

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 109 (2013)

Heft: 1

Artikel: (Ver)laufende Räume : Paraden als Gegenstand der Kulturforschung

Autor: Windmüller, Sonja

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-327734>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

(Ver)laufende Räume

Paraden als Gegenstand der Kulturforschung

Sonja Windmüller

Abstract

Der Beitrag versteht Umzüge und Paraden in ihrer demonstrativen physischen Konzentration und (temporären) Mobilität als auf den ersten Blick geradezu idealtypischen Untersuchungsgegenstand einer über Leitbegriffe wie Prozessualität und Dynamik eingerichteten neueren kulturwissenschaftlichen Raumforschung. Unter Berücksichtigung einer breiten Auswahl unterschiedlicher gegenwärtiger und historischer Erscheinungsformen wird dieser Zugang ausgelotet und dabei gezeigt, dass nicht nur die Raumperspektive einen sinnvollen Blickwinkel auf Umzüge und Paraden eröffnet, sondern dass andersherum die analytische Beschäftigung mit dieser spezifischen Form kollektiver Bewegung auch der sozial- und kulturwissenschaftlichen Raumtheoriebildung weiterführende Impulse zu geben vermag.

In den einleitenden Worten eines 1999 erschienenen Bildbands über «Berliner Umzüge» heisst es:

«Berlin ist eine Metropole, die Langeweile nicht zu kennen scheint. [...] Die Stadt hat den Mut und das Selbstbewusstsein, über die Stränge zu schlagen und sich an ihrem Facettenreichtum zu berauschen. Dies wird besonders im Berliner Sommer deutlich. Und zwar mit einer Häufung an speziellen Umzügen, von denen jeder für sich eine eigene Botschaft bereithält und mit denen kopflastige Zeitgenossen, die zudem Massenaufläufen gegenüber misstrauisch sind, ihre Probleme haben. Die Rede ist vom *Karneval der Kulturen*, dem *Christopher-Street-Day* und der *Love-Parade*. Hinter jedem der genannten Umzüge verbergen sich die unterschiedlichsten Philosophien und Lebensarten. Aber genau das ist das Schöne und Interessante daran.»¹

Statements wie dieses lassen sich auch in anderen Medien und über andere Städte und Regionen sowie deren vergleichbare Grossereignisse weltweit finden, darunter allen voran die grossen Sommerparaden wie der Londoner *Notting Hill Carnival*, der den Berliner *Karneval der Kulturen* massgeblich beeinflusste, die Techno-Paraden im Nachgang der *Love-Parade* (nicht zu vergessen hier die Zürcher *Street Parade*), aber auch die geschätzt alljährlich über 700 Paraden in New York²: «Everybody loves a Parade ...» und «Nirgends sonst auf der Welt gibt es so viele Paraden wie in dieser Stadt» ist in einem Reisemagazin über die US-Metropole zu lesen.³ Als erlebnisorientierte, körperlich-sinnliche Form der temporären Gemeinschaftsbildung sind die Events wichtiges Element lokaler Image-Bildung wie auch des Stadt- und Regionalmarketings – sodass es hier nur folgerichtig scheint, dass etwa der eingangs erwähnte Bildband von *berlin.de*, dem offiziellen Hauptstadtportal, herausgegeben wurde.

In den Kulturwissenschaften befassen sich Studien unterschiedlicher disziplinärer Herkunft, auch der Volkskunde/Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie, mit den «Motive[n] und Handlungsspielräume[n] der Akteure»⁴ sowie mit der «kulturelle[n] Logik derartiger Grossveranstaltungen»⁵ und fragen dabei

konkret im Kontext einer interdisziplinär orientierten *Globalisierungs- und Ethnizitätsforschung* nach den in die Veranstaltungen eingeschriebenen «Vorstellungen von ‹kultureller Differenz› und ‹kultureller Vielfalt›».⁶ Daneben widmeten sich bereits früh auch volkskundliche Arbeiten aus der *Brauch- und Festforschung* – in oft akribischen Mikrostudien – älteren Paradeformen wie Fastnachtsumzügen oder Festzügen von Historien- und Jubiläumsfeiern, von Landes-, Regional- und Stadtfesten.⁷ Von wissenschaftlichem Interesse waren und sind hier vor allem die Funktion und Bedeutung der eingesetzten Symbolformen, der politischen Zeichen, Masken und Kostüme – auch in ihrem ideologischen Gehalt.⁸ Nicht nur *Love-Parade* und *Christopher-Street-Day*-Paraden (die auch in Deutschland zunehmend unter dem Namen *Gay Pride* oder *Pride Parade* firmieren), sondern ebenso zum Beispiel Arbeiter- und Militärparaden wurden zudem zum Gegenstand einer sozial- und kulturwissenschaftlichen *Körperforschung*.⁹

Dass Paraden daneben einen besonders lohnenswerten Untersuchungsgegenstand auch für die kulturwissenschaftliche *Raumforschung* darstellen können, möchte ich in meinen folgenden Ausführungen zeigen. Dabei soll – so hoffe ich – deutlich werden, dass nicht nur die Raumperspektive einen sinnvollen Blickwinkel auf «Umzüge» und «Paraden» darstellt, sondern dass andersherum die analytische Beschäftigung mit dieser spezifischen Form kollektiver Bewegung auch der sozial- und kulturwissenschaftlichen Raumforschung weiterführende Impulse zu geben vermag. Hierfür möchte ich – anschliessend an einen knappen Abriss zentraler Tendenzen und Akzentuierungen der jüngeren Raumforschung und Raumtheoriebildung und im Rückbezug auf diese – das «Kulturmuster»¹⁰ *Parade* als räumliches Phänomen durchdenken, das heisst, unter raumorientierten Vorzeichen betrachten und dabei Möglichkeiten der Raumwahrnehmung und des Raum erlebens sowie Praktiken der Raumkonstituierung herausarbeiten.

Kulturwissenschaftliche Raumforschung – Annahmen und Akzente der neueren Raumtheoriebildung

Auf den ersten Blick korrespondiert – und das soll der Ausgangspunkt meiner Überlegungen sein – die offensichtliche Attraktivität zumeist urbaner Massenumzüge mit einer verschiedentlich diagnostizierten «Wiederentdeckung des Raums als einer sozial- und kulturwissenschaftlichen Leitkategorie».¹¹ Ja mehr noch: Als temporäre Äusserungsform, die durch ihre physisch-motorische Expressivität einerseits und ihre zeitliche wie räumliche Verdichtung andererseits charakterisiert werden kann, erweisen sich Paraden als erstaunlich passgenaue, geradezu paradigmatische Ausdrucksform für die zentralen Annahmen und Konzepte jüngerer Raumforschung und Raumtheorie – und dies bis in die Terminologie hinein.

