

präsentiert. So folgt ein Tänzer zu einem Zeitpunkt auf allen Vieren, wie ein gehorsamer Hund, einem der Sänger und auch das im Takt erfolgende, kontinuierliche Hammerschwingen des Mitglieds auf dem Gestell zollt nicht nur von großer mentaler Disziplin, sondern auch von körperlicher. Die mit dem Aufschlagen des Hammers regelmäßig zu hörenden Ambossenschlag-Geräusche erinnern an eine Schmiede, was nicht nur eine Referenz auf die Genrezugehörigkeit, Industrial, darstellen kann, sondern auch mit Hinblick auf den Inhalt des Beitrags als Metapher gedeutet werden kann – „Hatrið mun sigra“ bedeutet auf Deutsch so viel wie „Hass

<sup>108</sup> vgl. „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“; „YSNXS Live @ Night In Berlin [Industrial Techno Set]“.

wird siegen“. Es wird somit live und vor den Augen des Publikums der Hass geschmiedet und sorgfältig bearbeitet, bevor dieser letztlich siegreich hervorgeht. Diese Annahme wird zudem durch die finale und siegreiche Pose des Beitrags verstärkt (siehe Abbildung).<sup>109</sup>



Abb. 14: Siegreiche Endpose.

Lyrisch bietet der Beitrag durch Anspielungen auf eine endlose, alles-verschlingende Leere, Frustration, oder ein liebevolles, bedingungsloses Geben neben einer klaren Anspielung auf den visuellen Inhalt des Beitrags und Liebe auch eine politisch motivierte Ebene. Dies hängt unter Anderem mit dem Act, Hatari, und dessen Selbstverständnis, zusammen. Hatari ist keine Band, sondern ein Performancekunst-Kollektiv und ein multimedia Projekt.<sup>110</sup>

„Hatari is a political, multimedia project that aims to take the lid off the relentless, unfolding scam that is everyday life.“<sup>111</sup>

Mit Textstellen wie „Hatrið mun sigra, Evrópa hrynda“<sup>112</sup> wird eine nihilistisch-politische und euroskeptische Haltung deutlich; die Gruppe macht sich für den Zerfall des Kapitalismus stark, weswegen hier der Zusammenbruch Europas auch stellvertretend für den Zusammenbruch des Kapitalismus gedeutet werden kann. Europa und die europäisch-westlich orientiere Welt ist einer der größten Befürworter des Kapitalismus, weshalb diese Gleichsetzung hier plausibel scheint. Auch das im

<sup>109</sup> vgl. „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“.

<sup>110</sup> vgl. s.o.; Eurovision, „Hatari“, 01.09.2022.

<sup>111</sup> Eurovision, „Hatari“, 01.09.2022.

<sup>112</sup> Übers. J. G.: „Hass wird siegen, Europa zusammenbrechen“. „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“.

Refrain immer wieder betonte Geben

„Allt sem ég gaf  
Eitt sinn gaf  
Ég gaf þér allt“<sup>113</sup>

kann auf eine kapitalistische Motivation hindeuten, denn das Geben von Geld und das daran anschließende Nehmen von Waren ist ein zentraler Bestandteil des kapitalistischen Systems.<sup>114</sup>

Die starke ästhetisch künstlerische Aufbereitung des Beitrags als das präsentierte Gesamtkonzept geht vermutlich auf die akademisch bedingten Ausbildungshintergründe der Mitglieder Hataris zurück. So haben Matthías Tryggvi Haraldsson (Sänger) und Klemens Hannigan (Sänger) an der Kunsthochschule Islands, der Listaháskóli Íslands, studiert – Haraldsson studierte Theater und Performancekunst, Hannigan studierte (in 2019 noch aktiv) Bildende Kunst. Die drei Tänzer\*innen studierten alle zeitgenössischen Tanz an der Listaháskóli Íslands. Einflüsse aus jedem dieser Bereiche sind während des Beitrags und der Performance klar festzustellen.<sup>115</sup>

## 2.3. Der künstlerische Mehrwert

### 2.3.1. Denken vs. Berieseln

Basierend auf der Untersuchung der ästhetisch stilisierten Beiträge mit einem künstlerischen Gesamtkonzept stellt sich die Frage nach der Existenz einer Aussage, die durch die visuelle Aufbereitung übermittelt wird oder werden soll. Dient die visuelle Aufbereitung lediglich der Unterstützung der Aussage des (lyrischen) Inhalts des Beitrags, oder übermittelt sie eine eigene Botschaft, die sich von dem (lyrischen) Inhalt unterscheidet? Soll eine Botschaft übermittelt werden, die sich von dem (lyrischen) Inhalt unterscheidet, stellt sich nicht nur die Frage nach der Art dieser Botschaft, sondern nach der Notwendigkeit der Botschaft selbst, und der Notwendigkeit der visuellen und nicht lyrischen Übermittlung ebendieser Botschaft.

---

<sup>113</sup> „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“.

<sup>114</sup> vgl. s.o.; Milanović, „The ‘crisis of capitalism’ is not the one Europeans think it is“, 01.09.2022.

<sup>115</sup> vgl. Eurovision, „Hatari“, 01.09.2022; „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“.

Warum *muss* diese Botschaft visuell vermittelt werden?

Die Antwort auf diese Frage liegt sowohl in den Regeln, dem Wettbewerb selbst, der Botschaft, die übermittelt werden soll und der Wahl der angesprochenen Zielgruppe. Möchte der Act eine Botschaft übermitteln, die beispielsweise politisch motiviert ist, oder von der EBU als nicht-familienfreundlich genug eingestuft wird (z.B. stark sexuelle Anspielungen), so kann eine gelungene visuelle Aufbereitung einer solchen Botschaft mitunter erfolgreicher sein als eine stark von der EBU oder den Wettbewerbsregeln gesteuerte lyrische Übermittlung. Hierbei spielt vor allem auch der Intellekt eine wichtige Rolle.

Ist die visuelle Botschaft offensichtlich, so kann man diese visuell-künstlerische Übermittlung als ein „Berieseln“ bezeichnen, da kein (oder ein nur minimaler) Einsatz vom Publikum gefordert wird, um diese zu verstehen. Besonders wenn die visuelle Botschaft mit der lyrischen übereinstimmt oder lediglich der Unterstützung dieser dient, kann die visuelle Aufbereitung als „Berieseln“ bezeichnet werden.

Ist die Botschaft visuell-künstlerisch aufwändig aufgearbeitet, so wird von dem Publikum ein intellektueller Einsatz gefordert, um sie zu entziffern – das Publikum wird zum Denken und/oder Hinterfragen und Recherchieren angeregt.

Herauszufinden, ob ein Berieseln oder Denken besser oder geeigneter im Kontext des Wettbewerbs ist, ist nicht das Ziel, sondern es geht hier lediglich um das Aufzeigen dieser beiden Arten der Übermittlung.

Am Beispiel des zuvor analysierten „Baby, Baby“ (BEL, 1973) zeigt sich, dass das visuelle Konzept lediglich der Unterstützung des Gesamtbildes und der in der Musik (sowohl auf musikalischer als auch auf lyrischer Ebene) enthaltenen „Botschaft“ – falls man dem Präsentierten eine konkrete Botschaft zuschreiben will – dient. Die visuelle Botschaft ist ein Vibe, ein Gefühl, eine Zugehörigkeit (zu einem Genre *und* zueinander), welche offen präsentiert wird. Das Publikum muss nicht nachdenken und wird auch nicht zu einem Nachdenken angeregt, um das visuell Präsentierte zu entziffern.<sup>116</sup>

Die visuell präsentierte Botschaft Hataris „Hatrið mun sigra“ (ISL, 2019) hingegen benötigt ein denkendes Publikum, um entziffert zu werden. Während der Text von Hass, Täuschung und Nutzlosigkeit handelt, präsentiert der Beitrag eine visuelle Botschaft, die als Unterstützung der BDSM-Community, des freien Auslebens von Sexualität und auch der zunehmenden Vernetzung der Welt

---

<sup>116</sup> vgl. „ESC 1973–BELGICA. BABY BABY“.

(angedeutet durch die Ketten) sowie das zunehmende Antreffen von Hass, gedeutet werden kann. Die Notwendigkeit der visuellen Übermittlung dieser „versteckten“ Botschaft ist klar, da ein Text, welcher einen solchen Inhalt hätte, sehr wahrscheinlich nicht von der EBU geduldet werden würde.<sup>117</sup>

### **2.3.2. Variation der visuellen Präsentation**

Da jeder Beitrag beim ESC über eine visuelle Komponente verfügt, gilt es als selbstverständlich, dass sich einzelne Beiträge im Kontext des jeweiligen Jahres von anderen Beiträgen durch ihre visuelle Aufbereitung und Präsentation abheben. So können Beiträge mit einer starken visuellen Aufbereitung (besonders im Finale) oft präsenter in der Erinnerung des Publikums bleiben und zeigen sich auch meist als klaren visuellen Kontrast inmitten der weiteren (meist ähnlich und konventionell inszenierten und präsentierten) (Pop-)Beiträge.

Die ästhetisierten und künstlerisch als Gesamtkonzept präsentierten Beiträge beim ESC stellen somit einen klaren (visuellen) Kontrast für das Publikum dar und helfen dem Wettbewerb, indem sie durch ihre Existenz und Aufbereitung Variation in den (doch großteils mit Popmusik und Popinszenierungen geprägten) Wettbewerb bringen.

Ästhetisierte und künstlerische Beiträge, die ein Gesamtkonzept präsentieren, sind also für ein diverses und Abwechslungsreiches Abendprogramm notwendig und vor allem sinnvoll.

---

<sup>117</sup> vgl. „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“.

### **3. Joke-Entries, Ästhetik und ihre (künstlerischen) Folgen**

#### **3.1. Charakteristika/Merkmale/Ästhetik von Joke-Entries**

Genau wie bereits bei den politisch motivierten Beiträgen in I.4. auf die Vielseitigkeit der Beiträge und deren Präsentation hingewiesen wurde, sind auch die Joke-Entries von dieser insgesamt im Wettbewerb vertretenen Vielseitigkeit nicht ausgenommen. Anders als bei den politisch motivierten oder künstlerischen/ästhetisch Beiträgen, stellt es sich jedoch als wesentlich schwieriger dar, die Joke-Entries aufgrund von gemeinsamer Charakteristika oder Merkmale einzuordnen, die nicht auf einen gewissen Charme zurückzuführen sind, da es in den meisten Fällen zu keinen thematischen Übereinstimmungen kommt.

Ein möglicher Ansatz um Gemeinsamkeiten von Joke-Entries festzustellen, wäre über konstituierende ästhetische Mittel. So zeigen sich Joke-Entries meist als maximalistisch inszeniert und farbenreich, sie bedienen sich oft vergangener Ästhetiken und Moden oder als stark kontrastierend auf visueller und musikalischer/lyrischer Ebene.<sup>118</sup>

„[T]he act goes out of their way to include novelty or embed jokes within songs. Containing moments of irony, wordplay, nonsense or perhaps satire, these acts take a whimsical approach to the songs they perform.“<sup>119</sup>

Während die von Oliver Lewis hier angeführten Bestandteile der Joke-Entries zum Großteil zeitlos sind, ist der Witz selbst immer in einem zeitlichen und gesellschaftspolitischen Kontext zu betrachten. Lewis bietet zudem noch eine weitere Kategorie der Joke-Entries – den Troll-Song:

„[T]hese types of songs seem to be intentionally written to troll the contest, the audience or a country. These songs may not be of the highest quality, and often can have a sense of self-awareness that they may not end up at the top of the scoreboard on Saturday. That is, providing they even make it that far!“<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> vgl. Lewis, „XTRA Debate: Do joke entries ever have a place in the contest?“, 27.08.2022.

<sup>119</sup> s.o.

<sup>120</sup> s.o.

Eine weitere Unterteilung der Joke-Entries in Troll-Songs wird von mir in dieser Arbeit jedoch nicht vorgenommen, da sich Troll-Songs als Unterkategorie von Joke-Entries klassifizieren lassen; die Untersuchung von Joke-Entries und Troll-Songs unterscheidet sich nicht und eine Unterteilung der Unterteilung willentlich ist nicht zielführend im Kontext dieser Arbeit. Troll-Songs werden somit wie Joke-Entries behandelt.

### **3.2. Gründe für Joke-Entries**

Die Entscheidung einen Joke-Entry zum ESC zu schicken wird bewusst getroffen – egal ob von der Sendeanstalt oder einem Publikum, welches in Form eines nationalen Vorentscheids für einen Beitrag abstimmt.

Die konkreten Gründe für einen Joke-Entry variieren je nach der aktuellen Situation der jeweiligen teilnehmenden Sendeanstalt und/oder der politischen und wirtschaftlichen Situation des Herkunft-Staates, wobei zwei konkrete Motivationen für Joke-Entries festzustellen sind: eine fehlende Ernsthaftigkeit für den bzw. fehlendes Interesse am ESC und finanziell-wirtschaftliche Gründe.

In die finanziell-wirtschaftlichen Gründe wurde im ersten Kapitel des ersten Abschnitts (besonders I.1.1. und I.1.2.) bereits eingeführt. Verfügt ein Teilnehmer (Sendeanstalt/Staat) nur über sehr begrenzte finanzielle Mittel, so ist eine Teilnahme erstrebenswert, da die Möglichkeit besteht, sich auf einer internationalen Bühne und Plattform zu präsentieren, jedoch könnte ein Sieg beim ESC finanzielle Folgen mit sich bringen, die nicht antizipiert wurden. So könnte die Austragung im eigenen Land den wirtschaftlichen Rahmen der Sendeanstalt/des Staates überschreiten oder „unnötig“ strapazieren. Die einfachste Möglichkeit am Wettbewerb teilzunehmen, jedoch nur mit einer geringen Wahrscheinlichkeit zu gewinnen, ist einen Joke-Entry als eigenen Beitrag zu dem ESC zu senden.<sup>121</sup>

Joke-Entries sind aufgrund dieser Gründe wesentlich weniger häufig beim ESC vertreten/anzutreffen, als politisch motivierte, künstlerisch/ästhetisch stilisierte oder jene Beiträge, die eine nationale oder kulturelle Identität präsentieren. Zu beobachten ist, dass Joke-Entries oft schubweise erscheinen und sich so ein zeitlicher Hotspot für Joke-Entries bildet; ein Zusammenhang mit politischen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Ereignissen erschließt sich mir jedoch nicht.

---

<sup>121</sup> vgl. Gellermann, Interview mit Stefan Wöber.

Das Auftauchen von Joke-Entries ist somit ebenso chaotisch/willkürlich wie sie es meist in ihrer Präsentation selbst sind.

Hier eine Auswahl an Joke-Entries, von welchen ich zwei auf ihre Inszenierung und ihr Joke-Entry-Potenzial untersuchen werde:

<b>Titel</b>	<b>Act</b>	<b>Land, Jahr</b>
„Telefon, Telefon“	Margot Hielscher	GER, 1957
„Für Zwei Groschen Musik“	Margot Hielscher	GER, 1958
„Boom Boom Boomerang“	Schmetterlinge	AUT, 1977
„Dschinghis Khan“	Dschinghis Khan	GER, 1979
„Euro-Vision“	Telex	BEL, 1980
„Guildo Hat Euch Lieb“	Guildo Horn	GER, 1998
„Wadde Hadde Dudde Da“	Stefan Raab	GER, 2000
„Congratulations“	Silvia Night	ISL, 2006
„We Are The Winners“	LT United	LTU, 2006
„Euro Neuro“	Rambo Amadeus	MNE, 2012
„Party For Everybody“	Buranovskiye Babushki	RUS, 2012

### **3.3. „Telefon, Telefon“ (GER, 1957)**

Als wohl der erste Joke-Entry ist hier der deutsche Beitrag, „Telefon, Telefon“, vom zweiten Eurovision Song Contest zu nennen, welcher (genau wie „Für Zwei Groschen Musik“ aus dem Folgejahr) von Margot Hielscher performt wurde. Dieser Beitrag ist auch außerhalb des Rahmens der Joke-Entries von Bedeutung für den ESC, da „Telefon, Telefon“ nicht nur den ersten Joke-Entry beim Wettbewerb darstellt, sondern auch die erste Performance ist, welche auf die Nutzung von Requisiten zurückgreift. So hat Hielscher auf der Bühne neben dem Mikrofon einen kleinen Beistelltisch, auf welchem sich ein Telefon befindet. Das größte Joke-Potenzial liegt bei diesem Beitrag in der Performance und Darbietung, doch die musikalische und lyrische Ebene verstärken dieses Potenzial, ohne selbst übermäßig „Joke“ zu sein. So verfügt eine reine Audioaufnahme des Beitrags nicht ansatzweise über ein vergleichbares Joke-Entry-Gefühl wie eine Videoaufnahme.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> vgl. „ESC 1957 07 - Germany - Margot Hielscher - Telefon, Telefon“.

Lyrisch stellt „Telefon, Telefon“ ein Gespräch zwischen dem Act und einem Telefon dar, welches zwischendrin immer wieder von eingehenden Anrufen unterbrochen oder gestört wird. In dieser Dynamik liegt auch das gesamte lyrische Joke-Potenzial des Beitrags. Es ist völlig absurd, ein Gespräch mit einem Telefon zu führen in der Hoffnung, dass das Telefon die eigenen Wünsche und Sehnsüchte anhört und diese erfüllt – wie verblendet kann man sein?<sup>123</sup> Es ist so absurd, aber es ist so gut – es ist Camp.

„Du [Telefon, Anm.] kennst meine grosse Sehnsucht  
Nach dem Schönsten dieser Welt,  
Das mein Herz und meine Seele  
Tag und Nacht in Atem hält.

Telefon, Telefon, lang war ich allein.  
Sag, wann werde ich zum Lohn endlich glücklich sein?

[Das Telefon klingelt; Hielscher greift zum Hörer]

Hallo – endlich, Chéri,  
Hallo – was, morgen früh?  
Sag, warum kommst du nicht mehr heute nacht?  
Hallo – häng noch nicht ein.  
Hallo – ich bin allein  
Und hab den ganzen Tag an dich gedacht.“<sup>124</sup>

Der Beitrag endet mit einem letzten „Anruf“ und es wird klar, dass der Act sich der eigenen Situation, nämlich der des Wettbewerbs und der Präsentationsform Lied, bewusst ist und auch von der Selbstironie Gebrauch macht.<sup>125</sup>

[Das Telefon klingelt; Hielscher greift zum Hörer]

„Hallo? Oh, jetzt kann ich nicht mehr sprechen,  
Mein Lied ist aus – au revoir, bonsoir.“<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Anm.: hier ist der zeitliche Kontext zu beachten. Während es heute schon als normal angesehen wird mit dem eigenen Telefon zu sprechen, da man mittlerweile mit dem Gerät selbst durch (u. A. durch Sprachassistenz-Funktionen wie Siri oder Alexa) sprechen kann und auch eine Antwort erwarten kann, war dies in 1957 nicht der Fall – Telefone verfügten nicht über solche Funktionen. Eine Antwort vom Gerät selbst zu erhalten war (und erscheint somit als) absurd.

<sup>124</sup> „ESC 1957 07 - Germany - Margot Hielscher - Telefon, Telefon“.

<sup>125</sup> vgl. s.o.

<sup>126</sup> s.o.



Abb. 15: Hielscher spricht ins Telefon.



Abb. 16: Hielscher singt zum Telefon.

Anknüpfend an die lyrische Ebene zeigt die musikalische Ebene des Beitrags regelmäßig ihre Joke-Seite, da das Telefon tatsächlich klingelt und das Klingeln in die Musik eingebaut ist. Das Telefon ist somit nicht nur eine bespielbare Requisite, sondern auch ein eigenes Instrument im Kontext des Beitrags.

Performativ präsentiert Hielscher eine große schauspielerische Leistung in ihrem Beitrag, da sie das Telefon regelmäßig bespielt und in den Hörer singt und spricht (siehe Abbildungen).

Visuell kommt es jedoch zu einem starken Kontrast – sie trägt ein langes, weißes Abendkleid mit passenden

Abendhandschuhen, welches im Kontext eines Telefongesprächs völlig unpassend ist, da Telefone in den 1950er-Jahren meist nur als Festnetz-Schnurtelefone im eigenen Haus oder in Büros vorzufinden waren – der Selbstwählferndienst wurde erst ab Mitte der 1950-Jahre begonnen auszubauen, man war also zusätzlich noch auf Vermittlungen angewiesen. Eine derartige Kleidung beim Telefonieren zu tragen scheint heute als thematisch nicht angepasst und unterstreicht eine absurde und überflüssige visuelle Präsentation, was wiederum das Joke-Potenzial des Beitrags unterstreicht.<sup>127</sup>

Da dieser Beitrag den ersten Joke-Entry beim ESC darstellt, ist festzuhalten, dass dieser natürlich nicht die Höhen an Absurdität oder Faszination erreicht, welche wir von modernen Joke-Entries gewöhnt sind, jedoch verfügt der Beitrag über den Joke-Entry Charme, der offensichtlich seit 1957 unverändert geblieben ist.

<sup>127</sup> Anm.: Das Theaterstück „La voix humaine“ von Jean Cocteau hat eine ähnliche Handlung wie der Beitrag. „La voix humaine“ ist ein Monodrama, in dem eine Frau abends am Telefon mit ihrem Geliebten spricht, welcher sie für eine andere Frau verlassen hat. Die Theaterpremiere fand 1930 statt; das Material wurde auch zu einer Oper umgeschrieben (Premiere 1959) und mehrfach verfilmt (1966, 1990). Zwischen dem Beitrag und dem Theaterstück ist eine Bezugnahme aufgrund der wenigen verfügbaren Quellen über die Hintergründe des Beitrags nicht auszuschließen, jedoch auch nicht nachzuweisen. Es kann sich um einen simplen Zufall handeln, jedoch kann auch eine Nutzung des Materials als Referenz möglich gewesen sein.  
vgl. „ESC 1957 07 - Germany - Margot Hielscher - Telefon, Telefon“; Telekom, „Vom Hebdrehwähler bis zum Smartphone - Meilensteine aus 150 Jahren Telefon“, 28.08.2022.

