



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Stadtrhythmen

Verfasserin

Michaela Müllner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

296

Studienrichtung:

Philosophie

Betreuerin:

Doz. DDr. Madalina Diaconu

INHALTSVERZEICHNIS

<u>INHALTSVERZEICHNIS</u>	<u>2</u>
<u>1 EINLEITUNG</u>	<u>5</u>
<u>2 WAS IST RHYTHMUS?</u>	<u>10</u>
2.1 ETYMOLOGISCHE BESTIMMUNG	10
2.2 RHYTHMUS BEI DEN GRIECHEN	11
2.3 PLATON – ORDNUNG DER BEWEGUNGSELEMENTE	12
2.4 ARISTOTELES – BETONUNG DER ERZIEHUNG	13
2.5 ARISTOXENOS VON TARENT – ORDNUNG DER ZEITEN	14
2.6 AUGUSTINUS – BETONUNG DER THEOLOGIE	15
2.7 RESÜMEE	16
<u>3 HISTORISCHE ENTWICKLUNG UND AUFSPALTUNG</u>	<u>18</u>
3.1 RHYTHMUSTHEORIEN AUF BASIS DER ANTIKEN RHYTHMIK	18
3.2 RHYTHMUS IN VERSCHIEDENEN WISSENSCHAFTLICHEN DISZIPLINEN	19
3.3 ÄSTHETISCHES RHYTHMUSVERSTÄNDNIS HEUTE	20
<u>4 RHYTHMUS IN KUNSTPHILOSOPHIE ÄSTHETIK UND SOZIOLOGIE</u>	<u>22</u>
4.1 SCHELLING	22
4.2 HEGEL	23
4.3 MAX DESSOIR	25
4.4 NIETZSCHE	28
4.5 LUDWIG KLAGES	29
4.6 KARL BÜCHER	32
<u>5 ANNÄHERUNGEN AN DIE STADTRHYTHMEN</u>	<u>36</u>
5.1 BESCHREIBUNG VON STADTRHYTHMEN IN DER LITERATUR	36
5.2 STEFAN ZWEIG: DER RHYTHMUS VON NEW YORK	36
5.3 ROBERT MUSIL: DER RHYTHMUS VON WIEN	40
5.4 ROLAND BARTHES: SEMIOLOGIE UND STADTPLANUNG	42
<u>6 DYNAMISCHE DARSTELLUNG VON STADTRHYTHMEN IM FILM</u>	<u>44</u>
6.1 RHYTHMUS UND RHYTHMISIERUNG IM FILM	44
6.2 SYMPHONISCH STRUKTURIERTE STADTFILME	45
6.3 RUTTMANNS RHYTHMISCHE GROßSTADTSYMPHONIE	46
6.4 BERLIN – SINFONIE EINER GROßSTADT	48
<u>7 WIE DER RHYTHMUS IN DIE STADT KOMMT I</u>	<u>51</u>
7.1 SINNESORCHESTER – RHYTHMUS DER SINNE	51