So wird Raum in der gegenwärtigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihm gemeinhin als flüchtige Grösse vorgestellt; Raumbezüge werden als verändert und

sich verändernd wahrgenommen, sie seien instabil, Raumbindungen seien pluraler geworden. Insbesondere urbanen Räumen, an denen sich die Theoriebildung in jüngerer Zeit massgeblich ausrichtet, wird dabei das Vermögen zuerkannt, «zu einer Einheit der Vielfalt binden und bündeln zu können».¹² Stand lange die «formbildende Kraft»¹³ eines zumindest in der Tendenz universellen und essenziellen Raumes im Vordergrund einer kulturwissenschaftlichen Raumperspektive, hat sich in jüngerer Zeit ein handlungs- und akteursorientiertes Verständnis von Raum als sozialer Konstruktion, als sozialer Praxis durchgesetzt. Das in der Folge von Henri Lefèvre («la production de l'espace»), Pierre Bourdieu («l'espace social») und anderen Theoretikern für den deutschsprachigen Bereich vor allem von Martina Löw herausgearbeitete relationale Raumverständnis, der Blick auf die Praktiken der «Produktion von Raum» – die von Löw vorgeschlagenen Termini des «Spacing» und der «Syntheseleistung» sind mittlerweile breit antizipiert und etabliert – liess insbesondere das Prozessuale, die Bewegung und Beweglichkeit als Grundkonstituente von Raumvorstellungen in den Fokus rücken.¹⁴ Für die Volkskunde/Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft hat hier Johanna Rolshoven ein Verständnis von Raum als – in Anlehnung an und mit den Worten von Michel de Certeau – einem «Geflecht von beweglichen Elementen» vorgeschlagen, als «Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben und ihn verzeitlichen».¹⁵

Diese konzeptuelle Dynamisierung von Raum, die in ihrer Offenheit zunächst besticht, führte aber zugleich zu einer – vorschnellen – Verabschiedung älterer, starrer, territorialer Raumkonzepte, die (und dieser Einwand wurde bereits verschiedentlich, insbesondere auch von der neueren *Migrationsforschung* und den *Postcolonial Studies*, vorgebracht) zwar als Metakonzept der Theoriebildung zu Recht abgelöst worden sind, sich als gesellschaftliche und speziell gesellschaftspolitische Raummodelle aber weiterhin grosser Wirkmächtigkeit erfreuen und entsprechend analytisch ebenfalls weiter im Blickfeld bleiben müssen. Hier den Fokus unter Einbezug auch älterer raumtheoretischer Ansätze im Sinne eines kritischen Raumverständnisses erneut zu öffnen, möchte ich anhand einiger perspektivischer Schlaglichter auf das Phänomen Parade versuchen. Dafür wird neben Beobachtungen aus eigenen ethnographischen Annäherungen an verschiedene Paraden und Umzüge an unterschiedlichen Orten¹⁶ die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit Paraden (Material, Deutungsangebote und Lesarten) auf ihre Raumbezüge hin abgeklopft. Im Hinblick auf den explorativen Charakter der folgenden Ausführungen werde ich auf eine bewusst breit angelegte Auswahl gegenwärtiger und historischer Beispiele eines ohne Frage heterogenen Phänomens zurückgreifen.

Paraden-Räume – eine Annäherung in vier Perspektivierungen

1. Perspektivierung: Paraden als temporäre Bühnen – Gestaltungsraum und Möglichkeitsraum

Zunächst scheinen Paraden eine idealtypische Materialisation aktueller, an Prozessualität und Mobilität orientierter raumtheoretischer Überlegungen zu sein, schon da sie gemeinhin als «Spielraum»¹⁷ auf Zeit konzipiert und wahrgenommen werden. Paraden «transformieren», so die Frankfurter Kulturanthropologin Gisela Welz, «temporär städtische Freiräume in Bühnen».¹⁸ Dass diese Bühnen als Kreativ- und Möglichkeitsräume verstanden werden, zeigt insbesondere die öffentliche Diskussion wie auch die Forschungsliteratur zu den Sommerkarneval-Paraden. «Carnivals, in the African diaspora tradition», so Carole Boyce Davies, Professorin am English Department und für Africana Studies an der Cornell University, «demonstrate the joy that its people experience in ‹taking space›.»¹⁹ Mit derselben Stossrichtung und unverkennbarem Pathos schreibt die Autorin und Fotografin Uschi Dresing in ihrem Bildband über die Paraden des *Carnival* in Trinidad, des Londoner *Notting Hill Carnival* und des Berliner *Karnevals der Kulturen*: «Kreative Menschen, die nie die Möglichkeit hatten, sich zu verwirklichen oder ihre Ideen einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen, sie alle finden [...] Raum und Platz, ihre Interpretationen der Welt zu entwickeln und zu zeigen.»²⁰

Der Bühnenraum, hier der zumeist städtische öffentliche Raum, wird – und das scheint ein Konstitutivum der Paraden zu sein, nicht nur bespielt, sondern im theatralen Moment erst eingerichtet. In permanenter Interaktion wird er im Sinne eines *doing culture* oder «culture in action»²¹ von den verschiedenen Akteuren immer wieder neu erschaffen. Er kann dabei den vorgefundenen öffentlichen Raum, dessen Funktions- und Bedeutungsstrukturen aufnehmen, durchaus aber auch quer zu diesen liegen. Dabei entstehen – geplant, aber auch scheinbar spontan – neue, temporäre Architekturen und Möblierungen: Neben der Errichtung von Absperrungen, die das vorhandene Wegenetz bestätigen oder korrigieren, oder dem Aufbau von Tribünen für Honoratioren gehört hierher das Umfunktionieren von Laternen, Wartehäuschen und Mauervorsprüngen in Aussichtspunkte, von Balkonen in sich zum Teil über mehrere Ränge erstreckende Logenplätze.²² Im Zusammenspiel mit den sogenannten Fussgruppen ziehen im Umzug mitfahrende Wagen, aber auch über den Grossevents kreisende Hub-schrauber neue Ebenen in den vertikalen (Wahrnehmungs- und Aktions-)Raum ein, gliedern ihn und verlängern ihn nach oben. Zur Kulturform Parade als präsentischer Form²³ gehört dabei augenscheinlich nicht nur die Produktion von Raum, sondern ebenso auch die möglichst schnelle Beseitigung der Spuren. So entzündete sich der Streit um die Berliner *Love-Parade* bekanntermassen am zurückgebliebenen Müll²⁴ und dessen Entsorgung, und nicht selten ist das Aufräumteam der Stadtreinigung als abschliessende Wagen- und Fussgruppe gleich in den Umzug integriert.