### 3.4. „Euro Neuro“ (MNE, 2012)

„Euro Neuro“ von Rambo Amadeus ist ein lyrisches Meisterwerk. Das Problem(?) dieses Beitrags ist jedoch, dass er sowohl gesellschaftskritisch-politisch geladen ist, ein künstlerisches und ästhetisiertes Gesamtkunstwerk präsentiert und über einen skurrilen Witz-Faktor verfügt. In erster Linie ist dieser Beitrag jedoch gesellschaftskritische oder politische *Satire* und somit ein Joke-Entry, weshalb er von mir erst hier untersucht wird.

Der Beitrag hat (k)einen Inhalt(?). Man hört die Worte und auf linguistischer Ebene versteht man was gesagt wird, jedoch erschließt sich keine konkrete Botschaft. Der Witz an dem Beitrag könnte natürlich sein, dass niemand begreift, was der Beitrag aussagen will und dass Rambo Amadeus als Lyriker hier einfach Worte aneinanderreihrt, die sich reimen oder ähnlich klingen. Andererseits ist jedoch auch nicht auszuschließen, dass sich eine klare Botschaft in diesem Beitrag versteckt, die sich aufgrund eines mangelnden (philosophischen) Verständnisses oder mangelnder geistiger Fähigkeiten einfach nicht erschließt.

Der lyrische Aufbau erinnert stark an Sprachspiele, wie sie im Dadaismus von Kurt Schwitters oder Hugo Ball verfasst und praktiziert wurden, oder auch an die Sprachspiele Ernst Jandls.<sup>128</sup>

„Euro skeptic, analfabetik,  
try not to be hermetic.

Euro Neuro don't be skeptik,  
hermetic, pathetic, analfabetic  
forget old cosmetic, you need new poetic estetic  
eclectic, dialectic

Euro neuro don't be dogmatic, beaurocratic,  
you need to become pragmatic,  
to stop change climatic, automatic  
need contribution from the institution  
to find solution for polution  
to save the children of the evolution“<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> vgl. Knape, *Sprach-Spiel-Kunst*, 01.09.2022; Universität Trier, „Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache.“, 01.09.2022.

<sup>129</sup> „Rambo Amadeus - Euro Neuro - Live - 2012 Eurovision Song Contest Semi Final 1“; Eurovision, „Rambo Amadeus“, 29.08.2022.

Während in der ersten Strophe eine Thematisierung des Klimawandels gefunden werden kann (wer sucht, der findet), wirkt die zweite Strophe absolut zusammenhangslos.

„Euro neuro I don't like  
snobism, nationalism, puritanism  
I am different organism,  
my heroism is pacifizam altruizam  
I enjoy biciklizam, liberalizam, turizam, nudism, optizam,  
it is good for reumatism“<sup>130</sup>

In der dritten Strophe wiederum kann eine Kritik am Eurovision Song Contest festgestellt werden bzw. ein klares Statement bezüglich der eigenen Ambitionen im Wettbewerb.

„Euro neuro I got no ambition  
for high position in the competition with air condition  
different mission different school  
I got only one rule  
always stay cool like a swimming pool.“<sup>131</sup>

Jede dieser Strophen wird durch einen (nur noch stärker verwirrenden) Refrain voneinander getrennt, in dem nur die Worte „Euro neuro“ – was im serbokroatischen Sprachraum auch als „Euro Nicht-Euro“ gedeutet werden kann<sup>132</sup> – mit Einwürfen wie „monetary break dance“<sup>133</sup> oder „give me chance to refinance“<sup>134</sup> vorkommen. Montenegro befand sich kurz vor oder in 2012 in keiner Finanzkrise, was diese Aussagen nur noch verwirrender erscheinen lässt.

Abgesehen jedoch von dem absoluten Wirrwarr, welches den (fehlenden) Inhalt(?) des Beitrags bildet, spiegelt „Euro Neuro“ den Witz, der dem Joke-Entry zugrunde liegt, auch auf der visuellen Ebene wider. Für die gesamte Laufzeit des Beitrags ist ein großes Holzpferd, angelehnt an das Trojanische Pferd, auf der Bühne

---

<sup>130</sup> „Rambo Amadeus - Euro Neuro - Live - 2012 Eurovision Song Contest Semi Final 1“; Eurovision, „Rambo Amadeus“, 29.08.2022.

<sup>131</sup> s.o.

<sup>132</sup> Anm.: Die Beziehung zwischen Montenegro und dem Euro als Währung ist zudem kompliziert, da Montenegro den Euro ohne Einwilligung der EZB als offizielle Währung nutzt, ohne Mitglied der Euro-Zone zu sein.

<sup>133</sup> s.o.

<sup>134</sup> s.o.



Abb. 17: Rambo Amadeus und sein Trojanisches Pferd.

zu sehen – eine visuelle Referenz auf die Natur des Beitrags (siehe Abbildung nächste Seite). „Euro Neuro“ ist das Trojanische Pferd des ESCs 2012.<sup>135</sup>

Zunächst vom Holzpferd verdeckt, kommen während des Beitrags drei Männer hervor, die sich als Breakdancer entpuppen und die Performance Rambo Amadeus’ – welche ich hier gerne als „gehen, shaken und gestikulieren“ beschreiben möchte – durch Breakdance-Einwürfe auflockern. Ebenso ziehen sie über den gesamten Beitrag verteilt drei Schriftbanner aus, auf denen die Aussagen „EURO NEURO HEUTE HABE HOBOTNICA“, „EURO NEURO GIVE ME CHANCE TO REFINANCE“ und „EURO NEURO MONETARY BREAK DANCE“ stehen – all diese Aussagen referenzieren den Beitrag selbst. Einer der Breakdancer wird zum Ende des Beitrags von den anderen beiden in eines der Schriftbanner gewickelt und von der Bühne getragen, jedoch endet die Musik, bevor sie die Bühne verlassen.



Abb. 18: Freeze-Frame der „Euro Neuro“ Performance.

---

<sup>135</sup> vgl. „Rambo Amadeus - Euro Neuro - Live - 2012 Eurovision Song Contest Semi Final 1“.

Alle sich auf der Bühne befindenden Personen gehen in einen Freeze-Frame (siehe Abbildung).<sup>136</sup>

Im Hintergrund auf den LED-Wänden sind diverse Nahaufnahmen zu sehen: Holzräder, Euroscheine, LED-Elemente oder auch Stadt- und Landschaftsaufnahmen, die sehr schnell nacheinander gezeigt werden und immer wieder zwischen einem normalen und einem negativ-Look wechseln; das Erkennen und Verarbeiten der Aufnahmen wird somit erschwert, es erschließt sich keine visuelle Botschaft. Auch hier gilt wieder: Vielleicht ist die Abwesenheit einer (sich mir erschließenden) Botschaft der Witz.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> vgl. „Rambo Amadeus - Euro Neuro - Live - 2012 Eurovision Song Contest Semi Final 1“.

<sup>137</sup> vgl. s.o.

## 4. Die Präsentation der nationalen und kulturellen Identität

### 4.1. Ernsthaftes Präsentieren vs. Stereotypen

Die Präsentation einer nationalen oder kulturellen Identität kann im Kontext des Eurovision Song Contests sowohl musikalisch als auch visuell/performativ oder in einer Kombination aus Musik und Visualität/Performance erfolgen.

So kann die musikalische Präsentation einer nationalen oder kulturellen Identität beispielsweise durch die Instrumentierung, musikalische Referenzen, Gepflogenheiten oder Motive, oder (lyrische) Referenzen erfolgen. Man könnte mitunter National-Instrumente nutzen – einige Beispiele für National-Instrumente wären die Bouzouki (Griechenland), die Hardangerfiedel (Norwegen) oder auch das Alphorn (Schweiz) – oder sich motivisch an Volksmusik oder -liedern bedienen.<sup>138</sup>

Anders als mit einer musikalischen Präsentation der nationalen oder kulturellen Identität besteht bei einer visuellen Aufbereitung und Performance einer ebensolchen eine größere Gefahr in die Präsentation, und damit verbunden auch eine Bekräftigung, von weit verbreiteten Stereotypen zu rutschen. Es kann auch (sowohl in visuellen als auch musikalischen Elementen) auf die Folklore zurückgegriffen werden, wobei hier erneut auf die Gratwanderung zwischen einer ernsthaften Präsentation und der Bestärkung von Stereotypen geachtet werden muss.

Bei den Beiträgen, die eine nationale oder kulturelle Identität präsentieren, geht es in erster Linie darum, dass der Beitrag diese Identität so klar präsentiert, dass unverkennbar auf eine bestimmte (kulturell bedingte) Region oder eine klare Nation zu schließen ist.

Hier eine Auswahl an Beiträgen, bei denen eine nationale oder kulturelle Identität in der musikalischen und/oder visuellen Aufbereitung präsentiert wird; ich werde im Folgenden vier Beiträge untersuchen.

Titel	Act	Land, Jahr
„De Vogels van Holland“	Jetty Paerl	NED, 1956
„Voi-Voi“	Nora Brockstedt	NOR, 1960
„Nur in der Wiener Luft“	Eleonore Schwarz	AUT, 1962
„Swiss Lady“	Pepe Lienhard Band	SUI, 1977

<sup>138</sup> vgl. Wikipedia, „List of national instruments (music)“, 06.09.2022.

<b>Titel</b>	<b>Act</b>	<b>Land, Jahr</b>
„Bitakat Hob“	Samira Bensaïd	MAR, 1980
„Sámiid Ædnan“	Sverre Kjellsberg & Mattis Hætta	NOR, 1980
„Dinle“	Şebnem Paker & Etnic	TUR, 1997
„Jan Jan“	Inga & Anush	ARM, 2009
„Alcohol is Free“	Koza Mostra feat. Agathon Iakovidis	GRE, 2013
„My Słowianie“	Donatan & Cleo	POL, 2014
„Fire of Love (Pali się)“	Tulia	POL, 2019
„Shum“	Go_A	UKR, 2021

#### **4.2. „De Vogels van Holland“ (NED, 1956)**

Als erster Beitrag in der Geschichte des Eurovision Song Contests präsentiert sich Jetty Paerls „De Vogels van Holland“ als klar national behaftet. Allein durch den Titel wird bereits klar, dass es ein Beitrag der Niederlande ist, da namentlich auf Holland, die wohl bekannteste Region der Niederlande, verwiesen wird.

Während des Beitrags wird über die Vögel Hollands gesungen und berichtet, welche Eigenarten diese haben und warum gerade die holländischen Vögel sich hervorheben. So wird konkret auf drei Vogelarten hingewiesen, welche alle in Holland anzutreffen sind: die Amsel, die Drossel und die Nachtigall.<sup>139</sup>

„De vogels van Holland zijn zo muzikaal“<sup>140</sup>

Diese Beschreibung der holländischen Vögel ist die erste Aussage, die während des Beitrags getroffen wird und im Refrain wird diese immer wieder geäußert. Sie fungiert somit als das primäre Hervorhebungsmerkmal; die Vögel Hollands sind offensichtlich sehr musikalisch. Diese Musikalität wird immer wieder thematisiert und durch emotional-charakterisierende Vergleiche bestärkt:

„De Franse vogels zingen: ‚Tudeludelu‘  
Japanse vogels zingen: ‚Tudeludelu‘

---

<sup>139</sup> vgl. „ESC 1956 01 - Netherlands 1 - Jetty Paerl - De Vogels Van Holland“.

<sup>140</sup> s.o.

Chinese vogels zingen: „Tudeludelu“  
Maar de vogels zingen nergens zo gelukkig en blij  
Als in Holland in het voorjaar in de wei“<sup>141</sup>

Während die französischen, japanischen oder chinesischen Vögel „Tudeludelu“ singen, singen die Vögel nirgends so glücklich und froh wie auf holländischen Wiesen zur Frühlingszeit. Welche Laute die holländischen Vögel machen, wird nicht erwähnt, jedoch ist dies nicht notwendig, da die Charakterisierung der Vogellaute als „glücklich“ oder „froh“ eine emotionale Komponente vermittelt, die auf Geborgenheit und Friedseligkeit hindeutet – an einem Ort, der weder Geborgenheit noch Friedseligkeit vermittelt, fühlt man sich meist nicht wohl und siedelt dort nicht.<sup>142</sup>

Die Wahl von heimisch ansässigen Vögeln und der emotionalen Charakterisierung des Gesangs ebendieser, präsentiert somit ein Gefühl der Zugehörigkeit und Heimat, welches vom Publikum wahrgenommen werden kann. Es baut sich somit unmittelbar eine Beziehung zu den Niederlanden (oder spezifischer: Holland) auf, egal, ob man selbst schon einmal dort war. Der Beitrag präsentiert somit eine klare nationale Komponente.

„'t is geen wonder, want nergens zijn de plassen zo blauw  
Als in Holland, mijnheer  
Als in Holland, mevrouw  
't is geen wonder, want nergens is het gras zo vol dauw“<sup>143</sup>

Auch Eigenheiten Hollands wie unvergleichbar blaue Pfützen oder außergewöhnlich taunasse Wiesen werden klar angesprochen; das vermittelte Bild Hollands wird immer klarer und sympathischer. Der Beitrag endet mit einer wiederholten Betonung der Musikalität der holländischen Vögel, was erneut ein Gefühl der Vertrautheit bestärkt und durch die vielen Beschreibungen eine nationale Identität fördert.

„En daarom zijn de vogels hier allemaal  
Zo muzikaal, zo muzikaal, zo muzikaal“<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> „ESC 1956 01 - Netherlands 1 - Jetty Paarl - De Vogels Van Holland“.

<sup>142</sup> vgl. s.o.

<sup>143</sup> s.o.

<sup>144</sup> s.o.

#### 4.3. „Bitaqat Hub“ (MAR, 1980)

Der marokkanische Beitrag für den ESC 1980 ist ein sehr interessanter Beitrag, da es sich um die einzige Teilnahme Marokkos handelt und sofort eine klare kulturelle Identität vermittelt werden konnte.

So bedient sich der Beitrag musikalisch an Elementen der arabischen Musik und Bensaïd singt auf Arabisch. Unter normalen Bedingungen würde die Nutzung der eigenen Landessprache nicht als ausschlaggebendes Element gelten, um eine nationale oder kulturelle Identität zu präsentieren, wie ich es bereits in I.5.2. erklärt habe, jedoch hilft es in diesem Fall dem Beitrag (besonders auch, weil es die einzige Teilnahme Marokkos und der erste Beitrag in arabischer Sprache ist) ungemein, die präsentierte Identität noch klarer herauszustellen und deutlicher zu machen.<sup>145</sup>

Neben den musikalischen und sprachlichen Elementen, die eine klar national und kulturell behaftete Präsentation des Beitrags ermöglichen, ist die visuelle Komponente auch maßgeblich an dieser Präsentation beteiligt. So tragen Bensaïd und ihre zwei weiblichen Backgroundsängerinnen jeweils einen Kaftan (siehe Abbildung). Der Kaftan als Kleidungsstück ist stark in der marokkanischen Kultur verankert und ist mit Sicherheit seit dem 16. Jahrhundert (wenn nicht sogar schon seit dem 13. Jahrhundert) in Marokko nachweisbar; Kaftane haben den Status der Nationaltracht erreicht, werden durch neue Schnitte modernisiert und machen ca. 15% der marokkanischen Exporte aus.<sup>146</sup>



Abb. 19: Samira Bensaïd in ihrem Kaftan.

Das Tragen eines Kaftans ist somit im Kontext des Beitrags keine simple modische Entscheidung gewesen, sondern stellt auch eine (Re-)Präsentation der

<sup>145</sup> Anm.: Zum Zeitpunkt des Wettbewerbs 1980 existierte noch die Regel, dass der Beitrag auf Landessprache vorgetragen werden muss. Somit wäre es hinfällig gewesen, ob Marokko mit einem anderen Beitrag angetreten wäre oder nicht, da der marokkanische Beitrag so oder so auf Arabisch hätte vorgetragen werden müssen.

vgl. „Bitakat hob - بطاقة حب - Morocco 1980 - Eurovision songs with live orchestra“.

<sup>146</sup> vgl. s.o.; Fakim, „The kaftans that give independence to Moroccan women“, 07.09.2022; AtlasInfo, „Le Caftan, un voyage dans les dédales d'une histoire millénaire“, 07.09.2022.

marokkanischen Kultur und Menschen dar. Es wird somit ein unverkennbares Bild Marokkos erzeugt, welches an seine Kultur, visuellen Merkmale (Mode) und musikalischen Bräuche/Techniken/Muster geknüpft ist. Weiterhin zeigt der marokkanische Beitrag, dass die Präsentation einer nationalen oder kulturellen Identität nicht an eine sich langsam aufbauende Beziehung über mehrere Jahre der Teilnahme am ESC gebunden ist. Marokko nahm ein einziges Mal am Wettbewerb teil und konnte sofort einen national und kulturell geprägten Eindruck hinterlassen.

#### **4.4. „Dinle“ (TUR, 1997)**

„Dinle“ war bis zum Sieg in 2003 der bestplatzierte Beitrag der Türkei im Eurovision Song Contest und gehört somit zu den besten (im Wettbewerbskontext) türkischen Beiträgen. Außerdem präsentiert „Dinle“ eine klare national-kulturelle Identität, was zu dem Zeitpunkt jedoch nicht außergewöhnlich für die Türkei war – viele türkische Beiträge sind stark national und/oder kulturell behaftet.<sup>147</sup>

Musikalisch orientiert sich der Beitrag klar an türkischer Musik und nutzt Instrumente, die in der türkischen Musik etabliert sind. So ist auf der Bühne als Act Şebnem Paker<sup>148</sup> mit fünf weiteren Personen<sup>149</sup> zu sehen, die Instrumente spielen. Hierbei spielen drei der Mitglieder klassische türkische Instrumente/Instrumente, die in der türkischen Musik stark vertreten sind – die Saz oder auch Bağlama, die Ney, die Darbuka und das Def – die anderen beiden Mitglieder spielen Schlagzeug und Keyboard; Paker selbst spielt während des Beitrags auch die Parmak Zili.<sup>150</sup>

Die Instrumentierung und Nutzung dieser bestimmten Instrumente weist neben der visuellen und musikalisch-akustischen Referenz auf die nationale und kulturelle Identität der Türkei auch eine inhaltliche Anspielung auf. Während die Darbuka und das Def allgemein weit verbreitet sind und in der (auch traditionellen) Musik der Türkei auftauchen und genutzt werden, steht die Ney stark in Verbindung zu dem Mevlevi-Orden und den sich drehenden Derwischen. Die Ney ist somit in die kulturelle Identität des Mevlevi-Ordens stark eingebunden, da der Orden diese unter anderem auch in ihren Gebeten und Tänzen nutzt. Die Saz stellt nicht nur eine

---

<sup>147</sup> vgl. Eurovision, „Türkiye“, 07.09.2022.

<sup>148</sup> Anm.: Gesang.

<sup>149</sup> Anm.: Die Musikgruppe „Etnic“.

<sup>150</sup> vgl. „Dinle - Şebnem Paker -Turkey 1997 - Eurovision songs with live orchestra“.

kulturelle Referenz dar – auch sie ist stark in der türkischen (Musik-)Kultur verankert – sondern auch eine musikalische. Historisch gesehen wurde die Saz oft von Männern gespielt, die ihre Spielkunst nutzten, um einer Frau ihre Liebe auszudrücken; die Sazspieler wurden aufgrund dessen auch „aşıklar“<sup>151</sup> genannt. Hierbei wurde in einer Art Improvisation während des Spielens auch gesungen, um die Liebe und Bewunderung zu zeigen; diese musikalisch-künstlerische Praxis existiert auch heute noch und ist vergleichbar mit dem mittelalterlichen Bardengesang Europas. Die Nutzung dieses Instruments, welches stark an Liebe gebunden ist, ist also im Kontext dieses Beitrags, welcher ebenfalls von Liebe handelt, nicht nur eine kulturelle Referenz, sondern auch eine Inhaltliche.<sup>152</sup>

Während der Performance erinnern Pakers Bewegungen an orientalischen Tanz<sup>153</sup> und auch ihr Gürtel, welcher aus mehreren großen silbernen Münzen besteht, kann als Anlehnung auf das Münztuch gesehen werden, welches während des orientalischen Tanzes getragen wird und einen Teil des klassischen Kostüms darstellt.<sup>154</sup>

#### **4.5. „Shum“ (UKR, 2021)**

Anders als bei den bisher untersuchten Beiträgen, die eine nationale oder kulturelle Identität konstruieren, indem sie musikalisch und/oder visuell auf folkloristische Elemente zurückgreifen, wird sich bei „Shum“ nur inhaltlich bei diesen Elementen bedient und visuell auf nicht-historische, sondern aktuelle Elemente der kulturellen Identität zurückgegriffen.

Es ist sofort auffallend, dass der Beitrag auf die EDM-, Techno- und Rave-Kultur verweist und sich dieser (auch im Genre) bedient. Diese Einflüsse können als Referenz auf die ukrainische Underground- und Jugendkultur und die damit verbunden CXEMA-Bewegung gesehen werden, welche als „underground rave revolution“<sup>155</sup> als Antwort auf die 2014 anzutreffende Polizeigewalt und Finanzkrise

---

<sup>151</sup> Anm.: Türkisch für „Verliebte“.