7.2	DIE STADT – RHYTHMISCHES SPIEL DER SINNE	53
7.3	LEFEBVRES RHYTHMUSTHEORIE	54
7.4	PORTRÄT DES RHYTHMOANALYTIKERS	57
7.5	OZEANISCHE UND MEDITERRANE STADTRHYTHMEN	59
7.6	RHYTHMEN DER STRASSE	60
7.7	KOMMEN UND GEHEN	61
7.8	RHYTHMUS DES GEHENS	63
8	<u>WIE DER RHYTHMUS IN DIE STADT KOMMT II</u>	66
8.1	ETIKETTEN DER ZEIT IN DER STADT	66
8.2	ZEITSTRUKTUR DER STADT	68
8.3	SKIZZE ZEITLICHER ORGANISATION WIENS 1792	69
8.4	VERÄNDERUNGEN DER GESELLSCHAFTLICHEN ZEITSTRUKTUREN	72
8.5	RHYTHMISIERUNG UND VERTAKTUNG STÄDTISCHEN LEBENS	74
8.5.1	GRUNDRHYTHMEN DER STADT	74
8.5.2	TYOLOGIE VON TAKTGEBERN UND RHYTHMEN	75
8.6	RHYTHMUSVERÄNDERUNGEN – ENTWICKLUNGSTENDENZEN	77
8.7	ARBEITS- UND BETRIEBSZEIT – AUFLÖSUNG KOLLEKTIVER RHYTHMEN	77
8.8	WOCHENRHYTHMUS	79
8.9	KONTINUIERLICHE AKTIVITÄT – LINEARISIERUNG DES WOCHENRHYTHMUS	81
8.10	SYNCHRONISATION	82
8.11	ZEITKONFLIKTE – DESYNCHRONISATION	84
8.12	ZEITPOLITIK UND CHRONO-URBANISTIK	85
9	<u>RHYTHMEN HÖRBAR MACHEN</u>	87
9.1	DIE HIERARCHIE VON RAUM, ZEIT UND KLANG	87
9.2	KLANGUMWELT	88
9.3	THE VANCOUVER SOUNDSCAPE UND SEIN ECHO	89
9.4	VOM ACOUSTIC DESIGN ZU EINEM ACOUSTIC COMMUNITY MODEL	92
9.5	KLÄNGE DER SOZIALEN RHYTHMEN IM RAUM	93
10	<u>RHYTHMEN SICHTBAR MACHEN</u>	95
10.1	THE TIMING OF THE CITY	96
11	<u>SCHLUSSBEMERKUNGEN</u>	98
	<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	101
	<u>ANHANG</u>	106
	<u>ABSTRACT</u>	106
	<u>ABSTRACT</u>	107
	<u>LEBENS LAUF</u>	108

1 EINLEITUNG

„Dies verzeih mir schon, o Bester. Ich bin eben lernbegierig, und Felder und Bäume wollen mich nichts lehren, wohl aber die Menschen in der Stadt.“¹ (Sokrates in Phaidros)

Die Menschen in der Stadt als ein lehrreiches Feld der Erkenntnis zu sehen, wie Sokrates es sagt, verführt zu der Annahme, dass sich die Philosophie zumindest in zweiter Linie auch eingehend mit der Stadt innerhalb ihrer Disziplin beschäftigt hat. Schließlich wäre die Grundlegung der antiken Philosophie ohne die *agora* Athens undenkbar gewesen. Aller Anfang der griechischen Philosophie zirkelt also um jene Stadt, die den Ausgangspunkt, für das große Bestreben nach Weisheit und Wahrheit zu suchen, gebildet hat.

Jedoch ist der philosophische Beitrag zu dem Thema Stadt geringer und verstreuter, als man es vermuten würde. Dem Anspruch, den Menschen in der Stadt philosophische Aufmerksamkeit zu schenken, ist diese Arbeit unter der Perspektive Stadtrhythmen unterstellt.

Um Rhythmen in der Stadt ausfindig zu machen, bedarf es zu allererst der Beantwortung der Frage, was Rhythmus eigentlich ist. Dies birgt die Schwierigkeiten den Rhythmusbegriff selbst adäquat zu definieren aufgrund der vielfältigen Bedeutung und Verwendung, die Rhythmus, anhand der Vielzahl der Theorien, um die er in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen gebaut ist, hat. In Betrachtung der sehr diversifizierenden Rhythmustheorien und der labyrinthischen Interpretationswege, die die einzelnen Disziplinen in der Diskussion dieses Phänomens gehen und der scheinbar harmonischen Koexistenz (wohl aber der interdisziplinären Konkurrenz) einer unüberschaubaren Vielzahl an Auffassungen, die nebeneinander und gleichzeitig bestehen, scheint die vage Vermutung aufzukommen, dass niemand wirklich wisse, was Rhythmus tatsächlich bedeute. Oder aber, dass sich an diesen Ungeklärtheiten und dem nicht fassbaren und unbehaglichem Wissen rund

¹Platon, *Phaidros*, in: Platon, Sämtliche Werke, hg.v. König, Burghard, übers.v. Schleiermacher, Friedrich, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 2000, S. 547

um das Thema Rhythmus ganz neue wissenschaftliche Dynamiken entwickeln müssen, um rhythmische Erscheinung inter- und transdisziplinär zu beleuchten. „Wenn nach der langen Geschichte der Rhythmustheorien heute die Frage, was Rhythmus eigentlich sei, zumindest offenbleibt, mag diese Ungewißheit ein Zeichen für die künstlerische Relevanz des Rhythmus sein“² – und meines Erachtens auch für die wissenschaftliche.