Der besondere Reiz der Paraden – als theatraler Raum – scheint dabei ganz im Sinne einer dynamischen Raumtheorie darin zu liegen, dass dieser nicht nur temporär aufgemacht und definiert, sondern immer wieder aufgelöst und erneut hergestellt wird – und dabei einer prinzipiellen Offenheit unterworfen ist, die nicht zuletzt im Zusammenspiel von Aufführenden und Publikum entsteht. In einem in der theaterwissenschaftlichen Fachzeitschrift «Theatre History Studies» 2005 veröffentlichten Aufsatz zum *Notting Hill Carnival* beschreibt Adela Ruth Tompsett das alljährliche Grossereignis als «total theatre» und konkretisiert: «The streets become stage and auditorium, with little or no boundary between the two; players and spectators mingle, their roles switching and merging.»²⁵

Dass dieses contingente Moment «kopräsenter Begegnung»²⁶ sogar in der als ungleich reglementierter verstandenen Form der Truppenparade angelegt ist, zeigt eine Fallstudie des Kulturhistorikers Sebastian Jobs über die Siegesparade der *Harlem Hellfighters*, des 369. Regiments der US-amerikanischen Armee, im Jahr 1919 durch New York, die mit dem Verlassen der Fifth Avenue in Richtung Harlem eine neue Gestalt annahm. Bei Jobs heißt es:

«Für viele Zuschauer in Harlem ging die Teilnahme an der Parade über das reine Beobachten hinaus. Von den Gehsteigen aus drängten Menschen auf die Straße und zwangen die disziplinierte Paradenformation streckenweise sogar dazu sich aufzulösen. Das Bedürfnis der Zuschauenden nach körperlicher Nähe und der Wunsch, an der Aufführung, dem Spektakel teilzuhaben, wurden hier ganz konkret.»²⁷

Und das ebenfalls zu beobachtende, in den zeitgenössischen lokalen Medien erwähnte Grinsen der Soldaten «from ear to ear» ist mit Jobs angesichts der «strengen Disziplin einer Parade» als «Frechheit» zu werten, «aber auch [als] ein Ausloten von Handlungsräumen»²⁸, das im «komplexe[n] Kräftefeld [...] verschiedene[r] Akteure und Akteursgruppen» entstehen konnte, die «ihr Handeln gegenseitig bedingten und beeinflussten».«²⁹

2. Perspektivierung: Identitätsraum Parade – Ausdehnungen und Vernetzungen

Wird die Kulturform «Parade» als theatrale Veranstaltung in der bisher vorgestellten Lesart über die ihr eigene (demonstrative) Dynamik, das Hybride und Transformatorische erfasst, muss darüber hinaus aber auch an eine andere Lesart erinnert werden, auf die das Deutungsmodell «theatraler Raum» ebenfalls verweist und die – quasi antipodisch – eine in den Umzügen eben auch enthaltene Arbeit an der Konstruktion und Verfestigung homogener Einheiten aufruft. Paraden sind nicht nur, und ich zitiere noch einmal Adela Ruth Tompsett, «jump-up and party»³⁰, sondern auch und entscheidend «celebration[s] of identity»³¹, die massgeblich über die Herstellung von Traditionen- und Kontinuitätslinien funktionieren. Dies zeigen besonders eindrücklich Studien zu obrigkeitlich initiierten oder geförderten Historienumzügen, die Ereignisse der nationalen oder lokalen

Geschichte in zumeist aufwendigen, nicht selten von Malern und Bildhauern realisierten, szenisch-allegorischen Bildern auf Motivwagen und in Fussgruppen zur Aufführung brachten. Peter Assion hat im Hinblick auf historische Festzüge der wilhelminischen Zeit von einer «Schaulust» gesprochen, «die sich in eine imaginäre ‹deutsche Grösse› verlor und dort Klassengegensätze ebenso aufgehoben sah wie qualitative Unterschiede zwischen den gezeigten Epochen.»³²

Auch die migrantischen und ethnischen Paraden, die mit Michi Knecht als «Instrument von Identitätspolitik»³³ verstanden werden können, zielen auf die Konstruktion von Kontinuitäten. «Die Masken und Kostüme haben sich im Laufe der Zeit verändert», schreibt Uschi Dresing in ihrem Band über die Karnevalsparaden in Trinidad, London und Berlin, «nicht aber die Gründe, den Carnival zu feiern. Es geht immer noch um Freiheit, um Befreiung von den Tabus und Widrigkeiten der Gesellschaft ...»³⁴ Und an anderer Stelle: «Alte Geschichten über Herkunft und Unterdrückung werden von den Kostümdesignern erzählt. Längst ausgestorbene Stämme werden [...] zu neuem Leben erweckt und Wurzeln afrikanischer oder anderer Kulturen wieder ausgegraben.»³⁵

Dass – und darauf wurde verschiedentlich hingewiesen – hier zugleich über das demonstrative Feiern einer kulturellen Vielfalt, die über das Sichtbarmachen kultureller, in diesem Fall ethnisch gefasster, Unterschiede funktioniert, eben diese Unterschiede im Sinne eines hermetischen, essenzialistischen Kulturmodells festgeschrieben werden, sei hier nur am Rande bemerkt. In Raum-orientierter Perspektive ist aber beachtenswert, dass diese Herstellung von Tradition und Kontinuität über die mediale *Verstetigung* des zunächst temporären *doing space* sowie über räumliche Zusammenschlüsse funktioniert: Bei nahezu allen Paraden kommt der Dokumentation in Printmedien und/oder Fernsehen, als Video- beziehungsweise DVD-Mitschnitt, in Fotobänden und bis hin zum eigenen Museum – etwa für die *Mummers Parade* in Philadelphia – ein zentraler Stellenwert zu.³⁶

Diese sekundären Parade-Orte schaffen und gestalten Anschlussmöglichkeiten zwischen den Events, wenn zum Beispiel in Bildbänden verschiedene Paraden gemeinsam vor- und dargestellt werden. Mit dem Zusammenbinden etwa des *Carnival* in Trinidad mit dem in London und Berlin³⁷ oder des Berliner *Karnevals der Kulturen* mit der *Love-Parade* und der *CSD-Parade*³⁸ werden zugleich Sinnzuschreibungen transferiert, werden Bedeutungsnetze aufgespannt, die sich auch in der Praxis der Akteure wiederfinden: in der nicht selten globalen Zirkulation von Ideen, Requisiten und Personen. Mit zunehmender Professionalisierung der Veranstaltungen agieren Karnevalskünstler weltweit, die Verantwortlichen unternehmen Informationsreisen zu anderen Veranstaltungen und Teilnehmerinnen und Teilnehmer werden für andere Kulturveranstaltungen auch jenseits des Paradiformats engagiert.³⁹ Ein herausragendes Beispiel ist hier sicher die *Notting-Hill-Carnival*-Gruppe *Mahogany Arts Ltd* unter der künstlerischen Leitung von Clary Salandy, die unter anderem einen Auftritt beim Thronjubiläum der britischen Queen und weitere Auftritte bei den *Afro Asian Games* in Indien und den Feierlichkeiten zum Jahrtausendwechsel in Singapore hatte, sowie der Aktivist des