<sup>152</sup> vgl. Gellermann, Gespräch mit Ceren Demirel; „Ozanlardan bağlamalı atışma“; Wikipedia, „Turkish ney“, 07.09.2022.

<sup>153</sup> Anm.: Der orientalische Tanz ist auch als „Bauchtanz“ bekannt.

<sup>154</sup> vgl. „Dinle - Şebnem Paker -Turkey 1997 - Eurovision songs with live orchestra“; „Kaan Albayraj & Anna - Belly Dance Show | IIDF 2018“.

<sup>155</sup> Smith, „A look into Ukraine’s underground rave culture“, 07.09.2022.

in der Ukraine gesehen werden kann. Der Beitrag schlägt jedoch durch das Zurückgreifen auf die Sopilka und die Maultrommel einen Bogen in die ukrainische Volksmusik und baut diese nahtlos in das Techno-Gefüge ein.<sup>156</sup>

Der Gesang, welcher zudem auch auf Ukrainisch ist, nutzt die Technik des „Weißen Gesangs“, bei dem der Ton sehr stark komprimiert durch den Kehlkopf gepresst wird, was dem Gesang eine sehr helle und „schreiende“ Charakteristik verleiht. Der Weiße Gesang ist besonders in der Volksmusik slawischer Länder verbreitet und durch seinen einzigartig markanten Klang schnell zu erkennen – ein sehr gutes Beispiel für den Weißen Gesang ist in dem YouTube-Video „Le Mystere des Voix Bulgares - Full Performance (Live on KEXP)“ zu hören. Die Nutzung dieser Gesangstechnik stellt somit eine kulturelle Referenz dar.<sup>157</sup>

Auch der lyrische Inhalt des Beitrags ist als kulturelle Referenz zu verstehen, da die Lyrics zum Teil einem rituellen Volkslied entnommen wurden, welches auf den ukrainischen Paganismus zurückzuführen ist. Der YouTube-Nutzer „Good Evening Europe tv“ hat diese Übereinstimmungen deutlich herausgearbeitet und in einem Video gegenübergestellt. So wurde nicht nur der Text oder Textstellen übernommen, sondern auch die Melodie.<sup>158</sup>

Durch das Zurückgreifen auf Volksmusik, sowohl durch die Lyrik als auch durch Instrumente oder Techniken, wird klar auf die eigene kulturelle Identität zurückgegriffen, welche stark mit der nationalen Identität ineinander greift.

Performativ greift der Beitrag auf den eigenen lyrischen Inhalt zurück und präsentiert diesen. Es geht um das Einläuten des Frühlings, den Abschied vom Winter, das Säen neuer Pflanzen und ein grünes Erwachen – es geht um eine Transformation, die noch nicht vollzogen ist, sondern erst eingeladen/ heraufbeschworen wird. Inhaltlich ist festzuhalten, dass „Shum“ als Wort mehrere Bedeutungen hat und der Beitrag (durch Zurückgreifen auf das Volkslied) eine Geschichte erzählt. „Shum“ kann sowohl „Lärm“ bedeuten, als auch den Namen

---

<sup>156</sup> Anm.: Die Sopilka ist eine traditionelle ukrainische Flöte und stellt einen integralen Bestandteil der ukrainischen Volksmusik dar, wo sie gemeinsam mit der Maultrommel stark vertreten ist. vgl. Smith, „A look into Ukraine's underground rave culture“, 07.09.2022; i-D, „Wie die ukrainische Jugend mit Raves den Alltag vergisst“, 07.09.2022; „Go\_A - Shum - LIVE - Ukraine 🇺🇦 - Grand Final - Eurovision 2021“.

<sup>157</sup> vgl. „Le Mystere des Voix Bulgares - Full Performance (Live on KEXP)“; „Go\_A - Shum - LIVE - Ukraine 🇺🇦 - Grand Final - Eurovision 2021“.

<sup>158</sup> vgl. „GO\_A's Eurovision entry "SHUM" vs. Traditional folk song“; „Go\_A - Shum - LIVE - Ukraine 🇺🇦 - Grand Final - Eurovision 2021“.

eines heidnischen Waldgeistes darstellen. Die Bühne zeigt eine karge Landschaft voller leerer, weißer Äste (siehe Abbildung).



Abb. 20: Bühnenaufbau bei „Shum“.

Jedes Mitglied des Acts ist in Weiß gekleidet, nur die Sängerin trägt eine grüne Felljacke, welche an Gestrüpp und Pflanzen erinnert. Sie steht nicht nur mittig im Kontext der weiteren Mitglieder des Acts, sondern sie ist das Zentrum, die Verkörperung Shums; sie symbolisiert den Waldgeist, welcher heraufbeschwört werden soll. Ähnlich wie Shum erweckt sie die Natur, welche im Kontext der Performance von den weiteren Mitgliedern der Gruppe dargestellt wird. Während sich zu Beginn alle Mitglieder nur langsam bewegen, bewegen sie sich nach dem ruhig gestalteten „Einsäen“ der Samen (bei ca. 01:54) durch die Sängerin und die zwei Tänzer, welche hier als Helfer des Shums fungieren, wesentlich schneller und lebhafter; die Musik spiegelt durch ein schnelleres Tempo dieses „Aufwachen“ wider, auch die Bilder auf den LED-Bildschirmen werden hektischer, schneller und chaotischer, bis sie letztlich bei dem „Aufwachen“ zu einer Armee einheitlich rennender, glänzender Astralkörper wechseln (siehe Abbildung). Dies zeigt erneut die mythologisch-kulturelle Verankerung des Materials und ist ein klares Beispiel für die Präsentation einer



Abb. 21: Rennende Astralkörper.

kulturellen Identität.<sup>159</sup>

„Shum“ ist aufgrund der Präsentation als ein Gesamtkunstwerk zu sehen und hätte auch in Kapitel 2. dieses Abschnitts untersucht werden können, jedoch ist für mich im Kontext dieser Arbeit bei diesem Beitrag, wie es auch bei „Congratulations“ (ISL, 2006) der Fall war, ein anderer Aspekt, nämlich die Präsentation der national-kulturellen Identität, dermaßen stark festzustellen, dass eine Untersuchung des Beitrags an dieser Stelle und unter den entsprechenden Gesichtspunkten zielführender war, als diesen auf seine ästhetisierte und kunstvolle Realisierung hinsichtlich seiner Wirkung als Gesamtkunstwerk zu untersuchen. Der Beitrag vereint Folklore – ein wichtiger Bestandteil einer kulturellen Identität – mit modernen Einflüssen und Elementen der aktuell-ukrainischen (Jugend-)Kultur und präsentiert somit eine national-kulturelle Identität, welche einen Hybrid einer klassischen und modernen/zeitgenössischen Identität bildet.

---

<sup>159</sup> vgl. „Go\_A - Shum - LIVE - Ukraine  - Grand Final - Eurovision 2021“; „Go\_A Shum: Kulturelle Codes #Eurovision2021“.

## 5. Marcel Bezençon Awards

Die Marcel Bezençon Awards werden seit 2002 außerhalb des eigentlichen Wettbewerbs des Eurovision Song Contests durch die Pressevertreter\*innen, Kommentator\*innen und Komponist\*innen verliehen. Die Verleihungszeremonie der Marcel Bezençon Awards findet Backstage vor dem Finale des ESCs statt und genießt nicht die gleiche mediale Präsenz und Berichterstattung wie der Wettbewerb selbst.<sup>160</sup>

Erfunden wurden die Marcel Bezençon Awards von Christer Björkman (SWE, 1992) und Richard Herrey (SWE, 1984\*); der Name der Preise stellt einen Verweis auf Marcel Bezençon dar, von dem die Idee für den Eurovision Song Contest stammte.<sup>161</sup>

Eine vollständige Liste der Gewinner-Beiträge/-Acts der Marcel Bezençon Awards ist beigefügt.<sup>162</sup>

Grüne Zelle: Sieger des Eurovision Song Contests

Press Award			Artistic Award		Composer Award	
Jahr	Beitrag	Land	Act	Land	Beitrag	Land
2002	„Il faut de temps“	FRA	Afro-Dite	SWE		
2003	„Everyway That I Can“	TUR	Esther Hart	NED		
2004	„Lane Moje“	SCG	Ruslana	UKR	„Stronger Every Minute“	CYP
2005	„Angel“	MLT	Helena Paparizou	GRE	„Zauvijek Moja“	SCG
2006	„Hard Rock Hallelujah“	FIN	Carola	SWE	„Lejla“	BIH
2007	„Dancing Lasha Tumbai“	UKR	Marija Šerifović	SRB	„Unsubstantial Blues“	HUN
2008	„Senhora do mar“	POR	Ani Lorak	UKR	„Pe-o margine de lume“	ARM
2009	„Fairytaile“	NOR	Patricia Kaas	FRA	„Bistra Voda“	BIH
2010	„Milim“	ISR	Harel Skaat	ISR	„Milim“	ISR

<sup>160</sup> vgl. Eurovision, „Marcel Bezençon Awards“, 25.06.2022.

<sup>161</sup> vgl. s.o.; EBU, „Our History“, 25.06.2022; Panas, „Allt är ditt fel Marcel!“, 25.06.2022.

<sup>162</sup> Anm.: Ich habe die Tabelle durch Sichtung der nachstehend angeführten Ressourcen angefertigt.

vgl. Eurovision, „Marcel Bezençon Awards“, 25.06.2022; Eurovision, „Marcel Bezençon Awards 2021“, 26.06.2022; Eurovision, „2022 Marcel Bezençon Award Winners“, 26.06.2022.

<b>2011</b>	„Da Da Dam“	<b>FIN</b>	Jedward	<b>IRL</b>	„Sognu“	<b>FRA</b>
<b>2012</b>	„When the Music Dies“	<b>AZE</b>	Loreen	<b>SWE</b>	„Euphoria“	<b>SWE</b>
<b>2013</b>	„Waterfall“	<b>GEO</b>	Farid Mammadov	<b>AZE</b>	„You“	<b>SWE</b>
<b>2014</b>	„Rise Like A Phoenix“	<b>AUT</b>	The Common Linnets	<b>NED</b>	„Calm After The Storm“	<b>NED</b>
<b>2015</b>	„Grande Amore“	<b>ITA</b>	Måns Zelmerlöw	<b>SWE</b>	„A Monster Like Me“	<b>NOR</b>
<b>2016</b>	„You Are The Only One“	<b>RUS</b>	Jamala	<b>UKR</b>	„Sound of Silence“	<b>AUS</b>
<b>2017</b>	„Occidental's Karma“	<b>ITA</b>	Salvador Sobral	<b>POR</b>	„Amar Pelos Dois“	<b>POR</b>
<b>2018</b>	„Mercy“	<b>FRA</b>	Eleni Foureira	<b>CYP</b>	„Bones“	<b>BUL</b>
<b>2019</b>	„Arcade“	<b>NED</b>	Kate Miller-Heidke	<b>AUS</b>	„Soldi“	<b>ITA</b>
<b>2021</b>	„Voilà“	<b>FRA</b>	Barbara Pravi	<b>FRA</b>	„Tout l'Univers“	<b>SUI</b>
<b>2022</b>	„Space Man“	<b>UK</b>	Konstrakta	<b>SRB</b>	„Hold Me Closer“	<b>SWE</b>

## 5.1. Press Award

Für den Press Award kann jedes akkreditierte Pressemitglied des jeweiligen Jahres für den insgesamt besten Beitrag abstimmen. So deckt sich die Idee des Press Awards mit der für den gesamten ESC – der beste Beitrag gewinnt. Da für diesen Award jedoch nur die akkreditierte Presse abstimmen kann, kann das Ergebnis stark von dem des Wettbewerbs abweichen; der Pool der Stimmberechtigten ist wesentlich kleiner und durch die Hürde einer Akkreditierung auch wesentlich exklusiver als der des gesamten Wettbewerbs.<sup>163</sup>

## 5.2. Artistic Award

Der Artistic Award wird, im Gegensatz zu dem Press Award und dem Composer Award, dem Act selbst – und nicht dem Beitrag – verliehen. Er ist als Auszeichnung für den Act mit dem größten artistischen Potenzial/Mehrwert zu

<sup>163</sup> vgl. Eurovision, „Marcel Bezençon Awards“, 25.06.2022.

verstehen. Auch der Sieger/die Siegerin dieses Awards wird „intern“ ermittelt, da die offiziellen Kommentator\*innen des Jahres diese\*n durch eine Abstimmung wählen.<sup>164</sup>

Auffällig ist, dass über die 20 Jahre, seit dem es die Marcel Bezençon Awards gibt, von den Sieger\*innen des Artistic Awards auch sieben den ESC gewonnen haben – die meisten „Doppelsieger“ (Bezençon und ESC). Dies könnte darauf zurückgehen, dass Beiträge, die ein Gesamtkonzept präsentieren, ein höheres Potenzial besitzen, sich bei dem Publikum einzuprägen und hängen zu bleiben; ist die Erinnerung an einen Beitrag stark, kann sich dies positiv auf das Endergebnis im Wettbewerb auswirken. Die Realisierung eines Beitrags als musikalisch-visuelles Gesamtkonzept zeigt außerdem, dass der Act und die Delegation den Wettbewerb in seiner Präsentationsform (audio-visuelles TV-Event) versteht und sich somit auf mehreren Ebenen und nicht nur musikalisch mit dem Beitrag auseinandersetzt, um ein gesamtstimmiges Konzept zu entwickeln, welches letztlich dem Publikum präsentiert werden kann.

### **5.3. Composer Award**

Anders als den Press Award und den Artistic Award gibt es den Composer Award erst seit 2004; in den Jahren 2002 und 2003 wurde anstelle des Composer Awards ein Fan Award verliehen, für den die Mitglieder der OGAE (Organisation Générale des Amateurs de l'Eurovision)<sup>165</sup> abstimmen konnten – dieser Fan Award wird hier nicht behandelt.<sup>166</sup>

Für den Composer Award wird eine Jury gebildet, welche abstimmt, um den Beitrag mit der „most original composition“<sup>167</sup> zu ermitteln. Diese extra für diesen Award gebildete Jury unterscheidet sich stark von den bekannten Länderjurys des ESCs, da diese aus der Gesamtheit aller Komponist\*innen gebildet wird, welche die Lieder des jeweiligen Jahres komponiert haben, bzw. an der Komposition beteiligt waren. Es ist unklar, ob man bei dieser Abstimmung für den oder die von einem

---

<sup>164</sup> vgl. Eurovision, „Marcel Bezençon Awards“, 25.06.2022.

<sup>165</sup> Anm.: Die OGAE ist die internationale Dachorganisation der internationalen Fanclubs des Eurovision Song Contests und hat offizielle Ableger in 42 Ländern. Nicht jedes Land, welches am ESC teilnimmt verfügt über einen eigenen OGAE-Club.

<sup>166</sup> vgl. s.o.

<sup>167</sup> s.o.

selbst komponierten Beitrag/Beiträge abstimmen darf, oder ob ein Abstimmen für die eigene Arbeit, wie beim ESC, durch spezifische Regeln verboten ist.<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> vgl. Eurovision, „Marcel Bezençon Awards“, 25.06.2022.

## **6. Zwischenfazit – Ästhetik und Präsentation**

Durch die Untersuchung der verschiedenen Beitragsarten und der Präsentation von Gesamtkunstwerken und nationalen und kulturellen Identitäten hat sich Folgendes ergeben:

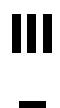
Deutschland war Vorreiter. Sowohl der erste politisch motivierte Beitrag als auch der erste Joke-Entry und der erste ästhetisch stilisierte Beitrag, welcher sich als Gesamtkunstwerk präsentierte, waren alles Beiträge Deutschlands und erschienen direkt nacheinander („So geht das jede Nacht“, 1956; „Telefon, Telefon“, 1957; „Für Zwei Groschen Musik“, 1958). Hierbei ist besonders Margot Hielscher als Pionierin beim ESC zu erwähnen. Ihr Einsatz des Telefons stellte die erste Nutzung von Requisiten dar und öffnete nicht nur die Tür für spätere Beiträge, die sich als Gesamtkunstwerk inszenierten, sondern auch für eine gesamte Beitragskategorie – die Joke-Entries.

Weiterhin ist festzuhalten, dass die verschiedenen Beitragskategorien (politisch motiviert, ästhetisch und künstlerisch als Gesamtkunstwerk realisiert, Joke-Entries und solche, die eine klare Identität präsentieren) keine klaren Grenzen haben und schwammig ineinanderlaufen. So ist das größte Überschneidungs-Potenzial zwischen den Joke-Entries und den ästhetisch-künstlerisch stilisierten Gesamtkunstwerken festzustellen, wobei es auch eine nicht gerade unerhebliche Anzahl von Berührungs punkten zwischen den ästhetisch-künstlerischen Gesamtkunstwerken und den politisch motivierten Beiträgen gibt. Beiträge, die eine nationale und/oder kulturelle Identität vermitteln, sind meist auch stark visuell aufbereitet.

Bei der Präsentation einer nationalen und/oder kulturellen Identität ist das Zurückgreifen auf Folklore ein etabliertes Element und sehr effektiv, um diese Identität schnell und klar zu vermitteln. Auch durch klare lyrische Referenzen oder eine Präsentation neuer/aktueller gesellschaftlich bedingter Kulturströme kann eine solche Identität erfolgreich präsentiert werden.

Seit den 2000er-Jahren hat (besonders gegen Ende der 2010er) die Präsentation nationaler und/oder kultureller Identitäten im Wettbewerb zugenommen – auch der Anteil an Beiträgen, die von ihrer eigenen Landessprache Gebrauch machen, hat zugenommen. Die Präsentation einer nationalen und/oder kulturellen Identität ist meiner Meinung nach ein sehr wichtiger Bestandteil des

ESCs, da es sich um einen internationalen Musikwettbewerb handelt, bei dem es nicht nur um den Sieg und die Befriedigung des eigenen Teilnahmebedürfnisses geht, sondern auch um den inter-europäischen und internationalen Austausch. Mit einem Beitrag anzutreten, der die eigene nationale und/oder kulturelle Identität präsentiert, kann somit auch das Publikum dazu anregen sich für diese zu Begeistern oder sogar an dieser teilzunehmen. Dieses große Spektrum nationaler und/oder kultureller Identitäten macht einen integralen Bestandteil des Wettbewerbs aus und bricht als heterogene Masse automatisch den (musikalischen anglo-Radio-Pop) Mainstream, bzw. lockert diesen auf jeden Fall auf.



## **Der Eurovision Song Contest 2022**

## 1. Vor dem Wettbewerb

### 1.1. Vidbir und der Rücktritt Alina Pashs

Vidbir – der ukrainische Vorentscheid – fand am 12.02.2022<sup>169</sup> statt; Alina Pash hat diesen mit ihrem Beitrag „Тіні забутих предків (Shadows of Forgotten Ancestors)“ gewonnen. Ihr Ergebnis von 15 Punkten (8 Jury, 7 Televoting) liegt somit nur einen Punkt vor dem Ergebnis des Kalush Orchestra und deren Beitrag „Stefania“, welcher 14 Punkte (6 Jury, 8 Televoting) erzielte.<sup>170</sup>

Nur zwei Tage nach dem Vorentscheid bahnte sich jedoch die Kontroverse an: Pash soll Reisedokumente, die einen 2015 stattgefunden Aufenthalt auf der 2014 von Russland annektierten Halbinsel Krim bestätigen sollen, gefälscht haben.

„In the weeks before the selection show, commenters on social media wrote that Alina Pash had previously visited Crimea via a flight from Moscow, thus breaking one of the selection’s [Vidbir, Anm.] rules.“<sup>171</sup>

Die angeblich gefälschten Dokumente sollen den Besuch der Krim über den Landweg und die ukrainische Landgrenze/Grenzbehörden bestätigen. Pash selbst hat in einem Interview eine Woche vor dem Vorentscheid über ihre Reise auf die Krim gesprochen und erklärt, dass sie mit einem Bus aus der Ukraine auf die Krim gefahren wäre.<sup>172</sup>

Die für die Ukraine am ESC teilnehmende Sendeanstalt, UA:PBC, gab noch am 14.02.2022 bekannt, die Authentizität der Reisedokumente Pashs zu untersuchen und Pash nicht zum ESC 2022 nach Turin zu schicken, sollten sich die Dokumente tatsächlich als gefälscht herausstellen.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> Anm.: der Vorentscheid fand somit noch vor der russischen Invasion der Ukraine statt, welche nur zwölf Tage später, am 24.02.2022, begann.

<sup>170</sup> vgl. Christou, „Alina Pash wins Vidbir 2022 with ‚Shadows of Forgotten Ancestors‘“, 11.10.2022.

<sup>171</sup> Smith, „Ukraine: Officials confirm that Alina Pash entered Crimea via land border in 2015 in accordance with the law“, 11.10.2022.

<sup>172</sup> vgl. s.o.

<sup>173</sup> vgl. Adams, „Never-ending story: Ukraine won’t send Alina Pash to Eurovision if Crimea travel documents are fake“, 11.10.2022.