Deshalb fordert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Stadtrhythmen der Vollständigkeit halber keine ausschließliche philosophische Zusammentragung der Quellen, sondern musste sich der darstellende Zusammenhang von Stadt und Rhythmus vieler Ausführungen anderer Disziplinen bereichern. So findet sich hier im Rahmen dieser Arbeit ein seltenes Stelldichein von Philosophen, Psychologen, Kunsthistorikern, Soziologen, Schriftstellern, Filmemachern, Stadtplanern, Architekten und Zeitgeographen.

Stadt und Rhythmus – wie lässt sich diese scheinbar ungewöhnliche Koalition zusammendenken? Am einfachsten, wenn wir an unsere alltagssprachlichen Beschreibungen von Städten denken. So kennen wir die Rede vom „Puls der Stadt“, erzählen von dem regen Treiben und dem pulsierenden Toben auf den Ramblas Barcelonas, denken mit Fernweh an den gemächlichen Rhythmus und die fehlende Hast, die wir in einer süditalienischen Stadt spüren konnten, oder fühlen uns gänzlich eingenommen von der unermüdlichen rhythmischen Kraft New Yorks, gleich ob Tag oder Nacht, es ist die Stadt, die niemals schläft, und an deren schnelles Tempo wir uns nach ein paar Stunden ohnmächtig fügen müssen. Woher aber kommt dieses Phänomen – dass wir, wenn wir Städte zu vergleichen suchen, bald einmal feststellen müssen, dass jede Stadt anders schwingt, dass wir uns eingestehen müssen, dass jeder Stadt eine spezifische Rhythmik zukommt? Wie ein unsichtbarer Stempel, der auf die Stadt und ihre Bewohner gedrückt ist, haben Städte gleichsam wie Münzen eine besondere Rhythmusprägung.

Im ersten Hauptteil der Arbeit sind die etymologische Bestimmung des Wortes ‚Rhythmus‘, und die Fundamente der philosophischen Auseinandersetzung mit Rhythmus von Platon, Aristoteles, Aristoxenos von Tarent, und Augustinus eine

² Ritter, Joachim, Gründer, Karlfried (Hg), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.8, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Basel: Schwabe & Co.AG, 1992, Spalte 1032

hinreichende Annäherung zur Klärung der Frage, was Rhythmus bedeute. Sie legen mit ihren Interpretationen den Grundstein für die Auseinandersetzung mit einem typisch menschlichen ästhetischen Phänomen, auf das viele neue Rhythmustheorien aufbauen werden. Der kurze Abschnitt über das ästhetische Rhythmusverständnis von heute gibt einen Einblick in die bedeutungserweiternde Entwicklung, die der Begriff Rhythmus erfahren hat.

Im letzten Abschnitt des ersten Hauptteils wird der Rhythmus in der Kunstphilosophie und Ästhetik bei Schelling, Hegel, Max Dessoir, Nietzsche und Ludwig Klages präsentiert, gefolgt von einer für die Arbeitssoziologie historisch bedeutenden Betrachtung über den Zusammenhang von Rhythmus und Arbeit.

Der zweite Hauptteil soll eine erste Annäherung an das Thema Stadtrhythmen sein. In der literarischen Beschreibung des Phänomens Stadtrhythmen weisen sich zwei österreichische Schriftsteller als Meister ihres Genres aus. Robert Musil beschreibt den blind erkennbaren Rhythmus der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Stefan Zweig lässt uns den berausenden Rhythmus von New York im Jahre 1912 spüren. Auch Roland Barthes lässt uns unter einem beeindruckenden semiologischen Aspekt an einer rhythmischen Stadtinterpretation teilhaben.