Trinidad-*Carnival*, Peter Minshall, der für die Eröffnungszeremonien der Olympischen Spiele in Atlanta und in Barcelona engagiert wurde.⁴⁰

Das *networking* im Modus «Parade» wird aber auch als politische Strategie eingesetzt. So sorgen Gastgruppen, auch unter prominenter Beteiligung, für die nötige (internationale) Öffentlichkeit für *Christopher-Street-Day-Paraden* in Staaten, die den Aktivistinnen und Aktivisten mit Verfolgung drohen.⁴¹ Und in ihrer Studie über die *Murid Parade* in New York zeigt die Sozialanthropologin Monika Salzbrunn, wie die Initiatoren, über das Abhalten der Parade (anlässlich des Besuchs eines religiösen Führers der Muriden aus dem Senegal), «komplexe Beziehungen zu lokalen, urbanen Institutionen und politischen Akteuren» in der US-Metropole entwickeln und «schliesslich ihre Präsenz durch die Aufnahme eines urbanen Events in den offiziellen Festkalender der Stadt auch dauerhaft symbolisch [...] verorten» konnten.⁴² Filmaufnahmen des alljährlichen Ereignisses werden «in senegalesischen Läden in der ganzen Welt verkauft und tragen zum Eindruck von Allgegenwärtigkeit dieses besonders in New York und Paris verwurzelten Netzwerks bei».⁴³

3. Perspektivierung: Umkämpfte Räume – territoriale Räume. Topografien der Macht

Paraden sind paradoxe Veranstaltungen – darauf hat unter anderem der britische Kulturgeograf und Karnevalsforscher Peter Jackson hingewiesen: Neben ihrer integrativen Funktion tragen sie das Potenzial zum «vehicle of protest, opposition, and resistance»⁴⁴ in sich. Gerade die vermeintlichen Spassparaden wären nicht hinreichend erfasst, wenn nicht auch berücksichtigt würde, dass es um den Kampf um Teilhabe am öffentlichen Raum, als Repräsentations- und Machtraum, geht. Der «Ursprungsmythos» der Berliner *Love-Parade*, wie er von den Beteiligten kolportiert wird, liegt im Anspruch einer Eroberung, einer Landnahme begründet: So bekundet die Ideengeberin Miriam Scheffler rückblickend:

«Das hatte keine Message. Die Message war nur vorgeschoben, um den Kudamm zu kriegen. Deswegen haben wir das Ganze ja auch als Demo getarnt, weil wir dachten, den kriegen wir nur mit einem Anliegen, mit dem sie einen nicht in irgend 'ne andere Ecke der Stadt schicken können.»⁴⁵

Ist hier der territoriale Impetus eher spielerisch motiviert – und offensichtlich auch verhandelbar, wie der Umzug auf die Strasse des 17. Juni einige Jahre später zeigt –, begründen und erneuern andere Paraden ihr Selbstverständnis massgeblich auch aus dem Kampf um den geografischen Raum. «Seit seiner Entstehung schwankt der [Notting Hill] Carnival zwischen den Polen absoluter Macht und immer wiederkehrenden Versuchen von Polizei und Politik, ihn zu kontrollieren und zu kanalisieren»⁴⁶, schreibt die schon mehrfach zitierte Uschi Dresing. Dabei ist insbesondere der Kampf um die Strassen des Stadtteils gemeint: Die Unruhen

und blutigen Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Karnevalsaktiven in den Jahren 1970 und vor allem 1976, die selbst zum zentralen Bezugspunkt der «Erzeugung eines kollektiven Selbstverständnisses»⁴⁷ der Beteiligten geworden sind, weckten Ambitionen der Polizei, den *Notting Hill Carnival* entweder an einen geschlossenen Ort (favorisiert waren Sportstadien) zu verlegen oder wenigstens den Stadtteil zur Karnevalszeit in feste Sektoren zu unterteilen, um diese besser kontrollieren und Bewegungen zwischen den Sektoren unterbinden zu können.⁴⁸ Die zunächst freien Bewegungen der Mas-Bands im Raum wurden schliesslich Mitte der 1980er Jahre unter Berufung auf die öffentliche Ordnung auf eine feste, zirkulare Paradenstrecke konzentriert – und kanalisiert –, die zudem mit Absperrungen für das Publikum versehen wurde; daneben wurden «sterile streets»⁴⁹ definiert. Der lokale Raum wird als Paradenraum zum umkämpften Areal, das, so Peter Jackson, eine spezifische Geografie des Protestes beziehungsweise des Widerstands hervorbringt.⁵⁰

Noch deutlich stärker als beim *Notting Hill Carnival* ist bei den protestantischen wie katholischen Paraden in Nordirland «the right to march» an eine konkrete Verortung gebunden. Die alljährlichen Juli-Paraden protestantischer Loyalisten verfestigen im Beharren auf einem «traditionellen Recht»⁵¹, durch katholische Wohngebiete zu marschieren, ihren Anspruch auf Vorherrschaft in einer umkämpften Region. Insbesondere die zentralen Paraden am 12. Juli in Erinnerung an einen Jahrhunderte zuvor erlangten militärischen Sieg legen ein komplexes Netz protestantisch-loyalistischer Paradenstrecken durch den Stadtraum, sie machen die imagierte «protestant community» sichtbar und physisch real, während die katholische Bevölkerung für diesen Tag unsichtbar wird.⁵²

Paradenstrecken werden hier in Form eines *re-enactment* als Wege der gemeinsamen Erinnerung abgelaufen, dabei die militärische Struktur von Regimentern und Kompanien nachempfunden und vorgeführt. Der nordirische Paradenforscher Neil Jarman, der sich besonders gründlich auch mit der *big parade* in Belfast beschäftigt hat, stellt heraus, dass die Parade Gemeinschaft nicht nur über gemeinsames Erinnern herstellt, sondern auch über aktive Gleichheit. So wird zum Beispiel ein sorgfältig austariertes System gleichmässiger Teilhabe aller Stadtteile an der Parade umgesetzt. Die Performance ist laut Jarman nicht auf die Produktion symbolischer Bedeutung begrenzt, sondern hat reale Effekte auf die Lebenswelt:

«The sombre mood of the morning, with the arduous of the march in front of them, contrasts with the joyful, drunken exuberance of the return to the city in the evening, elated by the success of the (battle-)field. The tension and expectation of the departure is resolved and released with the safe arrival home. The victory is confirmed for another year, and the Ascendancy assured. For the performance to be disrupted or cancelled would be to transform history, to rupture the simultaneity of past and present and make the future uncertain. The act of performative commemoration completes a circle between the past and the present, and thus makes the future certain.»⁵³

Auch wenn protestantisch-loyalistische und katholisch-nationalistische Paraden zwar in derselben Zeitspanne und im selben Stadtraum, jedoch nicht an denselben Tagen und kaum auf denselben Routen unterwegs sind, führt dieses alternierende System der nordirischen Paradenkalender nicht unbedingt zu einer Vermeidung, sondern vielmehr – im respondierenden Wechselspiel – zu einer gezielten Steigerung der Spannungen, zu einem «kumulativen Effekt» insbesondere in der intensiven Paradenzeit der Sommermonate.