Weitere zwei Tage später, am 16.02.2022, äußerte sich Pash in einem Instagram Post zu der Situation und gab ihren Rücktritt bekannt. „I don't want to be in this dirty story anymore.“<sup>174</sup>

Nur wenige Stunden später bestätigte auch UA:PBC, dass Alina Pash nicht für die Ukraine beim Eurovision Song Contest antreten wird, sondern dass dies ein anderer Act aus dem Vorentscheid machen werde. Somit war nicht automatisch gegeben, dass der zweitplatzierte Act des Vorentscheids, das Kalush Orchestra, nach Turin reisen würde, um die Ukraine zu vertreten. Am 22.02.2022 gab UA:PBC letztlich bekannt, dass das Kalush Orchestra die Ukraine beim ESC in Turin vertreten wird.<sup>175</sup>

## 1.2. Die russische Invasion der Ukraine und ihre Folgen

Am 24.02.2022 begann Russland mit dem immer noch andauernden Angriffskrieg auf die Ukraine. Mit dem nur drei Monate später stattfindenden Eurovision Song Contest und der bestätigten Teilnahme Russlands an dem Wettbewerb, kamen viele Fragen und Forderungen auf und auch die EBU äußerte sich zu der neuen Situation.<sup>176</sup>

Noch am ersten Tag der Invasion berichtete die schwedische Zeitung „Göteborgs Posten“ über die Teilnahme Russlands am ESC und schreibt (basierend auf einem stattgefunden Kontakt mit der EBU), dass die EBU (zu diesem Zeitpunkt) keine Ursache sehen würde, Russland von einer Teilnahme am Wettbewerb in Turin auszuschließen. Die EBU habe zudem klargestellt, dass der Eurovision Song Contest eine nicht-politische Kulturveranstaltung sei und man sich auf die Teilnahmen der angekündigten Sendeanstalten freuen würde – auch der aus Russland und der Ukraine. Die Entwicklung der Lage würde aber dennoch beobachtet werden.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> alinapash, Instagram Post vom 16.02.2022.

<sup>175</sup> vgl. Eurovision, „Ukraine: 'Vidbir' winner Alina Pash will not go to Eurovision “, 11.10.2022; Adams, „Ukraine: Broadcaster says it ‚has the right to decide‘ who will replace Alina Pash at Eurovision 2022“, 11.10.2022; Adams, „Ukraine: Which Vidbir 2022 finalist should replace Alina Pash at Eurovision 2022?“, 11.10.2022; Fuster, „Confirmed: Kalush Orchestra will represent Ukraine at Eurovision 2022 with ‚Stefania‘“, 11.10.2022.

<sup>176</sup> vgl. funk, „Russland greift Ukraine an! Die Folgen.“, 11.10.2022; EBU, „41 countries to take part in 66th Eurovision Song Contest“, 11.10.2022.

<sup>177</sup> vgl. Andersson, „Ryssland är välkommet i Eurovision – trots kriget“, 11.10.2022.

Nach starker Kritik vom SVT, der am ESC teilnehmenden schwedischen Sendeanstalt, und dem Androhen der Nicht-Teilnahme vom YLE, der teilnehmenden finnischen Sendeanstalt, veröffentlichte die EBU am 25.02.2022 ein erstes offizielles und öffentliches Pressestatement, in dem eine Teilnahme Russlands am Eurovision Song Contest 2022 in Turin formal abgelehnt wurde. Russland wurde somit als direkte Folge des Kriegs von dem Wettbewerb ausgeschlossen.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> vgl. Andersson, „Ryssland är välkommet i Eurovision – trots kriget“, 11.10.2022; Adams, „Finland will withdraw from Eurovision if Russia participates“, 11.10.2022; EBU, „EBU statement regarding the participation of Russia in the Eurovision Song Contest 2022“, 11.10.2022.

## 2. Der Wettbewerb beginnt

### 2.1. Probleme mit der „Kinetic Sun“ und die Folgen für die Acts

Das zentrale Bühnenelement stellt für den ESC 2022 die „Kinetic Sun“ dar. Es handelt sich hierbei um einen großen, in mehrere Bögen unterteilten Halbkreis, bei dem sich jeder Bogen individuell um 360° drehen kann (siehe Abbildungen).



Abb. 22: Modell der Kinetic Sun.



Abb. 23: Computergrafik der Bühne.

Bei jedem Bogen ist die eine Seite mit Licht- und Leuchtelementen besetzt, während die andere Seite als LED-Bildschirm funktioniert. Das Problem mit dieser „Kinetic Sun“ zeigte sich während der ersten Proben und kann ganz einfach mit der folgenden Aussage beschrieben werden: sie funktioniert nicht.

Der Hauptfaktor der Sonne, nämlich das individuelle Drehen der einzelnen Bögen, ist an einen Motor gekoppelt, der anscheinend fehlerhaft war. Der Wow-Faktor, der die Kinetic Sun somit von einer normalen LED-Wand (die ohnehin hinter der Sonne vorhanden war) unterscheiden würde, ist somit hinfällig. Die Entscheidung der EBU, allen Acts nur eine (und für alle die selbe) Seite der Bögen zur Verfügung zu stellen – der Fairness halber – schien somit sinnvoll. Als jedoch bekannt wurde, dass es sich bei der einen (nutzbaren) Seite, um die Seite mit den Leuchtelementen und nicht die LED-Seite handeln würde, zeigte sich diese Entscheidung als sehr fragwürdig. Durch diese Entscheidung wird somit die sich hinter der Sonne befindende LED-Wand dauerhaft von einem „schwarzen Regenbogen“ (von William Lee Adams als „Rainbow of Death“<sup>179</sup> geführt) verdeckt, der vielleicht manchmal an einzelnen Stellen leuchten kann.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Adams, „Rainbow of death: Broke down “kinetic sun” will remain on Eurovision stage “out of fairness” to all acts“, 11.10.2022.

<sup>180</sup> vgl. s.o.

Diese Entscheidung und der damit einhergehende Umstand auf der Bühne führte dazu, dass sich mehrere Delegationen und/oder Acts ein neues Konzept erarbeiten mussten, da jetzt nahezu der gesamte mittlere Bereich der LED-Wand von diesem schwarzen Regenbogen verdeckt wird und mitunter neue Grafiken für die LED-Hintergründe erarbeitet werden müssen (siehe Abbildung). Weiterhin wird



Abb. 24: Die „Kinetic Sun“ verdeckt einen Großteil der LED-Wand. Der Schriftzug „Hola mi bebé“ ist nicht lesbar.

man geradezu dazu gezwungen die Leuchtmittel der Kinetic Sun zu nutzen, außer, man möchte als Act tatsächlich vor einem schwarzen Regenbogen performen.

Während der Live-Shows wurde die Kinetic Sun genutzt und die Bögen bewegten sich (wie ursprünglich geplant), jedoch wurde diese Nutzung den Acts nicht geboten; die Acts durften auch bei den Shows nur die Leuchtmittelseite der Sonne nutzen.

## 2.2. Opening Ceremony – Nordmazedonien und die Flaggenkontroverse

Bei der live über das Internet übertragenen Eröffnungszeremonie des Eurovision Song Contests am 08.05.2022 kam es zu einer Kontroverse durch den Nordmazedonischen Act, Andrea.

Während Andrea auf dem Türkisen Teppich<sup>181</sup> fotografiert wurde, hatte sie eine kleine Nordmazedonische Flagge in der Hand, welche sie (aus Zeitgründen) über den Boden zu einem Mitglied ihrer Delegation geschubst/geworfen hatte.<sup>182</sup>

Dass die Flagge hierbei den Boden berührte, war unvermeidbar und Andrea geriet in Kritik – in Nordmazedonien wird das Werfen einer Flagge auf den Boden als ein großes Zeichen der Respektlosigkeit gegenüber des Staates wahrgenommen und kann mitunter auch (straf-)rechtliche Folgen mit sich bringen. Der Nordmazedonische Sender, MKRTV, distanzierte sich unverzüglich von dem Flaggenwurf Andreas und erwartete eine öffentliche Entschuldigung von ihr. Auch die Möglichkeit einer Nicht-Teilnahme wurde vom Sender in Betracht gezogen – nur zwei Tage vor dem ersten Semi-Finale.<sup>183</sup>

Letztlich erklärte Andrea den Vorfall in einer Videobotschaft, welche von MKRTV im nordmazedonischen Fernsehen übertragen wurde und entschuldigte sich für das Werfen der Flagge. Sie durfte beim ESC antreten.

---

<sup>181</sup> Anm.: der Türkise Teppich ersetzt bei dem Eurovision Song Contest den Roten Teppich.

<sup>182</sup> vgl. „Нашата претставничка на Евровизија го фрли македонското знаме на земја!“.

<sup>183</sup> vgl. Ten Veen, „North Macedonia: Andrea apologises after flag incident at the Eurovision 2022 Opening Ceremony“, 11.10.2022; MKRTV, „Осуда за скандалозното однесување на нашата евровизиска претставничка“, 11.10.2022.

### **3. Semi-Finale 1**

#### **3.1. Bemerkenswerte Beiträge**

Das erste Semi-Finale war ein sehr guter Start für den ESC 2022. In diesem Semi-Finale sind viele starke Beiträge angetreten – die Beiträge waren (thematisch) abwechslungsreich. Von den 17 Beiträgen des ersten Semi-Finales handelten sieben von Liebe/Beziehungen/Sex, zudem wurden auch neun Beiträge auf nicht-Englisch<sup>184</sup> performt.

Ein paar Beiträge, die mir (im Kontext dieser Arbeit) als erwähnenswert erscheinen und ausgewählt analysiert werden, sind:

##### **Politisch motivierte Beiträge:**

„Boys Do Cry“ (SUI)

Gesellschaftspolitisch, Kritik an Geschlechterstereotypen

„Eat Your Salad“ (LVA)

Umwelt-/Klimaaktivismus, Kritik an der gesamten Klimapolitik

„Trenulețul“ (MDA)

Illustriert die kulturelle Nähe zwischen Moldau und Rumänien

##### **Ästhetisch stilisierte Beiträge:**

„De Diepte“ (NED)

Unterstreicht visuell die Botschaft der Musik und Lyrik

„Sentimentai“ (LTU)

Erzeugt ein stimmiges Bild zwischen Visualität, Musik und Lyrik

##### **Nationale/Kulturelle Identität:**

„Saudade, Saudade“ (POR)

Spielt mit Eigenheiten der portugiesischen Sprache (eher nur lyrisch)

„Stefania“ (UKR\*)

Greift auf klar ukrainische folkloristische Elemente zurück

---

<sup>184</sup> Anm.: Ich nutze hier bewusst die Beschreibung „nicht-Englisch“, da nicht-Englische Beiträge beim ESC 2022 nicht zwangsläufig auf die eigene Landessprache zurückgreifen. Ein Beitrag wird als „nicht-Englisch“ bezeichnet, wenn der Text nicht zu 100% auf die Englische Sprache zurückgreift.

### 3.2. „De Diepte“ (NED, 2022)

S10<sup>185</sup> spielt in der Performance ihres Beitrags „De Diepte“ gekonnt mit der lyrischen Ebene und Aussage des Texts. Der Beitrag handelt von Erinnerungen an und das Zerbrechen einer Beziehung, spielt aber auch mit Lichtblicken und betont regelmäßig einen Moment der Realität.

„Hier in de diepte hoor ik steeds maar weer je naam  
[...] Oh mijn lief wat moet ik nou  
Ik zit diep en ik wil jou niet laten gaan“<sup>186</sup>

S10 singt über eine endlose Tiefe in der sie sich befindet, jedoch hört sie immer wieder *deinen* Namen. Sie wendet sich somit an eine bestimmte Person und betont ihre Situation. Sie ist verzweifelt und weiß nicht, was sie tun soll, will aber auch *dich* (oder eine Erinnerung) nicht loslassen.

Visuell wird bereits zu Beginn gezeigt, dass sich S10 in einer Art Loch befindet (siehe Abbildung). Sie ist umrandet von Lichtwänden, welche als physische Wände gedeutet werden können und befindet sich somit am Boden eines sich weit nach oben erstreckenden Lochs. Ohne auch nur ein Wort gesungen zu haben, wird das zentrale Motiv, das Verbleiben in der Tiefe, visuell übermittelt.

Vor dem Einsetzen des ersten Refrains öffnen sich die Lichtwände und lassen uns zu S10 in die Tiefe eintreten. Mit dem Ende des ersten Refrains wird stärker mit Licht und Schatten gespielt und man sieht zeitweise auch nur die Silhouette S10s. Dieses Spiel mit Licht und Schatten/Weiß und Schwarz zeigt sich auch in der Kleidung S10s – sie ist komplett in schwarz gekleidet, trägt jedoch auffallend weiße Schuhe. Auch ihre langen, hellblonden Haare betonen auf ihrem schwarzen Oberteil diesen Kontrast. Während bis zu diesem Zeitpunkt nur mit kaltweißem Licht

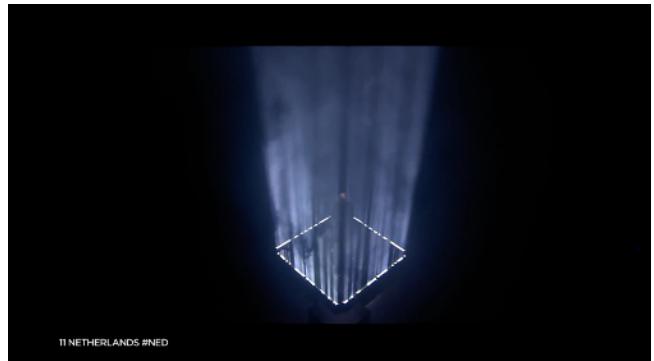


Abb. 25: S10 umgeben von Lichtwänden.

<sup>185</sup> Anm.: S10 ist der Künstlername der Sängerin und wird „Stien“ ausgesprochen.

<sup>186</sup> „S10 - De Diepte - LIVE - Netherlands  - Grand Final - Eurovision 2022“.

gearbeitet wurde, schlägt die Stimmung im zweiten Refrain um; das kaltweiße Licht wird durch warmweißes Licht ersetzt. S10 verlässt am Ende des zweiten Refrains zusätzlich ihr Podest, auf dem sie bis zu diesem Zeitpunkt stand. Sie verlässt somit das „Loch“ und bewegt sich frei in der Tiefe – sie akzeptiert ihren Umstand und verkündet, diesmal außerhalb des Refrains, nicht loslassen zu wollen.



Abb. 26: S10 mit Lichtringen.

Das immer wiederkehrende „Oeoeo“ und „Aha“ kann als eine Art Öffnen gedeutet werden und zieht das Publikum mit in die Tiefe. Die Deutung als Öffnen wird auch hier wieder visuell unterstützt, indem sich die Lichtringe der Kinetic Sun von dem Boden zur Decke bewegen (siehe Abbildung). Im letzten Refrain findet dieses Öffnen

durch die Lichtringe jedoch nicht statt, was vermutlich darauf zurückgeführt werden kann, dass S10 sich bereits geöffnet hat und an einem Punkt der Akzeptanz angelangt ist.

„De Diepte“ ist ein sehr poetischer Beitrag, welcher eine (visuell wahrnehmbare) Stimmung und Atmosphäre erzeugt, die dem Material gerecht wird und dies aktiv unterstützt. Der Beitrag als Gesamtpaket zollt von einem herausragenden Verständnis zwischen der musikalischen und performativ-visuellen Präsentation und Performance.

### 3.3. „Stefania“ (UKR, 2022\*)

Der ukrainische Beitrag, „Stefania“, enthält eine Vielzahl an Referenzen auf die kulturelle und nationale Identität der Ukraine. Abgesehen davon, dass der Beitrag in ukrainischer Sprache performt wird, können die Referenzen in drei Gruppen aufgeteilt werden: Instrumentierung, Charaktere, Kostüm.

In der Instrumentierung des Beitrags wird auf die bereits in II.4.5. beschriebene Sopilka sowie die Telenka zurückgegriffen. Beide Instrumente sind Flöten, die fest in der ukrainischen Kultur verankert sind. Während die Sopilka einer klassischen Flöte ähnelt, ist die Telenka eine Obertonflöte, welche nicht über Fingerlöcher verfügt.<sup>187</sup>

<sup>187</sup> vgl. IEU, „Sopilka“, 18.10.2022.

Bei den Charakteren sind zwei definitiv ukrainisch geprägt, wobei ein Charakter gedoppelt ist. Der gedoppelte Charakter, in dem Act vertreten durch den Bassisten und Sopilka-Spieler, stellt eine Referenz auf einen Malanka-Charakter dar (siehe Abbildung). „Malanka“ ist ein Feiertag, der gemeinsam mit dem Malanka Festival im Januar stattfindet. Malanka ist ein altes ukrainisches Fest, das seinen Ursprung im frühen Christentum und dem ukrainischen Paganismus hat. Der Malanka-Charakter der in diesem Beitrag gedoppelt auf der Bühne zu sehen ist, ist von Kopf bis Fuß mit mehreren farbigen Bändern bedeckt.<sup>188</sup>



Abb. 27: Malanka-Charakter.

Der zweite Charakter, der hier dargestellt ist, ist ein Mitglied des Acts, welches nur in seinem Charakter auftritt – MC KylymMen<sup>189</sup> (siehe Abbildung). MC KylymMen trägt ein Kostüm mit traditionellen Teppichmustern, welche sogar auf seinen Facekini<sup>190</sup> und seine Handschuhe gedruckt ist – MC



Abb. 28: MC KylymMen (links).

KylymMen verkörpert einen lebenden und tanzenden Teppich. Die ukrainische Teppich- und Web-Kultur ist tief in der ukrainischen Identität verankert und geht mindestens auf die Zeit des Kiewer-Rus zurück. In Chroniken kann die ukrainische Teppichkunst auf mindestens die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts zurückverfolgt und datiert werden. MC KylymMen bedient sich somit in seinem Auftreten an einem fest verankerten ukrainischen Kulturgut, welches somit performativ präsentiert werden kann.<sup>191</sup>

<sup>188</sup> vgl. Туropератор „Відвідай“, „Malanka in Krasnoijsk: the most flamboyant holiday of Ukraine“, 18.10.2022.

<sup>189</sup> Anm.: wörtlich übersetzt: „MC TeppichMan“

<sup>190</sup> Anm.: ein Facekini ist eine Gesichtsmaske/-haube, die den gesamten Kopf bedeckt. Die einzigen Öffnungen der Maske sind drei Löcher für den Mund und beide Augen.

<sup>191</sup> vgl. Cooke, „Who is Vlad Kurochka aka MC Kylymmen from Kalush Orchestra?“, 18.10.2022; Bilous, „Traditions of Reshetylivka carpets from the Reshetylivka district of the Poltava region“, 18.10.2022.

Im Kostüm wird stark auf folkloristische Elemente zurückgegriffen. So trägt einer der Sänger ein Vyshyvanka, ein klassisch-ukrainisch besticktes Hemd, eine Überjacke, die an die Serdaks der Huzulen<sup>192</sup> erinnert, und eine Taistra Tasche, welche durch ihre aufwändigen Muster auch auf die ukrainische Webkunst anspielt. Der zweite Sänger (Rapper) ist in seiner Kleidung weniger folkloristisch behaftet, jedoch trägt er eine Weste, die stark an die Keptar der Bukowina<sup>193</sup> angelehnt ist.<sup>194</sup>

Während des gesamten Beitrags wird oft auf blau und gelb dominierte Lichtstimmungen zurückgegriffen, welche als Referenz auf die ukrainische Flagge gesehen werden können. Am Ende des Beitrags erscheint die ukrainische Flagge sogar auf dem LED-Bildschirm hinter dem Act.

Durch die visuelle Aufbereitung des Beitrags werden klare Referenzen zur nationalen und kulturellen Identität der Ukraine gezogen; es wird ein klares kulturelles (sogar folkloristisches<sup>195</sup>) Bild der Ukraine präsentiert.

### **3.4. „Boys Do Cry“ (SUI, 2022)**

„Boys Do Cry“ zeigt sich als ein sehr oberflächlicher (und performativ simpel gestalteter) Beitrag, der gesellschaftspolitisch die Geschlechterrollen und -stereotypen kritisieren möchte, bzw. auf das „problematische“ Bild des starken Manns hinweisen will. Der gesamte Gimmick/Die zentrale Aussage des Beitrags ist das sehr oberflächige „Boys Do Cry“<sup>196</sup>, welches auch den Titel darstellt.

Der Act, Marius Baer, singt in dieser sehr langsam und schlichten Ballade über Liebe und Herzschmerz und kommt immer wieder auf die Hauptaussage des Beitrags, „Boys Do Cry“<sup>197</sup>, zurück.

---

<sup>192</sup> Anm.: die Huzulen sind eine ethnische Gruppe, die in den ukrainischen Karpaten heimisch sind.

<sup>193</sup> Anm.: die Bukowina sind eine ethnische Gruppe in der Ukraine.

<sup>194</sup> vgl. Scott, „Wlasichuk Family Keptar Vest, c. 1890s“, 18.10.2022; Cherednychenko, „Vyshyvanka, Ukraine's traditional embroidered shirt“, 18.10.2022; Туровератор „Відвідай“, „Hutsul clothing – A mirror image of natural beauty“, 18.10.2022; National Clothing, „Ukrainian folk bags. Traditional male, female, and unisex bags“, 18.10.2022.

<sup>195</sup> Anm.: während ein kulturelles Bild nur vage Referenzen zieht, ist ein folkloristisches Bild sehr spezifisch und bietet einen bewusst fokussierten Eindruck.

<sup>196</sup> „Marius Bear - Boys Do Cry - LIVE - Switzerland  - Grand Final - Eurovision 2022“.

<sup>197</sup> s.o.

Die Performance ist hierbei sehr dunkel gehalten und wird durch einzelne Projektionen unterstützt. Baer selbst ist komplett in schwarz gekleidet und trägt ein aufgesticktes, zerbrochenes Herz auf seiner schwarzen Lederjacke. Der Zusammenhang zwischen dem zerbrochenen Herz, dem Beitrag allgemein und dem Text liegt auf der Hand – Herzschmerz führt zu Trauer führt zu Tränen.