Diesen drei Ausführungen von Literatur und Semiologie folgt eine Darstellung des wohl bedeutendsten rhythmisch strukturierten Stadtfilms *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt* von Walter Ruttmann, eingeführt von Überlegungen zur künstlerischen und psychologischen Kniffe des Rhythmus im Genre Film.

Der dritte Hauptteil der Diplomarbeit geht in zwei großen Schritten der Frage nach, wie der Rhythmus in die Stadt kommt. Dabei bildet die phänomenologische Betrachtung über den Rhythmus der Sinne von Bernhard Waldenfels eine Brücke zu den Konzepten einer wissenschaftlich fundierten Rhythmustheorie, die Henri Lefebvre aufstellt. Aus der Beobachtung des städtischen Alltagslebens der Menschen entspringt seine Betrachtung über die verschiedenen Stadtrhythmen, die er als geschulter Rhythmoanalytiker wissenschaftlich und poetisch zu beschreiben versucht. Hierarchisch gestaffelt werden Bilder von den Rhythmen der Städte, der Strasse, des Kommens und Gehens und schließlich den Rhythmen des Gehens, skizziert, die eine synthetische Verbindung der drei Autoren Waldenfels, Lefebvre und Breton eingehen.

Der zweite Schritt nimmt die zeitlichen Fußspuren der Städte, *time-prints*, wie Michael Young sie nennt, in Augenschein. Betrachtungen des amerikanischen Städteplaners Kevin Lynch geben Einblick in die städtischen Zeitindikatoren, die wir als Stadtbewohner permanent wahrnehmen und führen mit der Charakterisierung von Zeitstrukturen die nächsten Überlegungen ein. Bevor jedoch konkrete zeitstrukturelle Zusammenhänge der Gesellschaft hergestellt werden, soll die zeitliche Organisation Wiens Johann Pezzls aus dem Jahre 1792 den Übergang als Kontrastbild fungieren, um erkennbar zu machen, dass sich die gesellschaftliche Zeitstruktur in ihren historischen Entwicklungen gravierend verändert hat – sodass man von einem Zeitstrukturwandel der Gesellschaft sprechen kann. Aus diesen Ausführungen leitet sich die Rhythmisierung und Vertaktung städtischen Lebens ab. Die Grundrhythmen, denen Städte unterworfen sind, werden hier differenziert, ebenso wie sich Taktgeber und Taktnehmer aus diesem zeitlichen Gefüge herauskristallisieren. Aus der zusammenfassenden Betrachtung über den Zeitstrukturwandel und die Typologie von Taktgebern und -nehmern folgt ein Aufriss zu den Rhythmusveränderungen, denen Städte ausgesetzt sind, aufgrund der zeitlichen Ausdifferenzierung und Flexibilisierung der Arbeits- und Betriebszeiten und ihrer Ausdehnung auf die Zeitinstitutionen Wochenende und Nacht (Feierabend).

Dass sich daraus Schwierigkeiten ergeben, setzt die weitere Betrachtung über Synchronisation und Zeitkonflikte in Gang. Dies wiederum legt den Schluss nahe, Zeit als politische Gestaltungsaufgabe wahrzunehmen und einen wissenschaftlichen Zusammenschluss aller Erkenntnisse unter dem Schlagwort Chrono-Urbanistik in einem Überblick zu skizzieren.

Der vierte und letzte Hauptteil zeigt zwei Beispiele für die planerische Gestaltung von städtischen Rhythmen. Es geht einerseits um das Hörbarmachen von (sozialen) Rhythmen unter dem Titel Städte komponieren, wie es Soundscape-Projekte rund um die Welt als Ziel verfolgen. Aus ihren Dokumentationen sollen Rückschlüsse über Veränderungen gezogen werden können, aber sie sollen auch als Anstoss dienen die stadtplanerische Auseinandersetzung mit acoustic design als Etikette für Lebensqualität vor aller Planung zu integrieren.

Andererseits soll die Idee der Visualisierung von städtischen Rhythmen anhand der architektonischen Umsetzung zur Darstellung der Verteilung der Tag- und Nachtbevölkerung Wiens, vorgestellt werden, um Kevin Lynchs utopische Idee von

einem „store of temporal and spatial information“³ zumindest in ferner Zukunft realisiert zu sehen.