4. Perspektivierung: Bewegungsprogramme – energetische Räume

Paraden sind, und damit nähert ich mich der präsentischen Perspektive auf Raumproduktion und zugleich auch dem Titel dieses Beitrags wieder an, Formen «mobiler Gemeinschaftserlebnisse»⁵⁴, die über die Bewegung – im physischen Sinne – realisiert, die ge- und erlaufen werden. In der näheren Betrachtung erweist sich dabei die gemeinhin zunächst als gleichförmig und wenig differenziert gedachte Bewegung des organisierten Marschierens im öffentlichen Raum als ein Bündel unterschiedlicher Bewegungsarten, Bewegungsstile und -muster, die – gerade in raumanalytischer Perspektive – eine genauere Betrachtung lohnen.

Der Historiker Jakob Vogel betont in seiner Untersuchung ritueller Militärfeiern in Deutschland und Frankreich von 1871 bis 1914 die Wirkkraft der «strikt formalisierte[n], gleichgerichtete[n] Bewegung der in Massen auftretenden Soldaten»⁵⁵, zu deren strukturellen Eigenschaften die an einem in affektiver Haltung verharrenden Publikum vorbeiziehende lineare Bewegung und die darüber stattfindende Vermittlung einer «absoluten Ordnung bis ins letzte Detail»⁵⁶ gehören.

Im Unterschied zu den Militärparaden, die als «a set of carefully described movements»⁵⁷ funktionieren und dabei nicht zuletzt den Eindruck «beweglich stampfende[r] Menschenquader»⁵⁸ erwecken (können), eröffnen die zivilen Karnevals- und Protestparaden einen Möglichkeitsraum der Bewegungsformen und -muster, die sich aber ebenfalls als benennbare Bewegungsstile zu realisieren scheinen: So ist etwa von «zeittypischen Latschdemos»⁵⁹ (rückblickend über die frühen CSD-Paraden in Hamburg) oder vom «Ho-Tschi-Minh-Galopp» (der APO-Proteste) die Rede.⁶⁰

Bernd Jürgen Warneken, der Studien zu verschiedenen menschlichen Gehweisen vorgelegt hat – darunter Arbeiten zur «[b]ürgerliche[n] Gehkultur in der Epoche der Französischen Revolution»⁶¹, zum «aufrechten Gang»⁶², zur «[w]eibliche[n] Gehkultur in der späten Aufklärung»⁶³, zum «unterschichtlichen Spaziergang um 1900»⁶⁴ sowie zur «Körpersprache von Demonstranten im Kaiserreich»⁶⁵ –, hat für die in «musterhafter Ordnung»⁶⁶ durchgeführten, in ihren Bewegungen «quasimilitärisch»⁶⁷ organisierten proletarischen Wahlrechtsdemonstrationen des frühen 20. Jahrhunderts anhand von Schriftquellen und vor allem auch von Fotografien herausgearbeitet, dass deren Gehweise keineswegs einem Gleichschritt, einem

«*Marschritt*» unterworfen sei, sondern vielmehr von einem «*Massentritt*» zu sprechen sei, der sich unter anderem dadurch auszeichne,

«dass die Menge ein gemeinsames Tempo zu halten versteht, dass sie konsequent eine Fahrdammseite freilässt, darauf achtet, dass die Straßenbahnschienen nicht begangen werden, und im übrigen den Winken ihrer Ordner gehorcht, die z.B. an Kreuzungen den Arm heben, um Anhalten der Menge und Durchlassen des Verkehrs zu gebieten».⁶⁸

Die proletarischen Demonstrationen des Kaiserreichs liessen, so das Ergebnis von Warnekens sorgfältiger Analyse, einen «individuelle[n] und alltägliche[n] Habitus innerhalb des Zugs»⁶⁹ zu. Es ging «nicht um das Unisono des Gleichschritts, sondern um Vielfalt in der Einheit, um ein Geräusch, das den Rhythmus von Frauen- und Kinderschritten einschliesst.»⁷⁰ Hervorgerufen durch die «genagelten Schuhsohlen auf dem Pflaster»⁷¹, lässt es den städtischen Raum zum Resonanzkörper werden – der Energien freisetzt. Im enthusiastischen Jargon der *Love-Parade*-Akteure ist entsprechend von einem «Gemeinsamkeitsgefühl» die Rede – hervorgerufen durch «die Bässe, die an den Häuserwänden total zurückknallten und durch deinen Körper gingen, dass dein Herz mit den Bässen geklopft hat!»⁷²

In einer Bewegung und Raum zusammenbringenden Perspektive hat der Architekturhistoriker und -anthropologe Niels Gutschow über die Kartierung von Wallfahrten und Prozessionen eine «räumliche Typologie» erarbeitet, die «lineare, zirkuläre, zentrifugale und zentripetale Bewegungen» unterscheidet.⁷³ Dass diese unterschiedlichen Richtungsvektoren zudem mit wechselnden Geschwindigkeiten zusammengehen, hat wiederum Neil Jarman mit seiner minutiösen Dokumentation nordirischer Paraden gezeigt und insbesondere an der – in diesem Fall bewussten – Orchestrierung von Bewegung, Raum und Klängen bei der Befestiger Parade des 12. Julis vorgeführt. Das Körperprogramm der Marschierenden differenziert sich an den Plätzen und Gebäuden auf der Marschroute aus – wie auch die Musik. Diese wechselt je nach Ort zwischen Reduktion auf eine Trommel, oder sogar völligem Schweigen, und aus der Band herausbrechender Lautstärke. Entsprechend reicht das Bewegungsrepertoire von gemessenem Schritt bis zu kraftvollem Marschieren.⁷⁴ Menschen in Bewegung synchronisieren sich hier mit gestaltetem, historisch aufgeladenem Raum, aber auch mit an der Paradenstrecke stehenden oder dort wohnenden Menschen – und sie markieren darüber die mit dem jeweiligen, vorgefundenen und neu geschaffenen, Raum verbundenen Bedeutungen und Ansprüche neu. Dass aber auch ganz im Gegenteil aus Musik und Körperbewegung erzeugte Kraftfelder im Raum verhallen können, muss hier ebenso berücksichtigt – und in theoriebildende Überlegungen einbezogen – werden.