„Boys Do Cry“ erreichte im Semi-Finale eine Gesamtpunktzahl von 118 – davon kamen nur 11 nicht von der Jury; im Finale belegte der Beitrag mit 78 Punkten (0 Punkte vom Televoting) den 17. Platz. Somit zog „Boys Do Cry“ zwar ins Finale ein, zeigte sich aber als definitiver Jury-Favorit; das Publikum war offensichtlich von dem Beitrag nicht begeistert.<sup>198</sup>

Der Beitrag versagt mit seiner gesellschaftspolitischen Botschaft. Während des Beitrags selbst gab es weder musikalisch noch performativ viel Abwechslung und auch die Aussage des Beitrags führt zu keinen bahnbrechenden neuen Informationen oder Denkanstößen. Dem Voting nach zu urteilen fiel dies auch einem Großteil des Publikums auf – der Beitrag war statisch und uninteressant aufbereitet. Wir alle wissen, dass Jungs auch weinen können und dies tun.

### **3.5. Semi-Finale 1 – Erwartungen, Ergebnisse, Gedanken**

Nach den Performances konnte durch meine beobachtende Teilnahme mit den folgenden Qualifikationen für das Finale gerechnet werden:

Act	Beitrag	Land
Ronela Hajati	„Sekret“	ALB
Amanda Tenfjord	„Die Together“	GRE
Systur	„Með Hækkandi Sól“	ISL
Monika Liu	„Sentimental“	LTU
Zdob și Zdub & Fratii Advahov	„Trenulețul“	MDA
S10	„De Diepte“	NED
Subwoolfer	„Give That Wolf a Banana“	NOR
Maro	„Saudade, Saudade“	POR
LPS	„Disko“	SLO
Kalush Orchestra	„Stefania“	UKR

<sup>198</sup> vgl. Eurovision, „First Semi-Final. Detailed Voting Results“, 18.10.2022; Eurovision, „Grand Final. Detailed Voting Results“, 18.10.2022.

Für das Finale qualifizierten sich tatsächlich:

Act	Beitrag	Land
Rosa Linn	„Snap“	ARM
Amanda Tenfjord	„Die Together“	GRE
Systur	„Með Hækkandi Sól“	ISL
Monika Liu	„Sentimentai“	LTU
Zdob și Zdub & Fratii Advahov	„Trenulețul“	MDA
S10	„De Diepte“	NED
Subwoolfer	„Give That Wolf a Banana“	NOR
Maro	„Saudade, Saudade“	POR
Marius Baer	„Boys Do Cry“	SUI
Kalush Orchestra	„Stefania“	UKR

Was mir während des ersten Semi-Finales klar wurde, war, dass sich die Ukraine definitiv für das Finale qualifizieren wird, auch war klar, dass sich Bulgarien definitiv nicht für das Finale qualifizieren wird.

Die Qualifikation der Ukraine war klar, da der Beitrag sehr gut war und das Publikum sehr wahrscheinlich (aufgrund der zum Zeitpunkt noch relativ frischen Invasion der Ukraine durch Russland) positiv gegenüber der Ukraine eingestellt war.

Die Nicht-Qualifikation Bulgariens könnte auf die musikalische und performative Leistung des Beitrags zurückzuführen sein. Der bulgarische Beitrag war eine klassische 08/15 Pop-Rock-Nummer, die vermutlich bei der Altersklasse 45+ gut ankommen würde. „And in time I've always known, I'm never in the safety zone“<sup>199</sup>, singt der Act, was sehr ironisch ist, da der Beitrag eine sehr sichere, nicht-risikoreiche Pop-Rock-Nummer ist.

Mit der Qualifikation Litauens hatten nicht viele gerechnet, jedoch war diese aufgrund der unbeschreiblichen Bühnenpräsenz des Acts, Monika Liu, und der atmosphärischen Performance abzusehen.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> „Intelligent Music Project - Intention - LIVE - Bulgaria  - First Semi-Final - Eurovision 2022“.

<sup>200</sup> Anm.: bei den Wettquoten hatte der Beitrag am Tag des Semi-Finales nur eine Qualifizierungswahrscheinlichkeit von 44%.

vgl. o. A., „Odds Eurovision 2022 Semi-final 1“, 28.10.2022.

## **4. Semi-Finale 2**

### **4.1. Bemerkenswerte Beiträge**

Im Vergleich zum ersten Semi-Finale zeigte sich das Semi-Finale 2 als wesentlich uninteressanter und homogener in der musikalischen und performativen Darbietung. Von den 18 Beiträgen im zweiten Semi-Finale wurden nur vier auf nicht-Englisch vorgetragen und es können nur sieben Beiträge definitiv als Nicht-Ballade gesehen werden; auch handelten acht Beiträge von Liebe/Beziehungen/Sex. Das Semi-Finale 2 war somit durch Balladen und unspektakuläre Standard- (vielleicht sogar Radio-)Klänge geprägt.

Einige Beiträge, die ich (nicht nur im Kontext dieser Arbeit) bemerkenswert fand, sind die Folgenden:

#### **Politisch motivierte Beiträge:**

„In Corpore Sano“ (SRB)

Kritisiert das gesellschaftliche und serbische Gesundheitsbild/-system

#### **Ästhetisch stilisierte Beiträge:**

„In Corpore Sano“ (SRB)

Ist klar ästhetisiert, greift auf die Krankhaus-/Arzt-Ästhetik zurück

„Lock Me In“ (GEO)

Der Act, Circus Mircus, bedient sich der Zirkus-Ästhetik

#### **Nationale/Kulturelle Identität:**

„Ela“ (CYP)

Spielt die zyprische und griechische Kultur an, besonders Aphrodite

### **4.2. „In Corpore Sano“ (SRB, 2022)**

„In Corpore Sano“ ist ein irritierend-skurriler aber stark faszinierender Beitrag mit einer ebenso faszinierenden Performance. Die Tatsache, dass Konstrakta für diesen Beitrag mit dem Marcel Bezençon Artistic Award ausgezeichnet wurde, unterstreicht nicht nur die künstlerische Komponente des Beitrags, sondern validiert sie auch offiziell.

Bevor ich mit der Analyse beginne, ist es empfehlenswert den Beitrag zu sehen und den Text zu lesen.<sup>201</sup>

„This is really a multi-layered song. You need to read the lyrics, so you can dive into the meanings.“<sup>202</sup>

Die erste ästhetische Stilisierung ist bereits in den Lyrics und dem Inhalt festzustellen. Der Beitrag ist eine Kritik am serbischen Gesundheitssystem und nutzt nicht nur die serbische Sprache, sondern spielt bewusst mit dem Aspekt der Gesundheit und Medizin und greift auch auf Latein – die Sprache der Medizin – zurück. Die gesellschaftliche Besessenheit von physischer Gesundheit und die vernachlässigte Pflege der mentalen Gesundheit wird zudem kritisiert.

Die Gesundheits- und Medizin-/Arzt-Ästhetik wird auch visuell genutzt. Konstrakta selbst trägt reine, weiße Kleidung, die an sterile ärztliche Kleidung erinnert (siehe Abbildung). In ihrer Brusttasche hat sie ein kleines Blumenbündel, an der Brusttasche selbst trägt sie einen Kreuz-Anstecker. Konstrakta wäscht sich während der gesamten Performance nahezu zwanghaft ihre Hände, wobei sie zu jedem Zeitpunkt von einem fünfköpfigen Chor in Mönchskutten umgeben ist. Sie unterbricht ihr Händewaschen nur zum Klatschen und zum Händeabtrocknen, was ihr Mönchschor für sie übernimmt. Zu keinem Zeitpunkt verlässt sie ihren Stuhl.

Visuell wird viel mit blauem und rotem Licht gearbeitet, was zu starken Kontrasten führt, die jedoch inhaltlich gestützt sind. „Erzählt“ Konstrakta ihre Geschichte, ist helles und blaues Licht zu sehen – kommen Zweifel auf, wird es dunkler und das Licht wechselt zu Rot. Das blaue und rote Licht erinnert zudem an die Farben der Lichtsignale von Notfallfahrzeugen wie Krankenwagen.

Auf politischer Ebene stellt der Beitrag bereits mit seinem Titel „In Corpore Sano“ eine Referenz zu der lateinischen Redewendung „Mens sana in corpore sano“



Abb. 29: Konstrakta an ihrer Waschschüssel.

<sup>201</sup> Anm.: ich Empfehle zum Sichten die Aufnahme der Performance vom Serbischen Vorentscheid. Der Text ist in den Untertiteln des YouTube-Videos komplett auf Deutsch, Englisch, Italienisch, Spanisch und Türkisch verfügbar.

<sup>202</sup> „What is the meaning of Serbia 's Eurovision 2022 song ,In Corpore Sano'?“.

(„ein gesunder Geist in einem gesunden Körper“) dar und verweist somit auf einen gesundheitlichen Misstand. Die volle Redewendung wird zudem zu Beginn des Beitrags rückwärts gesprochen, was die Verbindung illustriert, jedoch zeitgleich aufzeigt, dass etwas nicht stimmt. Der erste Part der Redewendung, „mens sana“, ist für den Titel bewusst unterschlagen worden, was auf den zentralen Konflikt hindeutet. Physische Gesundheit ist das Ultimo, mentale Gesundheit wird unterschlagen. Diese Besessenheit mit physischer Gesundheit wird im Beitrag durch mehrere Beispiele aufgezeigt, in denen physische Gesundheit sogar mit Schönheit gleichgesetzt wird. So wird beispielsweise nach dem Geheimnis hinter Meghan Markles schönen Haaren gefragt, auch wird konkret angesprochen, dass eine vergrößerte Milz nicht schön sei.<sup>203</sup>

Für die Refrains zieht Konstrakta sich selbst als Referenz hinzu und betont, dass die Künstlerin (sie selbst) gesund sein muss. Das „gesund sein“ wird mehrfach wiederholt und stellt den Refrain dar – man ist somit immer wieder mit der Forderung nach der eigenen Gesundheit konfrontiert. Dies ist auch die Kritik am serbischen Gesundheitssystem: als freier Künstler/freie Künstlerin hat man keinen Anspruch auf eine staatliche Krankenversicherung. Konstrakta „würdigt“ diesen Missstand sogar mit der Aussage „Nemam knjižicu“<sup>204</sup> („ich habe keine Karte/Krankenversicherung“), welche in Kombination zu den wiederholten „Gebeten“ die Referenz zu „mens sana in corpore sano“ nur noch deutlicher macht, da selbst dies eine verkürzte Form von „orandum est ut sit mens sana in corpore sano“ („Wir müssen Beten für einen gesunden Geist in einem gesunden Körper) ist.

Der Beitrag endet mit einer Frage nach dem weiteren Verfahren.

„Mens infirma in corpore sano  
Animus tristis in corpore sano  
Mens desperata in corpore sano  
Mens conterrata in corpore sano  
I šta čemo sad?“<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> vgl. „What is the meaning of Serbia 's Eurovision 2022 song ,In Corpore Sano'?“.

<sup>204</sup> „Konstrakta - In Corpore Sano - LIVE - Serbia  - Grand Final - Eurovision 2022“.

<sup>205</sup> s.o.

Übersetzt: „Ein kranker Geist in einem gesunden Körper  
Eine traurige Seele in einem gesunden Körper  
Ein verzweifelter Geist in einem gesunden Körper  
Ein verängstigter Geist in einem gesunden Körper  
Und was machen wir jetzt?“

### 4.3. Semi-Finale 2 – Erwartungen, Ergebnisse, Gedanken

Nach den Performances konnte durch meine beobachtende Teilnahme mit den folgenden Qualifikationen für das Finale gerechnet werden:

Act	Beitrag	Land
Jérémie Makiese	„Miss You“	BEL
We Are Domi	„Lights Off“	CZE
Stefan	„Hope“	EST
The Rasmus	„Jezebel“	FIN
Circus Mircus	„Lock Me In“	GEO
Brooke Scullion	„That's Rich“	IRE
WRS	„Llámame“	ROU
Achille Lauro	„Stripper“	SMR
Konstrakta	„In Corpore Sano“	SRB
Cornelia Jakobs	„Hold Me Closer“	SWE

Für das Finale qualifizierten sich tatsächlich:

Act	Beitrag	Land
Sheldon Riley	„Not the Same“	AUS
Nadir Rustamli	„Fade to Black“	AZE
Jérémie Makiese	„Miss You“	BEL
We Are Domi	„Lights Off“	CZE
Stefan	„Hope“	EST
The Rasmus	„Jezebel“	FIN
Ochman	„River“	POL
WRS	„Llámame“	ROU
Konstrakta	„In Corpore Sano“	SRB
Cornelia Jakobs	„Hold Me Closer“	SWE

Das zweite Semi-Finale hatte keine großen Überraschungen oder kontroverse Entscheidungen/Qualifikationen. Auch die großteils durchschnittlichen Pop-Beiträge bieten nur wenige Punkte zur Analyse. Der zyprische Beitrag beispielsweise präsentiert eine kulturelle Identität, jedoch geht die Präsentation dieser nicht tiefer

als eine eindeutige visuelle Anspielung (siehe Abbildung). Der Act, Andromache, ist als Aphrodite in einer Muschel inszeniert.



Abb. 30: Bild aus dem zyprischen Beitrag.

Aus dem zweiten Semi-Finale konnten nur zwei Beiträge auf nicht-Englisch („In Corpore Sano“ (SRB), „Llámame“ (ROU)) in das Finale einziehen.

## 5. Grand Final

Da im Finale nur die Beiträge der „Big 5“ nicht in einem der Semi-Finale angetreten sind, werde ich mich hier nur mit den Big 5-Beiträgen befassen.

Von den Beiträgen der Big 5 ist kein Beitrag als politisch motiviert einzustufen; jeder Beitrag zeigt sich als klar ästhetisch stilisiert. Zwei Beiträge, „Fulenn“ (FRA) und „Slo-Mo“ (ESP), präsentieren eine nationale/kulturelle Identität, wobei auch der italienische Beitrag hier inkludiert werden könnte, da Italien seit seiner Rückkehr zum ESC in 2011 immer bewusst Beiträge gesendet hat, die in italienischer Sprache vorgetragen wurden – nur drei italienische Beiträge (2011, 2012, 2016) haben neben der italienischen Sprache auch auf die englische zurückgegriffen. Da hier eine so starke und bewusste Nutzung der eigenen Landessprache stattfindet, würde ich dies auch als bewusste Präsentation einer nationalen/kulturellen Identität einstufen.

### 5.1. Die Beiträge der „Big 5“

„Rockstars“ (GER)

Radiomusik, die sich der Busker-Ästhetik bedient,  
versagt leider performativ aufgrund zu vieler Performance-Gimmicks

„Brividi“ (ITA)

Liebesballade, inszeniert sich unter einem romantischen Sternenhimmel

„Fulenn“ (FRA)

Präsentiert die keltisch-bretonische Kultur und Ästhetik

„Slo-Mo“ (ESP)

Spielt mit dem (stereotypischen) Sex-Appeal spanischer Frauen,  
greift im Kostüm auf den Matador/spanischen Stierkampf zurück

„Space Man“ (UK)

Klassische Pop-Nummer, bedient die Weltraum-Ästhetik

### 5.2. „Fulenn“ (FRA, 2022)

„Fulenn“ sticht in der französischen ESC-Geschichte allein schon sprachlich hervor, der Beitrag ist nämlich in bretonischer Sprache. Seit dem ESC 2000 hat Frankreich, ausgenommen 2011, nur Beiträge auf Französisch zum ESC geschickt –

vereinzelte Beiträge nutzten auch wenige englischsprachige Phrasen oder griffen für den Refrain auf Englisch zurück. In 2011 wurde der Beitrag auf Korsisch vorgetragen, somit wurde – ähnlich wie in 2022 – eine Minderheitssprache gewählt.<sup>206</sup>

Die visuelle Referenz auf die keltische, hier konkret bretonische, Kultur wird vor allem durch die vielen Projektionen und Designs verdeutlicht, welche vermehrt auf keltische Knoten und Kreuze zurückgreifen. Auch die Nutzung der Bühne als eine Art Ritualkreis, welcher von Feuer und Rauch/Nebel umgeben ist, bedient sich dieser keltischen Konnotationen (siehe Abbildung).



Abb. 31: Keltisches Triskelion und keltische Knoten auf dem LED-Boden.

Das abgebildete Triskelion steht unter Anderem für Leben, Tod, Wiedergeburt oder auch für Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung. Oft wird es jedoch als Symbol der Dreifaltigkeit genutzt, die ebenfalls in dem Beitrag zu beobachten ist. Der Act, Alvan & Ahez, hat sich nämlich nur für diesen Beitrag beim ESC zusammengetan und ist anderweitig unabhängig voneinander tätig. Während der Performance hat der Act auch eine Tänzerin inkludiert, weshalb der Act selbst aus drei eigenständigen Parteien besteht – Alvan, Ahez, Tänzerin. Die Gruppe Ahez kann als Gesangstrio auch als Verdeutlichung der Dreifaltigkeit gesehen werden.<sup>207</sup>

<sup>206</sup> vgl. Eurovision, „France“, 20.10.2022; Moseley/Nicolas, *Atlas of the world's languages in danger*, S. 38ff.

<sup>207</sup> vgl. Cath, „11 Fascinating Celtic Symbols and Their Meanings“, 20.10.2022.

Diese Ritual-Konnotation kann auch lyrisch festgemacht werden, da der Text von einer Frau handelt, die nachts im Licht einer Fackel tanzt – auch ein Tanz mit dem Teufel wird immer wieder betont.

„Dañsal a ran gant an diaoul, ha petra?“<sup>208</sup>

Die Nutzung des Bühnennebels als Projektionsfläche unterstützt zudem auch die mystische Atmosphäre und trägt maßgeblich zur Erzeugung dieser bei.

Die Kleidung des Acts und der Tänzerin ist schwarz und relativ schlicht gestaltet, jedoch wird auch hier wieder mit aufwändigen Stickereien in keltischen Mustern auf die kulturelle Verbindung hingewiesen und die Schlichtheit gebrochen.

„Fulenn“ ist eine gelungene Präsentation der keltisch-bretonischen Identität und erzeugt eine ebenso konnotierte Atmosphäre. Musikalisch wird diese durch mehrere Zwischenrufe und die gekonnte Nutzung leicht-dissonant-mystischer Harmonien unterstrichen. Der größtenteils unbekannte Klang der bretonischen Sprache trägt zudem ebenfalls zu dieser Mystifizierung bei – man versteht nicht, was gesungen wird und ein allgemein fehlendes Klangverständnis der Sprache unterstützt die Mystik.

### 5.3. Zwischenfälle während der Show

Das Grand Final verlief ohne große Zwischenfälle, jedoch fehlte Laura Pausini, einer der drei Hosts des Abends, während des Juryvotings plötzlich, obwohl das Juryvoting in den Proben für das Grand Final von ihr und MIKA durchgeführt wurde; Alessandro Cattelan, der dritte Host, sprang für sie ein. Die Abwesenheit Pausinis ist nur aufgefallen, wenn man mit dem Ablauf des Abends bereits durch die Proben vertraut gewesen ist.

Gegen Ende des Juryvotings erschien Pausini wieder und löste Cattelan ab. Der Grund für ihre Abwesenheit wurde nicht genannt oder angesprochen, jedoch äußerte sich Pausini am 15.05., einen Tag später, auf Instagram zu ihrer Abwesenheit. Sie litt unter einem sehr niedrigen Blutdruck – vermutlich dem Stress

---

<sup>208</sup> „Alvan & Ahez - Fulenn - LIVE - France  - Grand Final - Eurovision 2022“. Übersetzt: „Ich tanze mit dem Teufel, na und?“

geschuldet – und legte auf Anordnung des medizinischen Personals eine ca. 20-minütige Ruhepause ein.<sup>209</sup>

## 5.4. Der Votingprozess

### 5.4.1. Juryvoting

Das Juryvoting zeigte sich als ziemlich normal/ausgewogen. Das Ergebnis des Juryvotings brachte keine großen Überraschungen mit sich; dass der deutsche Beitrag von der Jury keinen einzigen Punkt bekam, fand ich erstaunlich, da ein Platz im Mittelfeld durchaus im Rahmen des Möglichen hätte sein können.

Das Juryvoting hatte das folgende Ergebnis:<sup>210</sup>

Platz	Land	Punkte	Platz	Land	Punkte
1	UK	283	14	Polen	46
2	Schweden	258	15	Estland	43
3	Spanien	231	16	Armenien	40
4	Ukraine	192	17	Norwegen	36
5	Portugal	171	18	Litauen	35
6	Griechenland	158	19	Tschechien	33
7	Italien	158	20	Moldau	14
8	Niederlande	129	21	Rumänien	12
9	Australien	123	22	Finland	12
10	Aserbaidschan	103	23	Island	10
11	Serbien	87	24	Frankreich	9
12	Schweiz	78	25	Deutschland	0
13	Belgien	59			

Die Platzierung Frankreichs auf dem vorletzten Platz ist überraschend, erklärt sich mir jedoch im Kontext der weiteren Beiträge. Der französische Beitrag ist eine moderne ethno-elektro Nummer, die eine ähnliche (wenn nicht sogar die gleiche) Zielgruppe anspricht, wie der ukrainische Beitrag. Es war somit von Anfang an klar, dass entweder beide Beiträge (Frankreich und Ukraine) mit ungefähr gleich vielen

<sup>209</sup> vgl. laurapausini, Instagram-Post vom 15.05.2022, o. A.

<sup>210</sup> vgl. „The Jury Votes of the Eurovision Song Contest 2022“.

Punkten im Mittelfeld landen würden, oder dass ein Beitrag dominiert und der andere mehr oder weniger leer ausgeht.