³ Lynch, Kevin, *What Time Is This Place?*, Massachusetts, London, England: MIT Press Cambridge 1972, S. 71

2 WAS IST RHYTHMUS?

2.1 Etymologische Bestimmung

Bereits im 7. Jahrhundert v. Chr. findet sich der älteste Beleg des Wortes Rhythmus in den Fragmenten des Archilochos (67a):

„Weder sollst du als Sieger vor aller Welt dich brüsten, noch sollst du als Besiegter zu Hause dich hinwerfen und jammern, sondern freue dich über das was freuenswert ist, gib dem Unglück nicht zu sehr nach und erkenne, welcher Rhythmus die Menschen in seinen Banden hält.“⁴

Archilochos' Bedeutung des Rhythmus *hält* die Menschen in ihrem Auf und Ab von Glück und Unglück, im Wechsel des Lebenserfolgs und –misserfolgs. Archilochos' Rhythmus ist ein festes Halten, ein Bannen. Auch das Bild des gefesselten Prometheus von Aischylos, der selbst zugestehen muss, in diesem Rhythmus gebannt zu sein, verweist auf diese Bedeutung jenseits der musikalischen.

Aus den Fragmenten der Vorsokratiker geht hervor, dass auch politische Ordnungen, die Form schöner Dinge, der Charakter eines Menschen selbst, Brauch und Sitte rhythmisch vorgestellt werden. „Schon bevor das Wort in die Terminologie der musischen Künste einging, verbanden die Griechen damit die Vorstellung des Regel- und Ebenmäßigen.“⁵

Die erste vorterminologische Bedeutung des Wortes Rhythmus bezieht sich somit auf die Regelmäßigkeit von Bewegungen, Vorgängen und Gegenständen.

Die Darstellung des ÄGB kennzeichnet vor allem drei etymologische Linien. Die antike Vorstellung des Wortes *rhythμός* sei zunächst von „fließen“ (*rhein*) abzuleiten. Diese Bedeutung hielt durchwegs bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts an. Die zweite Linie mit Eugen Petersen bezog sich vor allem auf die Bedeutungsbereiche der Tanzbewegungen der Chöre und der Charakterzüge des Menschen, weshalb sie sich

⁴ Zitiert nach Georgiades, Thrasybulos, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, hg.v. Ernesto Grassi, Hamburg: Rohwolt, 1958, S. 81

⁵ Barck, Karlheinz (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd.5, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003, S. 292

besonders auf die Wurzel „ziehen“ fixierte. Peterson konnte sich aber nicht durchsetzen. Die dritte Linie, die von Werner Jaeger ausgeht, betont die Ableitung des Wortes von den Verben „abwehren“ und „schützen“. Hier wird der Charakter des Fließens vollends ins Gegenteil gekehrt, sodass Rhythmus gekennzeichnet wird als etwas, das der Bewegung Schranken auferlegt, und sich somit wieder auf Archilochos' Bedeutung des Rhythmus besinnt. Die heutige Forschung lehnt sich an den klassischen Bedeutungshorizont von „fließen“ an, wobei sie besonders das regelmäßige und mehrmalige Wiederholungsmoment betont. „Daraus folgt, *rhythmos* bezeichnet, wenn man an der herkömmlichen Ableitung von *rhein* (fließen), festhält, ein Fließen im Duktus der Regelmäßigkeit.“⁶

2.2 Rhythmus bei den Griechen

Die tatsächliche philosophische Auseinandersetzung mit dem Rhythmus erfolgt aus den Betrachtungen über die *Musiké*. *Musiké* meinte nicht eine gesonderte Darstellung unseres heutigen Verständnisses von Musik, sondern war ein Ganzes aus Sprache und Musik. „Der Rhythmus regelt die Temporalverfassung aller Faktoren der *musiké*, des Tanzes, der Poesie und des Gesangs.“⁷ Rhythmus gilt als das verbindende Element beider, Sprache und Musik. Rhythmus verbindet Sprache, Vers, Musik und Tanz und hält sie zusammen.