(Ver)laufende Räume – erste Bilanzierungen

Die vorangegangenen Ausführungen stellten den Versuch dar, Paraden – in einem bewusst breit gewählten Spektrum – auf ihre Dimensionen der Raumbil-

dung, der Raumaneignung, der Raumgestaltung und Raumerhaltung hin zu befragen. Paraden bieten – als Massenevent mit einer entsprechenden Quellenlage – die Chance, das *doing space*, wie es die neuere Raumtheorie ins Zentrum stellt, genauer zu betrachten. Sie zwingen schon in ihren Phänomeneigenschaften dazu, das Prozessuale der Raumproduktion im Blick zu behalten, und vereinen dabei unterschiedliche Konzeptualisierungen und damit verbundene Nutzungsstrategien von Raum in sich; sie sind Indikatoren für Machtfelder und deren Verteilungen, für Öffnungen und Schliessungen öffentlicher Räume und lassen dabei die beteiligten Akteure kenntlich werden.

In ihrer Anlage korrespondieren Paraden auffällig mit neueren Tendenzen der sozial- und kulturwissenschaftlichen Raumforschung: «Raum» wird hier gemeinhin als dynamische und flüchtige Grösse vorgestellt; Raumbezüge werden als instabil, Raumbindungen als plural identifiziert. Mit der Verschiebung des Blickwinkels auf ein relationales Raumverständnis und auf die Praktiken der «Produktion von Raum» rücken insbesondere die Bewegung und Beweglichkeit als Grundkonstituente von Raumvorstellungen in den Fokus. Hier öffnet Raumforschung Perspektiven auf eine kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit per se mobilen Kulturphänomenen wie Paraden und Umzügen. Diese erinnern aber auch andersherum an eine immer noch vorhandene Wirkmächtigkeit geschlossener, territorialer Raumkonzepte, die zwar als Metakonzept der Theoriebildung zu Recht abgelöst worden sind, über die aber weiterhin gesellschaftliche Machtansprüche markiert und Machtverhältnisse ausgehandelt werden und die daher gerade im Sinne einer «kritischen Raumreflexion»⁷⁵ weiterhin ihren Platz im analytischen Programm haben müssen.

Anmerkungen

- ¹ Jörg Buntenbach: Vorwort. In: Jörg Hesse: Berliner Umzüge. Karneval der Kulturen. Christopher-Street-Day. Love-Parade. Berlin 2001, o.P.
- ² Vgl. Helmut Kuhn: Massenbewegung mit «Oompah!». In: New York. Abenteuer und Reisen spezial Nr. 16. Unterhaching 2003, S. 100.
- ³ Ebd.
- ⁴ Gisela Welz: Inszenierungen der Multikulturalität: Paraden und Festivals als Forschungsgegenstände. In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin 2007, S. 221–233; S. 232.
- ⁵ Ebd., S. 222.
- ⁶ Ebd. Vgl. hier vor allem auch die Forschungen am Berliner Institut für Europäische Ethnologie; u.a. Michi Knecht, Levent Soysal (Hg.): Plausible Vielfalt. Wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kultur schafft. Berlin 2005; Berliner Blätter 26/2002: Themenband «Karnealisierung». Vgl. in diesem Zusammenhang auch zahlreiche meist ethnografische Mikrostudien zu einzelnen Veranstaltungen, die im Kontext der aktuell boomenden Heritage-Forschung entstanden sind; z.B. Lizette Gradén: On Parade. Making Heritage in Lindsborg, Kansas. Uppsala 2003.
- ⁷ Vgl. exemplarisch die einschlägigen Beiträge in: Harald Kimpel, Johanna Werckmeister (Hg.): Triumphzüge. Paraden durch Raum und Zeit. Marburg 2001. Vgl. auch Theo Gantner: Der Festumzug. Ein volkskundlicher Beitrag zum Festwesen im 19. Jahrhundert in der Schweiz. Basel 1970; Gisela Jaacks: Festzüge in Hamburg 1696–1913. Bürgerliche Selbstdarstellung und Geschichtsbewusstsein. Hamburg 1972; Andreas C. Bimmer (Hg.): Hessentag. Ein Fest der Hessen? Anspruch und Wirklichkeit eines organisierten Volksfestes. Marburg 1973; Peter Assion: Historische Festzüge. Untersuchungen zur Vermittlung eines bürgerlichen Geschichtsbildes. In: Ders., Irmgard Hampp (Hg.): Forschungen und Berichte zur Volkskunde in Baden-Württemberg 1974–1977. Stuttgart 1977, S. 69–86. Einen Schwerpunkt auf (historische) Prozessionen legt der umfangreiche und gehaltvolle Sammelband von Jörg Gengnagel, Monika Horstmann, Gerald Schwedler (Hg.): Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche. Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem Mittelalter. Köln u. a. 2008; darin wird ein besonderes Augenmerk auch auf «Raum als Merkmal von Prozessionen» gelegt; dies.: Einleitung. In: Ebd., S. 3–15; S. 5.
- ⁸ Zu politischen Aufmärschen vgl. nicht zuletzt die zahlreich am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft entstandenen Studien, exemplarisch die Beiträge in: Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Massenmedium Strasse. Zur Kulturgeschichte der Demonstration. Frankfurt/Main, New York 1991.
- ⁹ Für eine neue volkskundliche Auseinandersetzung speziell mit karnevalesk Formen, insbesondere auch den urbanen Straßenparaden, unter performanztheoretischen Vorzeichen plädierte 2002 Karl Braun in der Zeitschrift für Volkskunde; ders.: Karneval? Karnevalesk! Zur volkskundlich-ethnologischen Erforschung karnevalesk Ereignisse. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 98/2002, S. 1–15; S. 13. Vgl. auch ders.: Karnealisierung des Geschlechts. Die Auflösung sexualbiologischer Sicherheit und die Inszenierung von Gender. In: Berliner Blätter 26/2002, S. 51–60; Lüder Tietz: Geschlechter-Inszenierungen von Schwulen auf Pride-Paraden. Eine heteronormativitätskritische Analyse. In: Jutta Hartmann u. a. (Hg.): Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht. Wiesbaden 2007, S. 197–218; Sebastian Jobs: «As well drilled as Uncle Sam could hope.» Die Siegesparade der «Harlem Hellfighters» als Arena afroamerikanischer Identitätspraktiken. In: WerkstattGeschichte 54/2010, S. 27–38.
- ¹⁰ Bernd Jürgen Warneken spricht etwas enger gefasst vom «Kulturmuster „friedliche Strassen-demonstration“»; ders. (Hg.): Als die Deutschen demonstrierten lernten. Das Kulturmuster „friedliche Strassendemonstration“ bei den preussischen Wahlrechtsdemonstrationen 1908–1910. Tübingen 1986.
- ¹¹ Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 285.
- ¹² Thomas Hengartner: Zur Ordnung von Raum und Zeit. Volkskundliche Anmerkungen. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 98/2002, S. 27–39; S. 31.
- ¹³ Ebd., S. 33.
- ¹⁴ Vgl. Martina Löw: Raumsoziologie. Frankfurt/Main 2001.
- ¹⁵ Michel de Certeau: Praktiken im Raum. In: Ders.: Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 179–238; S. 218; vgl. Johanna Rolshoven: Übergänge und Zwischenräume. Eine Phänomenologie von