#### **5.4.2. Televoting**

Im Kontrast zu dem Juryvoting würde ich das Televoting 2022 als ein situativ-politisches Voting bezeichnen (siehe I.3.1.) – der Grund für dieses Voting liegt mit großer Wahrscheinlichkeit in dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine. Die Ukraine erhielt insgesamt 439 Punkte vom Televoting, was bemerkenswert ist, wenn man bedenkt, dass beim Televoting 2022 insgesamt 2320 Punkte vergeben wurden und ein einzelnes Land nur eine Maximalpunktzahl von 468 Punkten durch das Televoting erhalten konnte.<sup>211</sup> Die Ukraine verfehlte somit die insgesamt durch das Televoting zu erreichende Punktzahl um nur 29 Punkte.<sup>212</sup>

Wenn man die Kommentare zu dem Ergebnis des ESCs 2022, beispielsweise auf der Seite der österreichischen Zeitung „Der Standard“, liest, fällt auf, dass viele Personen das „Problem“ der politischen Einmischung direkt beim Wettbewerb sehen und nicht bei dem Publikum. Es werden Forderungen gestellt die Jury abzuschaffen, um ein weniger politisches Voting zu erzeugen – aus welchen Gründen auch immer das so funktionieren sollte. Bei dem Standard-Artikel „Wie politisch ist der Eurovision Song Contest?“ vom 07.05.2022 liest man unter anderem Kommentare wie „so politisch, dass es schon grauslich ist“<sup>213</sup> oder „Was soll die Frage? Natürlich war allen klar, dass die Ukraine gewinnt“<sup>214</sup>, jedoch wird in jedem Kommentar unterschlagen, dass das einzige politisch behaftete Voting das Televoting, also die Stimmen des Publikums, war.<sup>215</sup>

Hätte das Publikum nicht so eindeutig und oft für die Ukraine abgestimmt, hätte die Ukraine vermutlich auch nicht gewonnen. Das so starke Abstimmen für die Ukraine kann somit nur zwei plausible Ursachen haben: entweder handelt es sich um ein klares situativ-politisches Voting, durch das eine Form der Solidarität mit der

---

<sup>211</sup> Anm.: wenn jedes Land einem Land X die Höchstpunktzahl (12 Punkte) gibt, so kommt als Ergebnis bei 40 Teilnehmern die Maximalpunktzahl von 468 Punkten heraus. Da man nicht für sich selbst stimmen darf, erhält man die folgende Gleichung um dies zu ermitteln:  $12 \times 39 = 468$ .

<sup>212</sup> vgl. Eurovision, „Grand Final. Detailed Voting Results“, 20.10.2022.

<sup>213</sup> xavi, Standard Kommentar vom 16.05.2022, 04:48 (MESZ).

<sup>214</sup> CEEIT, Standard Kommentar vom 15.05.2022, 13:51 (MESZ).

<sup>215</sup> vgl. Kainz/Sonnweber, „Wie politisch ist der Eurovision Song Contest?“, 20.10.2022.

Ukraine ausgedrückt wird, oder der Beitrag der Ukraine war so dermaßen gut, dass es keine ernstzunehmende Konkurrenz für diesen gab. Da Letzteres mir als deutlich unwahrscheinlicher scheint, bleibt das situativ-politische Voting durch das Publikum die wahrscheinlichste Erklärung. Dass sich das Publikum im Nachhinein über den Sieg der Ukraine beschwert, macht für mich keinen Sinn. Wenn man nicht will, dass die Ukraine (aus welchen Gründen auch immer) gewinnt, dann sollte man einfach nicht für die Ukraine abstimmen. Eine politische Motivation für das Ergebnis im Wettbewerb selbst zu suchen, ist in diesem Fall unbegründet. Die politische Komponente beim ESC 2022 ging voll und ganz von dem (abstimmenden) Publikum aus.

## **6. Nach dem Wettbewerb**

### **6.1. Die Suche nach einem Austragungsort (für ESC 2023)**

#### **6.1.1. Ukraine**

Direkt nach der Bekanntgabe des Siegs des Kalush Orchestras gratulierte der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenskyj über einen Instagram-Post dem Act und gab bekannt, dass die Ukraine den ESC 2023 hosten wird. Er beschrieb zudem auch, dass er hoffe, eines Tages das Eurovision Song Contest Publikum in einem freien, friedlichen und wiederaufgebauten Mariupol empfangen zu können.<sup>216</sup>

Zunächst hielt ich die Austragung des ESCs 2023 in der Ukraine für mehr oder weniger plausibel, vorausgesetzt der Krieg würde schnell nach dem ESC 2022 enden. Auch die Tatsache, dass die Ukraine den Status eines EU Beitrittskandidaten erhielt, hat die Möglichkeit des ESCs 2023 in der Ukraine vorerst im Rahmen des (wenn auch nur sehr knapp) Möglichen gelassen. Es wäre PR- und Imagemäßig natürlich ein großes und effektives Zeichen gewesen, den Eurovision Song Contest 2023 in dem neuen EU-Land Ukraine stattfinden zu lassen, nachdem dieses sich erfolgreich in einem Angriffskrieg behauptet hätte. Mit keiner Lösung des Konflikts und keinem greifbaren Ende des Kriegs in Sicht, stellte sich dies jedoch sehr schnell als ein nicht-mögliches Szenario heraus.

Durch ein Statement der EBU wurde letztlich klar, dass der ESC 2023 nicht in der Ukraine stattfinden kann und wird.<sup>217</sup>

#### **6.1.2. Kommunikation durch die EBU**

Die erste Kommunikation der EBU über die Austragung des ESCs 2023 fand am 15.05.2022, nur einen Tag nach dem Sieg des Kalush Orchestras für die Ukraine, statt. In dem Pressestatement gratulierte die EBU dem Kalush Orchestra zum Sieg und sprach auch direkt die offensichtlich bestehenden und spezifischen Umstände und Herausforderungen für die Austragung des ESCs 2023 in der Ukraine an, ohne konkreter zu werden oder ins Detail zu gehen. Ein solches Pressestatement, welches bereits auf die (nicht-)mögliche Austragung des Eurovision Song Contests durch die

---

<sup>216</sup> vgl. zelenskiy\_official, Instagram-Post vom 15.05.2022, 01:03 (MESZ).

<sup>217</sup> vgl. EBU, „EBU Statement on Hosting of 2023 Eurovision Song Contest“, 20.10.2022.

gewinnende Sendeanstalt im kommenden Jahr hinweist, bzw. eine solche (wenn auch indirekt) infrage stellt, ist sehr unüblich.<sup>218</sup>

Die EBU äußerte sich am 17.06.2022 erneut zu der Austragung des ESCs 2023 und gab bekannt, dass dieser nach einer objektiven Analyse der Umstände nicht in der Ukraine stattfinden wird, da der ukrainische Sender, UA:PBC, die Vorgaben der EBU nicht erfüllen kann. Bei den nicht-erfüllbaren Vorgaben handelt es sich primär um Sicherheitsregulationen, welche in einem wenige Tage später veröffentlichtem Pressestatement weiter ausgeführt wurden.<sup>219</sup>

„The EBU would like to thank UA:PBC for their wholehearted cooperation and commitment in exploring all scenarios in the weeks since Kalush Orchestra’s win on 14 May in Turin and share their sadness and disappointment that next year’s Contest cannot be held in Ukraine.“<sup>220</sup>

Am 25.07.2022 wurde durch die EBU letztlich bekanntgegeben, dass durch Absprachen mit UA:PBC und der BBC eine Lösung gefunden wurde: die BBC veranstaltet den ESC 2023 in Vertretung für UA:PBC – der Wettbewerb wird in dem United Kingdom ausgetragen.<sup>221</sup>

## **6.2. Das Finden eines Austragungsorts (für ESC 2023)**

### **6.2.1. „Ähnliche“ Situationen in der Vergangenheit**

Seit dem ersten Eurovision Song Contest in 1956 ist es nur sechsmal vorgekommen, dass der gewinnende Teilnehmer im nachfolgenden Jahr nicht auch für die Austragung des Wettbewerbs zuständig war, bzw. diese übernommen hatte. Mit dem Sieg der Ukraine in 2022 erhöht sich diese Zahl auf sieben. Die Gründe hierfür sind jedoch nicht immer gleich gewesen.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> vgl. EBU, „Statement on Ukraine’s Eurovision Song Contest 2022 win“, 20.10.2022.

<sup>219</sup> vgl. EBU, „EBU Statement on Hosting of 2023 Eurovision Song Contest“, 20.10.2022; EBU, „Further EBU Statement on Hosting of 2023 Eurovision Song Contest“, 20.10.2022.

<sup>220</sup> EBU, „EBU Statement on Hosting of 2023 Eurovision Song Contest“, 20.10.2022.

<sup>221</sup> vgl. EBU, „EBU, UA:PBC and BBC agree to host 2023 Eurovision Song Contest in the United Kingdom“, 20.10.2022.

<sup>222</sup> vgl. Gallagher, „No thanks! 6 times Eurovision winners chose not to host“, 20.10.2022.

Die Jahre und Gründe für das Nicht-Austragen durch die siegende Sendeanstalt sind die Folgenden:<sup>223</sup>

Jahr	Gastgeber	Vorjahressieger	Grund
1957	ARD (Deutschland)	Schweiz	Der erste ESC hat nur ein Jahr vorher in der Schweiz stattgefunden und die Schweiz hat das erneute Hosten des ESCs abgelehnt. Zudem war ohnehin geplant, dass der Austragungsort des ESCs zwischen den (zum Zeitpunkt) sieben Teilnehmenden Ländern wechseln sollte.
1960	BBC (United Kingdom)	Niederlande	Die niederländische Sendeanstalt hatte den ESC bereits in 1958 ausgetragen und hat ein erneutes Hosten abgelehnt. Die BBC übernahm das Hosten, da der britische Beitrag im Vorjahr den zweiten Platz belegte.
1963	BBC (United Kingdom)	Frankreich	Die französische Sendeanstalt hatte den ESC bereits in 1959 und 1961 in Cannes ausgetragen und wollte den Wettbewerb nicht ein drittes Mal innerhalb von fünf Jahren hosten.
1972	BBC (United Kingdom)	Monaco	Es wurde kein Austragungsort in Monaco gefunden, der den Ansprüchen des Wettbewerbs entsprach. Die BBC sprang erneut als stellvertretender Host-Broadcaster ein.
1974	BBC (United Kingdom)	Luxemburg	Die luxemburgische Sendeanstalt hatte den ESC bereits im vorherigen Jahr ausgetragen und verzichtete nach einem Heimsieg aus finanziellen Gründen auf eine erneute Austragung des Wettbewerbs in Luxemburg.
1980	NOS (Niederlande)	Israel	Die israelische Sendeanstalt hatte den ESC bereits im vorherigen Jahr ausgetragen und verzichtete nach einem Heimsieg auf die erneute Organisation und Austragung des Wettbewerbs. Die BBC wurde angefragt, wollte den Wettbewerb jedoch auch nicht austragen. Letztlich meldete sich die NOS, welche sich bereit erklärte, den Wettbewerb zu hosten.

Festzuhalten ist somit, dass die BBC in der Vergangenheit bereits schon viermal als Host-Broadcaster eingesprungen ist, sofern der Vorjahressieger des ESCs den Wettbewerb nicht selbst austragen konnte oder wollte. Die BBC hat den Eurovision Song Contests zudem auch vier weitere Male ausgetragen, da ein britischer Beitrag im jeweiligen Vorjahr gewonnen hatte. Den kommenden ESC 2023

<sup>223</sup> vgl. Eurovision, „Frankfurt 1957“, 20.10.2022; Eurovision, „London 1960“, 20.10.2022; Eurovision, „London 1963“, 20.10.2022; Eurovision, „Edinburgh 1972“, 20.10.2022; Eurovision, „Brighton 1974“, 20.10.2022; Eurovision, „The Hague 1980“, 20.10.2022.

exkludiert, hat die BBC den Eurovision Song Contest somit bereits acht Mal als Gastgeberland willkommen heißen dürfen. Die BBC, und damit auch das United Kingdom, ist folglich der häufigste Gastgeber des Eurovision Song Contests gewesen – Irland hat zwar die meisten Siege (8) in der Geschichte des Wettbewerbs, jedoch wurde dieser nur sieben Mal in Irland ausgetragen.<sup>224</sup>

### 6.2.2. Die Lösung für 2023

Nach einer langen Suche nach einem konkreten Austragungsort wurde von der BBC in Absprache mit der EBU ein Austragungsort gefunden, welcher am 07.10.2022 offiziell bekanntgegeben wurde. Der Austragungsort für den ESC 2023 wird Liverpool – seit 1957 die Partnerstadt zum ukrainischen Odessa – sein. In dem jährlich angepassten Eurovision Logo ist die ukrainische Flagge abgebildet; ein extra hinzugefügter Schriftzug stellt jedoch klar, dass der Wettbewerb in dem United Kingdom stattfindet (siehe Abbildung).<sup>225</sup>

Ob auf die Kooperation und/oder Beziehung der beiden Sendeanstalten, Städte oder Länder weiter eingegangen oder verwiesen wird, ist zurzeit noch unklar. Auch zu dem Motto des Eurovision Song Contests 2023 wurde sich noch nicht geäußert, jedoch kann ich mir gut vorstellen, dass auf die Kooperation und die Situation in der Ukraine eingegangen werden könnte. Ein Motto wie beispielsweise „Hand in Hand“ könnte sowohl auf die Kooperation der Sendeanstalten, die Beziehung der Städte Liverpool und Odessa, als auch auf mögliche Friedensverhandlungen, ein Ende des Kriegs oder auch das Bilden/Stärken einer (inter-europäischen) Gemeinschaft hindeuten.



Abb. 32: Logo des Eurovision Song Contests 2023.

<sup>224</sup> vgl. Eurovision, „Ireland“, 20.10.2022; Eurovision, „Liverpool will host Eurovision 2023“, 20.10.2022.

<sup>225</sup> vgl. EBU, „Liverpool to host Eurovision Song Contest 2023 on behalf of Ukraine“, 20.10.2022.

## **v. Abschluss – Und was machen wir jetzt?**

Um Wiederholungen aus den Zwischenfaziten aus Abschnitt I und Abschnitt II zu vermeiden, werde ich hier nicht im Detail auf Erkenntnisse eingehen, die mit der politischen, ästhetischen oder (national/kulturell) repräsentativen Ebene des Eurovision Song Contests in Zusammenhang stehen, sondern die wichtigsten an dieser Stelle nur stichpunktartig anführen, bevor ich mit einer Reflexion meiner Arbeit und Vorgehensweise auf einer strukturellen Basis beginne; auch werde ich einen reflexiven persönlichen Ausblick geben.

- Der Eurovision Song Contest ist ein nicht-politischer Wettbewerb, der jedoch für politische Zwecke/Aussagen genutzt werden kann, solange diese nicht zu offensichtlich sind;
- der Eurovision Song Contest ist in erster Linie ein Musikwettbewerb, der aufgrund seiner Übertragungsart und medialen Konnotation über eine starke visuelle Komponente verfügt und dadurch zu einem Musikperformance-Wettbewerb wird;
- die visuelle und performative Aufbereitung der Beiträge ist von großer Bedeutung und kann der Übermittlung von Botschaften oder nationalen/kulturellen Identitäten dienen;
- der Austausch zwischen den teilnehmenden Nationen und vertretenden kulturellen Gruppen ist zentral für den Wettbewerb und der ESC lebt von dieser Vielfalt;
- die präsentierte Vielfalt und Diversität bricht automatisch den (musikalischen/kulturellen/...) Mainstream.

Die Arbeit und Untersuchung des Eurovision Song Contests gestaltete sich als sehr interessant, da durch diese nicht nur der Wettbewerb klarer und aufgeschlüsselt wurde, sondern auch ein Einblick in viele organisatorische, politische und kulturelle Bereiche ermöglicht wurde. Natürlich war dies die Absicht, jedoch bin ich überrascht von dem Ausmaß und Umfang/Tiefe dieses Einblicks. So hatte ich zu Beginn beispielsweise nicht damit gerechnet, durch den Eurovision Song Contest so spezifisches Wissen über die Ölkrise 1979 im Nahen Osten, den

Russisch-Georgischen Krieg 2008 oder die ukrainische Folklore als Hintergrund zu generieren.

Die Struktur der Arbeit zeigte sich als sehr hilfreich, da die Aufteilung in Abschnitte mit klar thematischen Begrenzungen nicht nur den Lesefluss und das Verständnis erleichtert, sondern auch den Schreibprozess sinnvoll gestaltet hat. Der Einstieg in die Arbeit über grundlegende Erklärungen und die politische behaftete Ebene des ESCs hat das Schreiben der nachfolgenden Kapitel und Abschnitte gut unterstützt, da die Grundlage gelegt war – hätte ich Abschnitt I nicht zu Beginn der Arbeit geschrieben und angeführt, hätte dies das Verständnis erschwert. Die Struktur der Arbeit stellt somit keine Gewichtung dar, sondern dient lediglich dem Sinn und Verständnis.

Aufgrund der jährlichen Austragung des Eurovision Song Contests ist meine Forschung nicht abgeschlossen (und wird auch vermutlich so lange der ESC existiert nicht abgeschlossen sein), da eine Erweiterung der Forschung in einem jährlichen Abstand möglich wäre. Jedes Jahr/Jeder ESC kann als neuer Anhaltspunkt für neue und/oder tiefer reichende Forschung gesehen werden. Weiterhin zeigte sich die Forschung als interessant und abwechslungsreich, da es viele Berührungspunkte mit anderen Disziplinen und Aspekten gab. Auch könnte sich eine ähnliche Untersuchung des seit 2003 stattfindenden Junior Eurovision Song Contests als interessant herausstellen, da dieser über andere/abgewandelte Regeln verfügt und somit andere Möglichkeiten und Rahmenbedingungen bietet. Es kann also sein, dass sich der Junior Eurovision Song Contest womöglich auf einer wissenschaftlichen Ebene als zu abweichend zum Eurovision Song Contest herausstellt und somit einen komplett anderen Ansatz verlangen könnte.

Letztlich stellt sich mir die Frage, ob sich die Wahrnehmung und allgemeine Rezeption des Eurovision Song Contests für mich verändert hat. Bin ich durch das Verfassen dieser Arbeit gegenüber des ESCs desensibilisiert oder hypersensibilisiert worden? Hat sich für mich überhaupt etwas verändert? All dies sind Fragen, auf die ich aktuell keine Antworten habe, jedoch hoffe ich, dass sich dies durch eine Befreiung vom streng wissenschaftlichen Blick im Mai 2023 im Zuge des Eurovision Song Contests in Liverpool ändern oder zeigen wird.

## vi. Bibliografie

### Literatur:

Erkan Aktaş/Çiğdem Özenç/Feyza Arica, „The Impact of Oil Prices in Turkey on Macroeconomics“, Paper, Mersin University, Faculty of Economics & Administrative Sciences/Çanakkale Onsekiz Mart University, Lapseki Vocational College/Biga Faculty of Economics & Administrative Sciences 2010.

Matthias Breitinger, *EUROPE 12 POINTS! Die Geschichte des Eurovision Song Contests*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2016.

François Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität*, Berlin: Suhrkamp 52019.

Julie Kalman et al. (Hg.), *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, Singapur: Palgrave Macmillan 2019.

Ben Möbius, *Die liberale Nation. Deutschland zwischen nationaler Identität und multikultureller Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2003, Orig.: Opladen: Leske + Budrich 2003.

Laura Spierdijk/Michel Vellekoop, „Geography, culture, and religion: Explaining the bias in Eurovision song contest voting“, Memorandum, University of Twente, Department of Applied Mathematics 2006.

Dean Vuletic, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, London: Bloomsbury Academic 2018.

Chris West, *Eurovision! A History of Modern Europe Through the World's Greatest Song Contest*, London: Melville House UK 22020.

### Online Literatur:

William Lee Adams, „Finland will withdraw from Eurovision if Russia participates“, *Wiwibloggs*, 25.02.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/02/25/finland-will-withdraw-from-eurovision-if-russia-participates/270339/>, 11.10.2022.

William Lee Adams, „Never-ending story: Ukraine won't send Alina Pash to Eurovision if Crimea travel documents are fake“, *Wiwibloggs*, 14.02.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/02/14/ukraine-alina-pash-eurovision-crimea-documents/269702/>, 11.10.2022.

William Lee Adams, „Rainbow of death: Broke down ,kinetic sun' will remain on Eurovision stage ,out of fairness‘ to all acts“, *Wiwibloggs*, 03.05.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/05/03/rainbow-of-death-broke-down-kinetic-sun-will-remain-on-eurovision-stage-out-of-fairness-to-all-acts/>

[wiwibloggs.com/2022/05/03/eurovision-2022-stage-problems-kinetic-sun-remain-in-place/272157/](https://wiwibloggs.com/2022/05/03/eurovision-2022-stage-problems-kinetic-sun-remain-in-place/272157/), 11.10.2022.

William Lee Adams, „Ukraine: Broadcaster says it ,has the right to decide‘ who will replace Alina Pash at Eurovision 2022“, *Wiwibloggs*, 16.02.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/02/16/ukraine-broadcaster-says-it-has-the-right-to-decide-who-will-replace-alina-pash-at-eurovision-2022/269839/>, 11.10.2022.

William Lee Adams, „Ukraine: Which Vidbir 2022 finalist should replace Alina Pash at Eurovision 2022?“, *Wiwibloggs*, 17.02.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/02/17/ukraine-which-vidbir-2022-finalist-should-replace-alina-pash-at-eurovision-2022/269860/>, 11.10.2022.

AFP, „Georgia cannot perform 'Put In' at Eurovision“, *France24*, 10.03.2009, <https://www.france24.com/en/20090310-georgia-cannot-perform-put-eurovision--0>, 19.08.2022.

Ruth Alexander, „The maths of Eurovision voting“, *BBC News*, 19.05.2008, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/7408216.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7408216.stm), 17.08.2022.

alinapash, 16.02.2022, o. A., Instagram: <https://www.instagram.com/p/CaChTlhsMcb/>, 11.10.2022.