Voraussetzung für den Rhythmus ist aber eine Eigenart, die in der griechischen Sprache selbst angelegt ist, genauer sind es die Silben, die der Rhythmus zum Vorbild hat. Die griechischen Silben sind in ihrer Dauer festgelegt, entweder kurz oder lang, sodass man sagen kann, dass der griechischen Sprache selbst ein musikalischer Charakter innewohnt. Denn der Vers-/Sprachrhythmus des Griechischen ist eine Ordnung der Silben in der Zeit, wobei die Länge der Silben als objektive Eigenschaft dem Wort selbst anhaftet.

Das Grundprinzip des griechischen Rhythmus ist einfach, es genügen zwei Zeitwerte bzw. Quantitäten: die Kürze und die Länge (sie ist das Doppelte der Kürze). Die rhythmische Gestalt in ihrer Gesamtheit folgt einem starren Konzept, es ist die hintereinander folgende Aneinanderreihung und Addition dieser Bausteine.

⁶ Barck, a.a.O., S. 292

⁷ Ebd., S. 293

Später, mit Entwicklung abendländischer Sprachen ändert sich das, weil die Betonung der Länge und Silben nicht mehr mit der Bedeutung des Wortes zusammen hängt, sondern subjektiv verschieden ausgedrückt werden kann. Der abendländische Rhythmus ist daher vielfältiger, seine Zeitwerte können nicht bloß hintereinander, sondern auch gleichzeitig auftreten. Überdies werden sie durch den Takt, dem übergeordneten Maß der Zeit und innerhalb dieser geregelten Betonungsfolge als Einheit zusammengehalten.

2.3 Platon – Ordnung der Bewegungselemente

Da sich Platon eingehend mit der Musiké und ihrem erzieherischen Wert beschäftigt, finden sich in seinen Werken auch Überlegungen zum Rhythmus. Im zweiten Buch des „Staates“ wird die Frage nach den rechten Eigenschaften eines Wächters der Stadt aufgeworfen. Bald sind sich Glaukon und Sokrates darüber einig, dass die Erziehung durch die Musiké früher beginnen solle als die Gymnastik, aber die Bestimmung des Liedes (Melos) noch einer Erörterung bedürfe. Festgelegt wird, dass Harmonia und Rhythmus als dessen Bestandteile dem Logos folgen müssen. Daraus ergibt sich die Wichtigkeit der Erziehung der Wächter durch Musiké, „weil Rhythmus und Harmonia am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, indem sie die rechte Haltung mit sich bringen und den Menschen demgemäß gestalten“⁸. Hier tritt die ethisch-erzieherische Bedeutung des Rhythmus zutage, dass rechter Rhythmus eine rechte Gesinnung bedingt. Was nun aber Rhythmus bedeute, geht aus diesen Bestimmungen nicht hervor. Erst mit der erneuten Beschäftigung in den „Nomoi“ findet Platon eine Definition: „[...] die Ordnung der Bewegung nun führe den Namen ‚Rhythmus‘, die der Stimme dagegen, wenn hoch und tief sich mischen, werde mit dem Namen ‚Harmonie‘ bezeichnet, beides zusammen endlich heiße ‚Chorreigen‘.“⁹ Dabei ist Rhythmus nicht exklusiv dem Gesang oder dem Instrumentalklang vorbehalten, sondern hat für Platon seine Berechtigung auch für konkrete körperliche Bewegungen, und findet seine Ausdrucksweise im Tanz verwirklicht.

⁸ Georgiades, a.a.O., S. 101

⁹ Platon, *Gesetze. Buch I-VI*, hg.v. Gunther Eigler, übers. und bearb. v. Schöpsdau K., Bd. 8, Teil I, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, S. 111, 664e/665a

Normativ für den Rhythmus ist nach Platon, dass er ein Gefühl sei, das nur dem Menschen vorbehalten ist: „Die übrigen Lebewesen nun hätten kein Gefühl für Ordnung und Unordnung in den Bewegungen, für das also, was Rhythmus und Harmonie heißt.“¹⁰ Rhythmus ist ein Geschenk der Götter, und ist mit Gefühlen der Lust und Freude verbunden, und wird in der Teilnahme und im Miteinander eines Festes (Chorreigen) zelebriert, um dadurch Anteil am Göttlichen haben zu können.