- Stadtraum und «sozialer Bewegung». In: Waltraud Kokot, Thomas Hengartner, Kathrin Wildner (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme*. Berlin 2000, S. 107–122; S. 109.
- ¹⁶ Diese habe ich in den letzten Jahren zur Vorbereitung eines Forschungsprojekts an verschiedenen Orten zunächst unsystematisch und auf ein breiteres Spektrum unterschiedlicher Ausprägungen des Phänomens Parade/Umzug gerichtet durchgeführt. Eine Beschäftigung mit historischen und gegenwärtigen Festumzügen fand darüber hinaus im Rahmen der Forschungen zu meiner Magisterarbeit («Ziegenhainer Salatkirmes. Zur Folklorisierung eines Volksfestes», Marburg 1997) statt; vgl. Sonja Windmüller: *Volksparaden. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an das Militärische im Festzug*. In: Andreas C. Bimmer (Hg.): *Das Militärische im Volksleben*. Marburg 2001 (= *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* Bd. 36), S. 11–38.
- ¹⁷ In Rückbezug auf den Raumphilosophen Otto Friedrich Bollnow versteht Johanna Rolshoven Zwischenräume auch «als Freiraum oder Spielraum»; dies. (wie Anm. 15), S. 113.
- ¹⁸ Welz (wie Anm. 4), S. 221. Vgl. auch Lesley Ferris: *On the Streets of Notting Hill: Carnival as/is Theatre*. In: *Theatre History Studies* 25/2005, S. 61–76.
- ¹⁹ Zit. n. Lesley Ferries: *Incremental art: negotiating the route of London's Notting Hill Carnival*. In: *Social Identities* 16/2010, S. 519–536; S. 521.
- ²⁰ Uschi Dresing: *Notting Hill Carnival in London*. In: Dies.: *Play Mas. Carnival der Kulturen*. Bielefeld 1997, S. 10 f.; S. 11.
- ²¹ Milla C. Riggio (Hg.): *Carnival: Culture in Action – The Trinidad Experience*. London, New York 2004.
- ²² Zu den nachhaltigen Ausstattungen des städtischen Raumes für die Parade-Ereignisse gehören z.B. an Häusern angebrachte Fahnenhalter.
- ²³ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/Main 2004.
- ²⁴ «Berlin Waste Land» betitelte bezeichnend Stefan Krempel einen Artikel zur «Mega-Love Parade 1997»; ders.: *Berlin Waste Land – die grosse Herausgabe*. Veröffentlicht im Onlinemagazin *Telepolis* am 14.07.1997; <http://www.heise.de/tp/artikel/1/1246/1.html> [letzter Abruf: 30.12.2012]. Vgl. auch Alev Yering, Stephanie Zoll: *Geschichten zum Müll der Parade*. In: Knecht, Soysal (wie Anm. 6), S. 256–259.
- ²⁵ Adela Ruth Tompsett: «London is the place for me»: Performance and identity in Notting Hill Carnival. In: *Theatre History Studies* 25/2005, S. 43–60; S. 43. Vgl. auch Jack Kugelmass: *Masked Culture. The Greenwich Village Halloween Parade*. New York 1994, S. 21: «Most participants are former spectators who joined the parade to see it better». Even the spectators tend to dress up for the occasion, thereby blurring to some degree the distinction between audience and actors.» Kugelmass verdeutlicht zudem noch einmal, dass zur Inszenierung eines öffentlichen Theaterraums in der Stadt auch die Betonung klassischer Theaterelemente gehört: «The idea of rehearsal permits us to see this event as street theater, albeit on a grand scale, where both actors and audience are continually playing at the border between self and other.» Ebd., S. 184.
- ²⁶ Rainer Hoffmann spricht von einer «kopräsenten Begegnung» der Zuschauer mit der Performance; ders.: *Vor der Stigma-Umkehr? Performativität der Publikumswahrnehmung auf das Ereignis der Gay-Paraden*. In: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*. Tübingen u. a. 2003, S. 301–318; S. 305.
- ²⁷ Jobs (wie Anm. 9), S. 33.
- ²⁸ Ebd.
- ²⁹ Ebd., S. 38. Jobs diskutiert die Quellen im Hinblick auf die in ihnen enthaltenen – ethnisierten – Körperbilder, die nicht zuletzt rassistischen Zuschreibungen (hier das Stereotyp des «einfältigen, unbedarften und ewig fröhlichen Schwarzen»; ebd., S. 33).
- ³⁰ Tompsett (wie Anm. 25), S. 43.
- ³¹ Ebd.
- ³² Assion (wie Anm. 7), S. 73.
- ³³ Michi Knecht: Einleitung: Plausible Vielfalt. Wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kultur schafft. In: Dies., Soysal (wie Anm. 6), S. 13–29; S. 29.
- ³⁴ Uschi Dresing: *Carnival in Trinidad*. In: Dies. (wie Anm. 20), S. 7–9; S. 9.
- ³⁵ Dies. (wie Anm. 20), S. 11.
- ³⁶ Vgl. <http://www.mummersmuseum.com> [letzter Abruf: 30.12.2012]; vgl. auch z. B. die von Lesley Ferris und Adela Ruth Tompsett kuratierte Ausstellung «Midnight Robbers: The Artists of Not-