Jan Andersson, „Ryssland är välkommet i Eurovision – trots kriget“, *Göteborgs Posten*, 24.02.2022, <https://www.gp.se/kultur/tv/ryssland-%C3%A4rv%C3%A4lkommeth-i-eurovision-trots-kriget-1.66587996>, 11.10.2022.

ATLASINFO, „Le Caftan, un voyage dans les dédales d'une histoire millénaire“, *AtlasInfo.fr*, 15.04.2016, [https://atlasinfo.fr/le-caftan-un-voyage-dans-les-dedales-d-une-histoire-millenaire\\_a71018.html](https://atlasinfo.fr/le-caftan-un-voyage-dans-les-dedales-d-une-histoire-millenaire_a71018.html), 07.09.2022.

Liudmyla Bilous, „Traditions of Reshetylivka carpets from the Reshetylivka district of the Poltava region“, *Authentic Ukraine*, o. A., <https://authenticukraine.com.ua/en/blog/resetilivski-kilimi>, 18.10.2022.

Frank Bösch, „Wie das Jahr 1979 die Welt veränderte“, *rND*, 26.01.2019, <https://www.rnd.de/politik/wie-das-jahr-1979-die-welt-veranderte-IU24KFFBK2NZDVFI2FZGNE26ZM.html>, 19.08.2022.

Ulrike Bosse, „Rock me!“: Rock 'n' Roll wird zum Soundtrack einer Generation“, *NDR*, 04.08.2021, <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/Rebellion-mit-Rock-n-Roll-und-Jeans-Jugend-in-den-50ern,rocknroll110.html>, 18.08.2022.

Cath, „11 Fascinating Celtic Symbols and Their Meanings“, *Travel Around Ireland*, o. A., <https://travelaroundireland.com/celtic-symbols-and-their-meanings/>, 20.10.2022.

- CEEIT, 15.05.2022, 13:51 (MESZ), Standard: <https://www.derstandard.at/story/2000135486692/wie-politisch-ist-der-eurovision-song-contest>, 20.10.2022.
- Xenia Cherednychenko, „Vyshyvanka, Ukraine's traditional embroidered shirt“, *The Kyiv Independent*, o. A., <https://kyivindependent.com/explaining-ukraine/vyshyvanka-traditional-ukrainian-embroidered-shirt>, 18.10.2022.
- Anano Chikhradze, „Georgische Nationaltracht, ein außergewöhnlicher Stil“, *itinari*, September 2018, <https://www.itinari.com/de/georgian-national-clothes-an-extraordinary-style-873x>, 19.08.2022.
- Costa Christou, „Alina Pash wins Vidbir 2022 with „Shadows of Forgotten Ancestors““, *ESC Xtra*, 12.02.2022, <https://escxtra.com/2022/02/12/alina-pash-wins-vidbir-2022-with-shadows-of-forgotten-ancestors/>, 11.10.2022.
- Bruno Cooke, „Who is Vlad Kurochka aka MC Kylymmen from Kalush Orchestra?“, *The Focus*, Five Months Ago [Mai 2022], <https://www.thefocus.news/celebrity/vlad-kurochka/>, 18.10.2022.
- Das Erste, „Sendeplatzprofile: Unterhaltung und Serie“, *Das Erste*, August 2019, <https://www.daserste.de/specials/ueber-uns/sendeplatzprofile-unterhaltung-serie-100.html>, 07.08.2022.
- Das Erste, „Sendeplatzprofile und Minutenpreise im Ersten: Fiktionale Fernsehfilm- und Spielfilmplätze“, *Das Erste*, August 2019, <https://www.daserste.de/specials/ueber-uns/sendeplatzprofile-fiktionale--fernsehfilm-und-spielfilmplaetze-100.html>, 07.08.2022.
- EBU, „41 countries to take part in 66th Eurovision Song Contest“, *Eurovision.tv*, 20.10.2021, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/41-countries-eurovision-2022>, 11.10.2022.
- EBU, „EBU EXECUTIVE BOARD AGREES TO SUSPENSION OF BELARUS MEMBER BTRC“, *EBU*, 28.05.2021, <https://www.ebu.ch/news/2021/05/ebu-executive-board-agrees-to-suspension-of-belarus-member-btrc>, 13.11.2022.
- EBU, „EBU Statement on Hosting of 2023 Eurovision Song Contest“, *Eurovision.tv*, 17.06.2022, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/ebu-statement-2023-eurovision-hosting>, 20.10.2022.
- EBU, „EBU statement regarding the participation of Russia in the Eurovision Song Contest 2022“, *Eurovision.tv*, 25.02.2022, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/ebu-statement-russia-2022>, 11.10.2022.
- EBU, „EBU, UA:PBC and BBC agree to host 2023 Eurovision Song Contest in the United Kingdom“, *Eurovision.tv*, 25.07.2022, <https://eurovision.tv/mediacentre/>

release/ebu-uapbc-and-bbc-agree-host-2023-eurovision-song-contest-united-kingdom, 20.10.2022.

EBU, „Further EBU Statement on Hosting of 2023 Eurovision Song Contest“, *Eurovision.tv*, 23.06.2022, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/ebu-statement-on-hosting-of-the-2023-eurovision>, 20.10.2022.

EBU, „Liverpool to host Eurovision Song Contest 2023 on behalf of Ukraine“, *Eurovision.tv*, 07.10.2022, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/liverpool-host-eurovision-song-contest-2023-behalf-ukraine>, 20.10.2022.

EBU, „Our History“, *EBU*, o. A., <https://www.ebu.ch/about/history>, 25.06.2022.

EBU, „Statement on Ukraine’s Eurovision Song Contest 2022 win“, *Eurovision.tv*, 15.05.2022, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/statement-on-ukraines-eurovision-song-contest-2022-win>, 20.10.2022.

Loulla-Mae Eleftheriou-Smith, „'Come in Baku. Have you been cheating at Eurovision song contest?'“, *The Independent*, 14.09.2013, <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/come-in-baku-have-you-been-cheating-at-eurovision-song-contest-8816979.html>, 13.08.2022.

Euronews, „Eurovision: the great voting conspiracy“, *euronews.culture*, 21.05.2012, <https://www.euronews.com/culture/2012/05/21/eurovision-the-great-voting-conspiracy>, 17.08.2022.

eurostat, „Population on 1 January by broad age group and sex“, *eurostat Data Browser*, 02.06.2022, [https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/DEMO\\_PJANBROAD\\_\\_custom\\_2575769/default/table?lang=en](https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/DEMO_PJANBROAD__custom_2575769/default/table?lang=en), 19.06.2022.

eurostat, „Asylum and first time asylum applicants - annual aggregated data (rounded)“, *eurostat Data Browser*, 23.06.2022, [https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/TPS00191/default/line?lang=en&category=migr.migr\\_asy.migr\\_asyapp](https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/TPS00191/default/line?lang=en&category=migr.migr_asy.migr_asyapp), 09.08.2022.

Eurovision, „#ThrowbackThursday to 60 years ago: Eurovision 1957“, *Eurovision.tv*, 26.10.2017, <https://eurovision.tv/story/throwback-thursday-1957>, 27.08.2022.

Eurovision, „2022 Marcel Bezençon Award Winners“, *Eurovision.tv*, 14.05.2022, <https://eurovision.tv/story/2022-marcel-bezencon-winners>, 26.06.2022.

Eurovision, „About the Eurovision Song Contest“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/mediacentre/faq-about-the-esc>, 19.06.2022.

Eurovision, „Austria“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/austria>, 19.06.2022.

- Eurovision, „Brighton 1974“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/brighton-1974>, 20.10.2022.
- Eurovision, „Edinburgh 1972“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/edinburgh-1972>, 20.10.2022.
- Eurovision, „First Semi-Final. Detailed Voting Results“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/turin-2022/first-semi-final/results/switzerland>, 18.10.2022.
- Eurovision, „Frankfurt 1957“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/frankfurt-1957>, 20.10.2022.
- Eurovision, „Germany“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/germany>, 19.06.2022.
- Eurovision, „Grand Final. Detailed Voting Results“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/turin-2022/grand-final/results/switzerland>, 18.10.2022.
- Eurovision, „Grand Final. Detailed Voting Results“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/turin-2022/grand-final/results/ukraine>, 20.10.2022.
- Eurovision, „Hatari“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/participant/hatari>, 01.09.2022.
- Eurovision, „How it works“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/about/how-it-works>, 19.06.2022.
- Eurovision, „In a Nutshell“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/history/in-a-nutshell>, 19.06.2022.
- Eurovision, „Ireland“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/ireland>, 20.10.2022.
- Eurovision, „Italy“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/italy>, 19.06.2022.
- Eurovision, „Liverpool 2023“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/liverpool-2023>, 20.10.2022.
- Eurovision, „Liverpool will host Eurovision 2023“, *Eurovision.tv*, 07.10.2022, <https://eurovision.tv/story/liverpool-will-host-eurovision-2023>, 20.10.2022.
- Eurovision, „Logo and Artwork“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/mediacentre/logos-and-artwork>, 09.08.2022.
- Eurovision, „London 1960“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/london-1960>, 20.10.2022.
- Eurovision, „London 1963“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/london-1963>, 20.10.2022.
- Eurovision, „Lugano 1956“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/lugano-1956>, 02.09.2022.

- Eurovision, „Marcel Bezençon Awards“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/about/in-depth/marcel-bezencon-awards>, 25.06.2022.
- Eurovision, „Marcel Bezençon Awards 2021“, *Eurovision.tv*, 22.05.2021, <https://eurovision.tv/story/marcel-bezencon-awards-2021>, 26.06.2022.
- Eurovision, „Riga 2003“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/riga-2003>, 02.09.2022.
- Eurovision, „Rotterdam 2021“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/rotterdam-2021>, 09.08.2022.
- Eurovision, „Rules“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/about/rules/>, 08.04.2020. (Via Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20200408073043/https://eurovision.tv/about/rules/>, 02.09.2022)
- Eurovision, „Slogan revealed: ‘Open Up’ to Eurovision 2020“, *Eurovision.tv*, 24.10.2019, <https://eurovision.tv/story/open-up-slogan-eurovision-2020>, 09.08.2022.
- Eurovision, „Stockholm 2016. Detailed voting results“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/stockholm-2016/grand-final/results/ukraine>, 17.08.2022.
- Eurovision, „Sweden“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/sweden>, 19.06.2022.
- Eurovision, „Switzerland“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/switzerland>, 19.06.2022.
- Eurovision, „The Hague 1980“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/the-hague-1980/final>, 20.10.2022.
- Eurovision, „The Origins of Eurovision“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/history/origins-of-eurovision>, 24.08.2022.
- Eurovision, „The Rules of the Contest“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/about/rules>, 07.08.2022.
- Eurovision, „The Rules of the Contest 2023“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/about/rules>, 01.09.2022.
- Eurovision, „Türkiye“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/turkiye>, 07.09.2022.
- Eurovision, „Turin 2022. Detailed voting results“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/turin-2022/grand-final/results/ukraine>, 17.08.2022.
- Eurovision, „Ukraine“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/country/ukraine>, 19.06.2022.

Eurovision, „Ukraine: 'Vidbir' winner Alina Pash will not go to Eurovision , Eurovision.tv, 16.02.2022, <https://eurovision.tv/story/alina-pash-will-not-go-to-eurovision>, 11.10.2022.

Nora Fakim, „The kaftans that give independence to Moroccan women“, BBC News, 27.12.2016, <https://www.bbc.com/news/business-38390457>, 07.09.2022.

funk, „Russland greift Ukraine an! Die Folgen.“, ZDF, 24.02.2022, <https://www.zdf.de/funk/mrwissen2go-8423/funk-russland-greift-ukraine-an-die-folgen-102.html>, 11.10.2022.

Luis Fuster, „Confirmed: Kalush Orchestra will represent Ukraine at Eurovision 2022 with ,Stefania“, Wiwibloggs, 22.02.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/02/22/kalush-orchestra-represent-ukraine-eurovision-2022-stefania/270189/>, 11.10.2022.

Mahmut Hamsici, „1979 yılında Türkiye: Ekonomik kriz, şiddet olayları ve sıkı yönetim“, BBC News Türkiye, 06.04.2018, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-43647510>, 19.08.2022.

i-D, „Wie die ukrainische Jugend mit Raves den Alltag vergisst“, i-D, 15.04.2016, <https://i-d.vice.com/de/article/wj53dy/wie-die-ukrainische-jugend-mit-raves-den-alltag-vergisst>, 07.09.2022.

IEU, „Sopilka“, Internet Encyclopedia of Ukraine, o. A., <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CS%5CO%5CSopilkalt.htm>, 18.10.2022.

IMDb, „First Semi-Final“, IMDb.com, o. A., [https://www.imdb.com/title/tt13959550/?ref\\_=ttep\\_ep1](https://www.imdb.com/title/tt13959550/?ref_=ttep_ep1), 07.08.2022.

IMDb, „Grand Final“, IMDb.com, o. A., [https://www.imdb.com/title/tt13810030/?ref\\_=ttep\\_ep3](https://www.imdb.com/title/tt13810030/?ref_=ttep_ep3), 07.08.2022.

IMDb, „La voix humaine“, IMDb.com, o. A., <https://www.imdb.com/title/tt0256508/>, 13.09.2022.

IMDb, „Second Semi-Final“, IMDb.com, o. A., [https://www.imdb.com/title/tt13959552/?ref\\_=ttep\\_ep2](https://www.imdb.com/title/tt13959552/?ref_=ttep_ep2), 07.08.2022.

IMDb, „The Human Voice“, IMDb.com, o. A., <https://www.imdb.com/title/tt0061794/>, 13.09.2022.

International Olympic Committee, „National Olympic Committees“, Olympics.com, o. A., <https://olympics.com/ioc/national-olympic-committees>, 19.06.2022.

- ISO, „Country codes“, *ISO Online Browsing Platform (OBP)*, o. A., <https://www.iso.org/obp/ui/#search>, 19.06.2022.
- ISO, „ISO 3166. Country Codes“, ISO, o. A., <https://www.iso.org/iso-3166-country-codes.html>, 19.06.2022.
- Tim Jonze, „Eurovision 2009: Georgia pulls out of contest over 'Putin song'“, *The Guardian*, 11.03.2009, <https://www.theguardian.com/music/2009/mar/11/georgia-eurovision-song-contest-2009>, 19.08.2022.
- Anna Caroline Kainz/Patrick Sonnweber, „Wie politisch ist der Eurovision Song Contest?“, *Der Standard*, 07.05.2022, <https://www.derstandard.at/story/2000135486692/wie-politisch-ist-der-eurovision-song-contest>, 20.10.2022.
- Andreas Karlsson, „Eurovision voting history“, *tableau public*, 27.05.2015, [https://public.tableau.com/app/profile/andreas.karlsson/viz/Eurovisionvoting\\_2/Eurovision](https://public.tableau.com/app/profile/andreas.karlsson/viz/Eurovisionvoting_2/Eurovision), 13.08.2022.
- Joachim Knape, *Sprach-Spiel-Kunst*, 2019, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110586770-005/html>, 01.09.2022.
- Rebeka Knott, „1970s Disco Fashion: Bell-Bottoms And Boogie Shoes“, *Groovy History*, o. A., <https://groovyhistory.com/1970s-disco-fashion/9>, 28.08.2022.
- Colin Larkin, „Quinn Freddy“, *Oxford Reference. The Encyclopedia of Popular Music*, hg. v. Colin Larkin, 2016, <https://www-oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-22792?rskey=lltJVB&result=1>, 18.08.2022.
- Iaurapausini, 15.05.2022, o. A., Instagram: [https://www.instagram.com/p/Cdj0eM8DdQ0/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=42aec99f-8159-4bd7-811c-c383e71c4a0e](https://www.instagram.com/p/Cdj0eM8DdQ0/?utm_source=ig_embed&ig_rid=42aec99f-8159-4bd7-811c-c383e71c4a0e), 20.10.2022.
- Sabine Leipertz/Dr. Irving Wolther, „Was kostet der ESC die Teilnehmerländer?“, *Eurovision.de*, 01.06.2021, <https://www.eurovision.de/news/Was-kostet-der-ESC-die-Teilnehmerlaender,gebuehren110.html>, 07.08.2022.
- Levada Analytical Center, „RUSSIA'S FRIENDS AND ENEMIES“, *Levada Analytical Center*, 22.06.2015, <https://www.levada.ru/en/2015/06/22/russia-s-friends-and-enemies/>, 19.08.2022.
- Oliver Lewis, „XTRA Debate: Do joke entries ever have a place in the contest?“, *ESC XTRA*, 17.12.2018, <https://escxtra.com/2018/12/17/xtra-debate-do-joke-entries-ever-have-a-place-in-the-contest/>, 27.08.2022.

Georgi Manajew, „Teure Wärme: Schuba, der russischste aller Mäntel“, *Russia Beyond*, 11.02.2021, <https://de.rbth.com/geschichte/84510-schuba-russisches-pelzmantel-geschichte>, 20.08.2022.

Alexander V. Mantzaris/Samuel R. Rein/Alexander D. Hopkins, „Examining Collusion and Voting Biases Between Countries During the Eurovision Song Contest Since 1957“, *JASSS*, 31.01.2018, <https://www.jasss.org/21/1/1.html>, 17.08.2022.

Branko Milanović, „The ‘crisis of capitalism’ is not the one Europeans think it is“, *The Guardian*, 27.11.2019, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/nov/27/crisis-of-capitalism-europeans-gig-economy>, 01.09.2022.

MKRTV, „Осуда за скандалозното однесување на нашата евровизиска претставничка“, *MKRTV*, 08.05.2022, <https://mrt.com.mk/node/73137>, 11.10.2022.

Christopher Moseley/Alexandre Nicolas, *Atlas of the world's languages in danger*, 2010, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187026>, 20.10.2022.

National Clothing, „Ukrainian folk bags. Traditional male, female, and unisex bags“, *Traditional Clothing*, 27.12.2017, <https://nationalclothing.org/europe/15-ukraine/194-ukrainian-folk-bags-traditional-male,-female,-and-unisex-bags.html>, 18.10.2022.

o. A., „Odds Eurovision 2022 Semi-final 1“, *EurovisionWorld.com*, 10.05.2022, <https://eurovisionworld.com/odds/eurovision-semi-final-1>, 28.10.2022.

ÖNB, „Tourismus: Nächtigungen in Österreich“, *Österreichische Nationalbank*, 27.07.2022, <https://www.oenb.at/isaweb/report.do?report=9.5>, 21.08.2022.

Dan Panas, „Allt är ditt fel Marcel!“, *AFTONBLADET*, 08.03.2011, <https://www.aftonbladet.se/nojesbladet/a/kaEWd9/allt-ar-ditt-fel-marcel>, 25.06.2022.

Adam Price, „Identifying Voting Blocs In The Eurovision Song Contest“, *Towards Data Science*, 09.06.2020, <https://towardsdatascience.com/identifying-voting-blocs-in-the-eurovision-song-contest-4792065fc337>, 17.08.2022.

David Smith, „Ukraine: Officials confirm that Alina Pash entered Crimea via land border in 2015 in accordance with the law“, *Wiwibloggs*, 14.02.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/02/14/ukraine-officials-confirm-that-alina-pash-entered-crimea-via-land-border-in-2015-in-accordance-with-the-law/269656/>, 11.10.2022.

Joseph Smith, „A look into Ukraine’s underground rave culture“, *Stoney Roads*, 02.06.2016, <https://stoneyroads.com/2016/06/a-look-into-ukraines-underground-rave-culture/>, 07.09.2022.

Science+Media Museum, „A SHORT HISTORY OF THE INTERNET“, *Science+Media Museum*, 03.12.2020, <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/objects-and-stories/short-history-internet>, 19.08.2022.

Elizabeth A. Scott, Ph.D., „Wlasichuk Family Keptar Vest, c. 1890s“, *Canadian Museums Association*, o. A., <https://museums.ca/site/reportsandpublications/museonline/spring2022/artefact>, 18.10.2022.

Emma Slattery Williams, „Your guide to the Carnation Revolution“, *History Extra*, 30.09.2021, <https://www.historyextra.com/period/20th-century/carnation-revolution-guide-facts-coup-portugal-estado-novo-regime/>, 18.08.2022.

Telekom, „Vom Hebdrehwähler bis zum Smartphone - Meilensteine aus 150 Jahren Telefon“, *Telekom*, 07.09.2011, <https://www.telekom.com/de/medien/medieninformationen/detail/vom-hebdrehwaehler-bis-zum-smartphone-meilensteine-aus-150-jahren-telefon-333532>, 28.08.2022.

Renske Ten Veen, „North Macedonia: Andrea apologises after flag incident at the Eurovision 2022 Opening Ceremony“, *Wiwibloggs*, 09.05.2022, <https://wiwibloggs.com/2022/05/09/north-macedonia-andrea-apologises-opening-ceremony-flag-incident/272363/>, 11.10.2022.

Туроператор „Відвідай“, „Hutsul clothing – A mirror image of natural beauty“, *Vidviday*, 20.01.2020, <https://vidviday.ua/blog/en/hutsul-clothing-a-mirror-image-of-natural-beauty/>, 18.10.2022.

Туроператор „Відвідай“, „Malanka in Krasnoijsk: the most flamboyant holiday of Ukraine“, *Vidviday*, 25.12.2021, <https://vidviday.ua/blog/en/malanka-in-krasnoijsk-the-most-flamboyant-holiday-in-ukraine/>, 18.10.2022.

UNECE, „UN/LOCODE“, *UNECE*, 16.12.2021, <https://unece.org/trade/uncefact/unlocode>, 19.06.2022.