- ting Hill Carnival» (2008) in der London City Hall, die im Anschluss nach Columbus, Ohio, wanderte und sich vor allem auf Kostüme, Kostümdesign und KostümkünstlerInnen konzentrierte. Grundsätzlich mitbedacht werden muss in diesem Zusammenhang neben der medialen auch die – häufig Schnittpunkte mit dieser aufweisende – wissenschaftliche Festschreibung.³⁷ Vgl. Dresing (wie Anm. 20).
- ³⁸ Vgl. Hesse (wie Anm. 1); dazu auch das rückblickende Statement des Love-Parade-Begründers Dr. Motte: «Die Inspiration hatte ich mir eigentlich von den ganzen anderen Paraden geholt, die es damals so gegeben hat. Ich hatte englische Magazine gelesen, Face, I.D. und so, um an Infos ranzukommen. Man kriegt dadurch mit, was bei den anderen so passiert: Street Partys, die von der Polizei gesprengt wurden und so, das hatte mich megamässig interessiert. Sowas wollte ich unbedingt nach Berlin holen! Andere Paraden waren zum Beispiel der Christopher Street Day in New York oder, was weiss ich, der Karneval in Rio.»; Zitat aus: Ilona Bublitz, Cornelius Ballin: LoveParadeStory 89–99. O-Töne einer Bewegung. Hamburg 1999, S. 2.
- ³⁹ Vgl. Barbara John: Vorwort: Noch eine Berliner Pflanze. Der Karneval der Kulturen. In: Knecht, Soysal (wie Anm. 6), S. 7–12; S. 11.
- ⁴⁰ Vgl. Ferris (wie Anm. 19), S. 526 ff.
- ⁴¹ Dies gilt zum Beispiel für die Teilnahme deutscher PolitikerInnen und GleichstellungsaktivistInnen an osteuropäischen Pride Parades.
- ⁴² Monika Salzbrunn: «Rescaling cities». Politische Partizipation von Migranten und Positionierung von Metropolen: festliche Events in Harlem/New York und Belleville/Paris. In: Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hg.): Urbane Events. Wiesbaden 2011, S. 169–184; S. 174. Ebd., S. 176 f.
- ⁴³ Peter Jackson: Street Life. The Politics of Carnival. In: Environment and Planning D: Society and Space 6/1988, S. 213–227; S. 222.
- ⁴⁴ Zitat aus: Bublitz, Ballin (wie Anm. 38), S. 16 f.
- ⁴⁵ Dresing (wie Anm. 20), S. 10.
- ⁴⁶ Harald Kimpel, Johanna Werckmeister: Bewegliche Feste: Vorlauf. In: Dies. (wie Anm. 7), S. 7–10; S. 7.
- ⁴⁷ Vgl. hier die ausführliche Dokumentation u. a. bei Ferris (wie Anm. 19).
- ⁴⁸ Vgl. u. a. Michael La Rose: 40 years of the Notting Hill Carnival: An Assessment of the History and the Future (2004), o. P.; <http://www.pan-jumbie.com/uploads/papers/40yearsnhc.pdf> [letzter Abruf: 30.12.2012].
- ⁴⁹ Jackson (wie Anm. 44), S. 224: «Carnival provides a test case for exploring the intersection of culture and politics in the creation of a specific geography of protest or resistance.» Vgl. auch die Protestmärsche der frühen Arbeiterbewegung, die zunächst in eher ländlichen Gebieten stattfanden und «durchaus als Raumaneignung zu verstehen» waren: «Dabei versuchte die Marschrouten strategische und symbolische Orte anzulaufen, die für den Protestausdruck, das Ziel, wesentlich waren; das konnten Märkte und Fabriktore sein oder, so in der Gegenwart, Atomkraftwerke oder Parlamentsgebäude.» Ronald Lutz: Aufmärsche, Demonstrationen und Strassenarrangements. Zur Dynamik eines kulturellen Entwurfs. In: Kimpel, Werckmeister (wie Anm. 7), S. 74–93; S. 78 f.
- ⁵⁰ Jörg Neuheiser: Erinnerung von unten. Die Paraden des Oranierordens in Irland (1796–1846) aus kulturgeschichtlicher Sicht. Trier 2002, S. 9.
- ⁵¹ Vgl. u. a. Neil Jarman: Material Conflicts. Parades and Visual Displays in Northern Ireland. Oxford, New York 1997.
- ⁵² Ebd., S. 107.
- ⁵³ Kimpel, Werckmeister (wie Anm. 47), S. 9.
- ⁵⁴ Jakob Vogel: Stramme Gardisten, temperamentvolle Tirailleurs und anmutige Damen. Geschlechterbilder im deutschen und französischen Kult der «Nation in Waffen». In: Ute Frevert (Hg.): Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart 1997, S. 245–262; S. 247.
- ⁵⁵ Le Figaro vom 14.07.1901 zum Charakteristischen von Paraden. Zit. n. Jakob Vogel: Nationen im Gleichschritt: der Kult der «Nation in Waffen» in Deutschland und Frankreich 1871–1914. Göttingen 1997, S. 250.
- ⁵⁶ Bryan S. Turner hat die Formulierung für den Tanz gefunden; ders.: The Body & Society. Explorations in Social Theory. 3. Aufl. London u.a. 2008, S. 215. Choreografien für Militärparaden legen eine Übertragbarkeit in diesen Bereich nahe.
- ⁵⁷ Rolf Grimminger: Terror in der Kunst. Über Nationalsozialismus und Modernität. In: Merkur 52/1998, H. 2, S. 116–127; S. 119; hier zit. n. Kimpel, Werckmeister (wie Anm. 47), S. 9.

- ⁵⁹ Stefan Mielchen: Ab durch die Mitte – 30 Jahre Christopher Street Day in Hamburg. In: Pride Magazin. Christopher Street Day Hamburg 2010, S. 16 f.; S. 16.
- ⁶⁰ Peter-Paul Zahl: Die Glücklichen. Schelmenroman. Berlin 1979, S. 108; hier zit.n. Kimpel, Werckmeister (wie Anm. 47), S. 9.
- ⁶¹ Bernd Jürgen Warneken: Bürgerliche Gehkultur in der Epoche der Französischen Revolution. In: Zeitschrift für Volkskunde 85/1989, S. 177–187.
- ⁶² Ders. (Hg): Der aufrechte Gang. Zur Symbolik einer Körperhaltung. Tübingen 1990.
- ⁶³ Ders.: Fussschellen der Unmündigkeit. Weibliche Gehkultur in der späten Aufklärung. In: Diskussion Deutsch 131/1993, S. 247–253.
- ⁶⁴ Ders.: Kleine Schritte der sozialen Emanzipation. Ein Versuch über den unterschichtlichen Spaziergang um 1900. In: Historische Anthropologie 2/1994, S. 423–441.
- ⁶⁵ Ders.: «Massentritt». Zur Körpersprache von Demonstranten im Kaiserreich. In: Peter Assion (Hg.): Transformationen der Arbeiterkultur. Beiträge der 3. Arbeitstagung der Kommission «Arbeiterkultur» in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Marburg vom 3. bis 6. Juni 1985. Marburg 1986, S. 64–79.
- ⁶⁶ Ebd., S. 71. Warneken gibt hier eine zeitgenössische Beobachtung wieder.
- ⁶⁷ Ebd.
- ⁶⁸ Ebd., S. 72.
- ⁶⁹ Ebd., S. 73.
- ⁷⁰ Ebd., S. 73 f.
- ⁷¹ Ebd., S. 74.
- ⁷² Love-Parade-Teilnehmer Ferdi in: Bublitz, Ballin (wie Anm. 38), S. 46. Vgl. auch ders. in ebd., S. 45: «Und das Geilste daran waren die Beats, die von den Häuserwänden zurückgeworfen wurden! Das kam dann doppelt an im Körper!»
- ⁷³ Niels Gutschow: Begehungen und Umgehungen – das Durchmessen und die Besetzung von Raum durch Wallfahrten und Prozessionen. In: Gengnagel, Horstmann, Schwedler (wie Anm. 7), S. 399–435; S. 419.
- ⁷⁴ Vgl. Jarman (wie Anm. 52), S. 101–109.
- ⁷⁵ Bachmann-Medick (wie Anm. 11), S. 288.