Universität Trier, „Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache.“, *idw*, 26.10.2007, <https://idw-online.de/de/news232539>, 01.09.2022.

Steef Van Gorkum, „What is the meaning of Serbia ‘s Eurovision 2022 song ,In Corpore Sano’?“, *ESCDaily*, o. A., <https://www.escdaily.com/what-is-the-meaning-of-serbia-s-eurovision-2022-song-in-corpore-sano/>, 18.10.2022.

Wikipedia, „Intervision Song Contest“, *Wikipedia*, 28.07.2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/Intervision\\_Song\\_Contest](https://en.wikipedia.org/wiki/Intervision_Song_Contest), 24.08.2022.

Wikipedia, „La voix humaine“, *Wikipedia*, 12.04.2022, [https://de.wikipedia.org/wiki/La\\_voix\\_humaine](https://de.wikipedia.org/wiki/La_voix_humaine), 13.09.2022.

Wikipedia, „List of IOC country codes“, *Wikipedia*, 21.06.2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_IOC\\_country\\_codes](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_IOC_country_codes), 23.06.2022.

Wikipedia, „List of national instruments (music)“, *Wikipedia*, 05.09.2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_national\\_instruments\\_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_national_instruments_(music)), 06.09.2022.

Wikipedia, „List of official languages by country and territory“, *Wikipedia*, 16.08.2022, [https://en.wikipedia.org/wikidata>List\\_of\\_official\\_languages\\_by\\_country\\_and\\_territory](https://en.wikipedia.org/wikidata>List_of_official_languages_by_country_and_territory), 19.08.2022.

Wikipedia, „The Human Voice“, *Wikipedia*, 08.04.2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Human\\_Voice#Adaptations](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Human_Voice#Adaptations), 13.09.2022.

Wikipedia, „Turkish ney“, *Wikipedia*, 15.05.2022, <https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish Ney>, 07.09.2022.

Wikipedia, „Wladimir Wladimirowitsch Putin“, *Wikipedia*, 19.08.2022, [https://de.wikipedia.org/wiki/Wladimir\\_Wladimirowitsch\\_Putin](https://de.wikipedia.org/wiki/Wladimir_Wladimirowitsch_Putin), 19.08.2022.

xavi, 16.05.2022, 04:48 (MESZ), Standard: <https://www.derstandard.at/story/2000135486692/wie-politisch-ist-der-eurovision-song-contest>, 20.10.2022.

Ian Youngs, „Eurovision: Is Brexit to blame for the UK's latest flop?“, *BBC News*, 20.05.2019, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-48334089>, 17.08.2022.

zelenskiy\_official, 15.05.2022, 01:03 (MESZ), Instagram: <https://www.instagram.com/p/CdjmOB7IRZU/>, 20.10.2022.

## vii. Medienverzeichnis

### Interview:

Jakob Gellermann, Gespräch mit Ceren Demirel, 17.08.2022, Telefonat, Malmö/Rinteln.

Jakob Gellermann, Interview mit Stefan Wöber, 28.04.2022, Audioaufnahme, Material liegt bei Jakob Gellermann, ORF-Zentrum Wien.

### Film und TV:

*Eurovision Song Contest Tel Aviv 2019*, R.: Yuval Cohen, EBU/KAN: Israeli Public Broadcasting, 14./16./18.05.2019.

*Eurovision Song Contest Turin 2022*, R.: Cristian Biondani/Duccio Forzano, EBU/RAI Radiotelevisione Italiana, 10./12./14.05.2022.

*The Eurovision Song Contest*, R.: Matthias Kublik, EBU/ITV, 22./24./26.05.2012.

*The Eurovision Song Contest*, R.: Romain Landreau et al., EBU/SVT, 10./12./14.05.2016.

### Online Medien:

„Cyprus all given 12 points in Eurovision 1981-2021 (Including Greece counter)“, R.: CaffeBoy Plus, YouTube, 19.12.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=U5aNJN1xYgP4>, 13.08.2022.

„ESC 1957 07 - Germany - Margot Hielscher - Telefon, Telefon“, R.: ESC:56-73, YouTube, 21.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=NoDpE2LtoZA>, 27.08.2022.

Eurovision, „Cyprus Second Semi-Final 2022“, *Eurovision.tv*, 12.05.2022, <https://eurovision.tv/gallery/cyprus-second-semi-final-2022>, 18.10.2022.

Eurovision, „Ukraine First Rehearsal 2022“, *Eurovision.tv*, 30.04.2022, <https://eurovision.tv/gallery/ukraine-first-semi-final-2022>, 18.10.2022.

Eurovision, „Ukraine First Semi-Final 2022“, *Eurovision.tv*, 10.05.2022, <https://eurovision.tv/gallery/ukraine-first-semi-final-2022>, 18.10.2022.

„Eurovision Song Contest 2022 - Turin Allocation Draw & Host City Insignia“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 25.01.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=src3FpAh8Ss&t=1406s>, 17.08.2022.

- „Go\_A Shum: Kulturelle Codes #Eurovision2021“, R.: Твоя Підпільна Гуманітарка, YouTube, 20.05.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=r9hT-YoKCvM>, 07.09.2022.
- „GO\_A's Eurovision entry "SHUM" vs. Traditional folk song“, R.: Good Evening Europe tv, YouTube, 06.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=uooGf8XL5xU>, 07.09.2022.
- „Greece and Cyprus (all votes) Eurovision 1981-2015“, R.: ESC Lusbula, YouTube, 26.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=hbM2dVDkPew>, 13.08.2022.
- „Iceland in Eurovision - The Full Story 2006 - Silvia Night - Congratulations“, R.: Just Icelandic, YouTube, 10.05.2020, [https://www.youtube.com/watch?v=pN\\_zN6fntFA&t=324s](https://www.youtube.com/watch?v=pN_zN6fntFA&t=324s), 01.09.2022.
- „In Memoriam: Lys Assia, the winner of the first Eurovision Song Contest“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 24.03.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ZaYuS1NSfu0>, 17.08.2022.
- „Kaan Albayraj & Anna - Belly Dance Show | IIDF 2018“, R.: Social Dance TV, YouTube, 23.04.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=UHQ2xpRhSko>, 07.09.2022.
- „Ozanlardan bağlamalı atışma“, R.: Tarik Yilmaz, YouTube, 30.05.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=TzRtx6Lmy58>, 07.09.2022.
- Adam Price, „Identifying Voting Blocs In The Eurovision Song Contest“, *Towards Data Science*, 09.06.2020, <https://towardsdatascience.com/identifying-voting-blocs-in-the-eurovision-song-contest-4792065fc337>, 17.08.2022.
- „PZE22: Konstrukta - In Corpore Sano / Polufinale 1“, R.: RTS Pesma Evrovizije - Zvanični kanal, YouTube, 04.03.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=wLAYRJv6nQc>, 18.10.2022.
- „The Jury Votes of the Eurovision Song Contest 2022“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 15.05.2022, [https://www.youtube.com/watch?v=h47\\_gfel2nk](https://www.youtube.com/watch?v=h47_gfel2nk), 20.10.2022.
- „What is the meaning of Serbia 's Eurovision 2022 song ,In Corpore Sano?'“, R.: ESCDaily, YouTube, 12.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=pQzbKGIDrMs&t=3s>, 18.10.2022.
- Wikimedia Commons, „File:ESC 2023 Map.svg“, *Wikimedia Commons*, 14.10.2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:ESC\\_2023\\_Map.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:ESC_2023_Map.svg), 16.10.2022.
- „YSNXS Live @ Night In Berlin [Industrial Techno Set]“, R.: YSNXY, YouTube, 24.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=d3TiODgKeQ4>, 01.09.2022.

„Нашата претставничка на Евровизија го фрли македонското знаме на земја!“, R.: TV21, YouTube, 08.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=jBUA5O26OQk&t=14s>, 11.10.2022.

Beiträge:

Ajda Pekkan, „Pet'r Oil“, *Pet'r Oil (1980 Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye Birincisi)* - Single, Odeon Müzik Yapımcılık 1980.

„Alvan & Ahez - Fulenn - LIVE - France  - Grand Final - Eurovision 2022“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=H1lcGXwOqJI>, 20.10.2022.

„Bitakat hob - بطاقة حب - Morocco 1980 - Eurovision songs with live orchestra“, R.: escLIVEmusic1, YouTube, 19.12.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=97FD34DpSuw>, 06.09.2022.

„Brandenburger Tor - Ketil Stokkan - Norway 1990 - Eurovision songs with live orchestra“, R.: escLIVEmusic1, YouTube, 24.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vws06Cm4tfs>, 17.08.2022.

„Dinle - Şebnem Paker -Turkey 1997 - Eurovision songs with live orchestra“, R.: escLIVEmusic1, YouTube, 07.03.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=m5J6-bCMz3Y>, 06.09.2022.

„ESC 1956 01 - Netherlands 1 - Jetty Paerl - De Vogels Van Holland“, R.: ESC56-73, YouTube, 19.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=u45UQVGRVPA>, 06.09.2022.

„ESC 1956 11 - Germany 2 - Freddy Quinn - So Geht Das Jede Nacht“, R.: ESC56-73, YouTube, 20.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=eZIdJT1POUA>, 17.08.2022.

„ESC 1958 08 - Germany - Margot Hielscher - Für Zwei Groschen Musik“, R.: ESC56-73, YouTube, 22.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=wnOH9DFtZG0>, 28.08.2022.

„ESC 1973-BELGICA. BABY BABY“, R.: Eurovision del Siglo XX HD, YouTube, 14.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=28EloJF3fwg>, 28.08.2022.

„Eurovision 1980 Turkey: Ajda Pekkan - Petrol / Petr'oil (esc live performance)“, R.: EscTurquiaTv, YouTube, 30.03.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=ndjiEFIleW4>, 18.08.2022.

Freddy Quinn, „So geht das jede Nacht“, *Schlagerjuwelen - Seine großen Erfolge*, Universal Music 2008.

„Georgia: Stephane & 3G - We Don't Wanna Put In · Eurovision 2009 Official Clip (Withdraws)“, R.: EurovisioNews, YouTube, 20.03.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=rPF8NpBIPtc>, 17.08.2022.

„Go\_A - Shum - LIVE - Ukraine  - Grand Final - Eurovision 2021“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 22.05.2021, [https://www.youtube.com/watch?v=lqvzDkgok\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=lqvzDkgok_g), 06.09.2022.

„Greece  - Eurovision 1976 - Mariza Koch - Panaghia Mou Panaghia Mou“, R.: #EurovisionAgain Songs Collection, YouTube, 25.10.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=P1waUomLlkc>, 17.08.2022.

„Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 18.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kTb69WkBbvs>, 17.08.2022.

„Intelligent Music Project - Intention - LIVE - Bulgaria  - First Semi-Final - Eurovision 2022“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 10.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=EwZTI5AoTg4>, 18.10.2022.

„Kalush Orchestra - Stefania - LIVE - Ukraine  - Grand Final - Eurovision 2022“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=F1fl60ypdLs>, 18.10.2022.

„Kinder dieser Welt - Gary Lux - Austria 1985 - Eurovision songs with live orchestra (HQ)“, R.: escLIVEmusic1, YouTube, 03.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bpOHDHQk7Ao>, 17.08.2022.

„Konstrakta - In Corpore Sano - LIVE - Serbia  - Grand Final - Eurovision 2022“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=nBtQj1MfNYA>, 18.10.2022.

„Marius Bear - Boys Do Cry - LIVE - Switzerland  - Grand Final - Eurovision 2022“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=hq2HCmHv5p4>, 18.10.2022.

„Rambo Amadeus - Euro Neuro - Live - 2012 Eurovision Song Contest Semi Final 1“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 22.05.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=JHnqF5PLP2w>, 28.08.2022.

„S10 - De Diepte - LIVE - Netherlands  - Grand Final - Eurovision 2022“,

R.: Eurovision Song Contest, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=sgOnu7ux2-k>, 18.10.2022.

„Silvia Night - Congratulations (Iceland) 2006 Semi-Final“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 17.04.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KkydPOGTJKk>, 01.09.2022.

Stephane & 3G, „We Don't Wanna Put In (Original Radio)“, *We Don't Wanna Put In – EP*, TBC TV 2009.

„Verka Serduchka - Dancing Lasha Tumbai (Ukraine) 2007 Eurovision Song Contest“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 12.01.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=hfjHJneVonE>, 17.08.2022.

## **viii. Abbildungsverzeichnis**

- Abb. 1: Logo des Eurovision Song Contests, Eurovision, „Logo and Artwork“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/mediacentre/logos-and-artwork>, 09.08.2022.
- Abb. 2: Ich habe das Bild unter Berücksichtigung und durch eine Modifizierung der folgenden Materialien erstellt: „Eurovision Song Contest 2022 - Turin Allocation Draw & Host City Insignia“, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 25.01.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=src3FpAh8Ss&t=1406s>, 17.08.2022; Wikimedia Commons, „File:ESC 2023 Map.svg“, 16.10.2022.
- Abb. 3: Adam Price, „Identifying Voting Blocs In The Eurovision Song Contest“, *Towards Data Science*, 09.06.2020, <https://towardsdatascience.com/identifying-voting-blocs-in-the-eurovision-song-contest-4792065fc337>, 17.08.2022.
- Abb. 4: „Georgia: Stephane & 3G - We Don't Wanna Put In · Eurovision 2009 Official Clip (Withdraws)“, 00:43, R.: EurovisioNews, YouTube, 20.03.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=rPF8NpBIPtc>, 17.08.2022.
- Abb. 5: „Georgia: Stephane & 3G - We Don't Wanna Put In · Eurovision 2009 Official Clip (Withdraws)“, 00:43, R.: EurovisioNews, YouTube, 20.03.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=rPF8NpBIPtc>, 17.08.2022.
- Abb. 6: „ESC 1958 08 - Germany - Margot Hielscher - Für Zwei Groschen Musik“, 00:05, R.: ESC56-73, YouTube, 22.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=wnOH9DFtZG0>, 28.08.2022.
- Abb. 7: „ESC 1958 08 - Germany - Margot Hielscher - Für Zwei Groschen Musik“, 01:13, R.: ESC56-73, YouTube, 22.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=wnOH9DFtZG0>, 28.08.2022.
- Abb. 8: „ESC 1973–BELGICA. BABY BABY“, 01:03, R.: Eurovision del Siglo XX HD, YouTube, 14.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=28EloJF3fwg>, 28.08.2022.
- Abb. 9: „Silvia Night - Congratulations (Iceland) 2006 Semi-Final“, 00:40, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 17.04.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KkydPOGTJKk>, 01.09.2022.

- Abb. 10: „Silvia Night - Congratulations (Iceland) 2006 Semi-Final“, 01:54, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 17.04.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KkydPOGTJKk>, 01.09.2022.
- Abb. 11: „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“, 01:32, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 18.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kTb69WkBbvs>, 17.08.2022.
- Abb. 12: „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“, 00:59, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 18.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kTb69WkBbvs>, 17.08.2022.
- Abb. 13: „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“, 01:01, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 18.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kTb69WkBbvs>, 17.08.2022.
- Abb. 14: „Iceland - LIVE - Hatari - Hatrið mun sigra - Grand Final - Eurovision 2019“, 03:05, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 18.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kTb69WkBbvs>, 17.08.2022.
- Abb. 15: „ESC 1957 07 - Germany - Margot Hielscher - Telefon, Telefon“, 00:37, R.: ESC:56-73, YouTube, 21.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=NoDpE2LtoZA>, 27.08.2022.
- Abb. 16: „ESC 1957 07 - Germany - Margot Hielscher - Telefon, Telefon“, 00:51, R.: ESC:56-73, YouTube, 21.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=NoDpE2LtoZA>, 27.08.2022.
- Abb. 17: „Rambo Amadeus - Euro Neuro - Live - 2012 Eurovision Song Contest Semi Final 1“, 01:01, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 22.05.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=JHnqF5PLP2w>, 28.08.2022.
- Abb. 18: „Rambo Amadeus - Euro Neuro - Live - 2012 Eurovision Song Contest Semi Final 1“, 03:03, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 22.05.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=JHnqF5PLP2w>, 28.08.2022.
- Abb. 19: „Bitakat hob - بطاقة حب - Morocco 1980 - Eurovision songs with live orchestra“, 00:51, R.: escLIVEmusic1, YouTube, 19.12.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=97FD34DpSuw>, 06.09.2022.
- Abb. 20: „Go\_A - Shum - LIVE - Ukraine 🇺🇦 - Grand Final - Eurovision 2021“, 00:33, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 22.05.2021, [https://www.youtube.com/watch?v=lqvzDkgok\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=lqvzDkgok_g), 06.09.2022.

Abb. 21: „Go\_A - Shum - LIVE - Ukraine  - Grand Final - Eurovision 2021“, 02:34, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 22.05.2021, [https://www.youtube.com/watch?v=lqvzDkgok\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=lqvzDkgok_g), 06.09.2022.

Abb. 22: Modell der Kinetic Sun, Press galleries, „The 2022 Eurovision Song Contest stage“, *Eurovision.tv*, 18.02.2022, <https://eurovision.tv/gallery/2022-stage-design>, 11.10.2022.

Abb. 23: Computergrafik der Bühne, Press galleries, „The 2022 Eurovision Song Contest stage“, *Eurovision.tv*, 18.02.2022, <https://eurovision.tv/gallery/2022-stage-design>, 11.10.2022.

Abb. 24: Foto der Probe Rumäniens, Photo galleries, „Romania First Rehearsal 2022“, Nathan Reinds, *Eurovision.tv*, 03.05.2022, <https://eurovision.tv/gallery/romania-first-rehearsal-2022>, 11.10.2022.

Abb. 25: „S10 - De Diepte - LIVE - Netherlands  - Grand Final - Eurovision 2022“, 00:16, R.: Eurovision Song Contest, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=sgOnu7ux2-k>, 18.10.2022.

Abb. 26: „S10 - De Diepte - LIVE - Netherlands  - Grand Final - Eurovision 2022“, 01:53, R.: Eurovision Song Contest, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=sgOnu7ux2-k>, 18.10.2022.

Abb. 27: Malanka-Charakter, Eurovision, „Ukraine First Semi-Final 2022“, Sarah Louise Bennett, *Eurovision.tv*, 10.05.2022, <https://eurovision.tv/gallery/ukraine-first-semi-final-2022>, 18.10.2022.

Abb. 28: MC KylymMen (links), Eurovision, „Ukraine First Rehearsal 2022“, Andres Putting, *Eurovision.tv*, 30.04.2022, <https://eurovision.tv/gallery/ukraine-first-semi-final-2022>, 18.10.2022.

Abb. 29: Konstrakta an ihrer Waschschüssel, „Konstrakta - In Corpore Sano - LIVE - Serbia  - Grand Final - Eurovision 2022“, 00:25, R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=nBtQj1MfNYA>, 18.10.2022.

Abb. 30: Andromache als Aphrodite, Eurovision, „Cyprus Second Semi-Final 2022“, Sarah Louise Bennett, *Eurovision.tv*, 12.05.2022, <https://eurovision.tv/gallery/cyprus-second-semi-final-2022>, 18.10.2022.

Abb. 31: Keltisches Triskelion und keltische Knoten auf dem LED-Boden, „Alvan & Ahez - Fulenn - LIVE - France  - Grand Final - Eurovision 2022“, 01:21,

R.: Eurovision Song Contest, YouTube, 14.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=H1lcGXwOqJl>, 20.10.2022.

Abb. 32: Logo des Eurovision Song Contests 2023, Eurovision, „Liverpool 2023“, *Eurovision.tv*, o. A., <https://eurovision.tv/event/liverpool-2023>, 20.10.2022.

## **ix. Zusammenfassung (Abstract)**

Der Eurovision Song Contest befindet sich als mediales Event zwischen Elementen der Politik, der Kunst, des Kommerzes und nationalen/kulturellen Identitäten. Dieses Gefüge wird in dieser Arbeit in drei Abschnitten untersucht und aufgeschlüsselt. Hierzu werden Analysen von Beiträgen des Eurovision Song Contests durchgeführt, welche nach thematischer Signifikanz aus der Gesamtheit des Wettbewerbs (1956-2021) gewählt wurden.

Der erste Abschnitt befasst sich mit den Hintergründen und der politischen Komponente des Wettbewerbs. Das jeweilige Jahresmotto, das Voting und die Frage nach einer nationalen und/oder kulturellen Identität werden hier untersucht.

Im zweiten Abschnitt steht der künstlerische und performative Präsentations-Aspekt im Zentrum. Wo liegt ein künstlerischer Mehrwert? Was macht einen Joke-Entry aus? Wie wird eine nationale/kulturelle Identität präsentiert?

Der Eurovision Song Contest 2022 macht den dritten Abschnitt der Arbeit aus und ist als Feldforschung und Erfahrungsbericht zu verstehen. Es geht um Ereignisse, die unmittelbar vor dem Wettbewerb stattgefunden und diesen beeinflusst haben, Geschehnisse während der Austragung des Wettbewerbs und Folgen/Entwicklungen, die nach dem Wettbewerb aufgekommen sind.

The Eurovision Song Contest as a medial event is situated between aspects of politics, art, commerce and national/cultural identity. This relationship will be examined and broken down in the three parts of this thesis – this will be done through analyses of significant entries from the Eurovision Song Contest since 1956.

The first part is about the background and the political component of the contest. The yearly slogan, the voting and the question of a national and/or cultural identity are being examined.

The second part centers around the artistic and performative aspect of presentation. Is there an artistic surplus-value? What is a Joke-Entry? How is a national/cultural identity being presented?

The Eurovision Song Contest 2022 forms its own part of the thesis and is to be understood as fieldwork and report. It's about the events right before, during and after the ESC and how they influenced the contest and its future.