Platon bezeichnet es in folgendem Wortlaut:

„[...] uns Menschen dagegen hätten dieselben Götter, die, wie gesagt, uns zu Reigengefährten gegeben sind, auch das mit Lust verbundene Gefühl für Rhythmus und Harmonie gegeben, und diese würden uns ferner auch in Bewegung setzen und unsere Chöre leiten, indem sie uns in Gesängen und Tänzen miteinander zusammenreichten, und sie hätten dies Chorreigen genannt nach dem der Natur der Sache ganz angemessenen Wort ‚chará‘ (Freude).“¹¹

Die Teilnahme der Menschen an Festen und das Einlassen auf deren Rhythmen lässt sie Anteil am Göttlichen haben. Bei Platon – grundlegender dann bei Aristoteles – ist der Zusammenhang von Rhythmus und Zahl relevant. „Aus der Messung der Körperbewegungen in Zahlen gehen – so Platon – die rhythmischen Formationen, die Rhythmen und Metren hervor.“¹²

2.4 Aristoteles – Betonung der Erziehung

Gemeinsam mit Platon ist Aristoteles die Zuordnung des Begriffs Rhythmus mit Zahl, mehr noch, Aristoteles geht sogar so weit Rhythmus mit Zahl gleichzusetzen: „Die Zahl für die äußere Gestalt der Sprache aber ist Rhythmus“¹³.

Historisch gesehen verändert sich zur Zeit Aristoteles die antike Musiké und vollzieht einen Bedeutungswandel. Sein Rhythmusverständnis bezieht sich nicht mehr auf die Gesamtheit der Künste in der Musiké, sondern nur noch auf das der Musik als

¹⁰ Platon, a.a.O., S. 79, 653e

¹¹ Ebd., S. 80f., 654a

¹² Barck, a.a.O. S. 293

¹³ Aristoteles, *Rhetorik* in: Flashar, Helmut, *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd.4/I, übers. v. Rapp, Christof, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, 1408b

eigenständige Kunstform. Melos und Rhythmus bilden musikalische Mittel zur Erziehung, Beeinflussung und Begeisterung der Seele.

Für Aristoteles stellen Rhythmen analog auch den Charakter eines Menschen dar:

„ Es gibt nun zu den wahrhaft echten Naturen in den Rhythmen und Liedern außerordentliche Ähnlichkeiten von Zorn und Sanftmut, ferner von Tapferkeit und Besonnenheit und von all dem, was das Gegenteil davon ist, und dazu noch von den übrigen Charaktereigenschaften, das geht klar aus den Tatsachen hervor. Wir verändern uns nämlich in der Seele, wenn wir solches hören.“¹⁴

Gleich wie bei Platon wird hier die Kraft die Seele und den Charakter des Menschen zu beeinflussen in ethisch-erzieherischen Anliegen betont.

2.5 Aristoxenos von Tarent – Ordnung der Zeiten

Aristoxenos von Tarent, ein Schüler des Aristoteles, hat zahlreiche musiktheoretische Schriften verfasst, deren Fragmente aber nicht immer eindeutig identifizierbar und teils unvollständig sind. Rhythmus ist für Aristoxenos ein Formungsprinzip (rhythmízon), das unabhängig vom „rhythmisierten“ geformten Stoff (rhythimizomenon) besteht. Letzteres kann Wort, Ton oder Körperbewegung sein.

Bei Aristoxenos' Ausführungen tritt eine Wendung ein. Er definiert Rhythmus nicht mehr, wie Platon erstmals, als Ordnung der Bewegung, sondern er erklärt die Zeiteinheit, die die Menschen als Kürze empfinden, als Verrechnungseinheit des Rhythmus. Er distanziert sich von dem Maß des Rhythmus in konkreten Silben, sondern legt die „erste Zeit“ (chronos prótos) als kleinste unteilbare Zeitdauer fest, und diese bildet die Basis rhythmischer Vorgänge. Damit wird ein Grundstein für eine ganz neue Konzeption des Rhythmus gelegt: zum einen wird Rhythmus als Ordnung der Bewegung in der Zeit festlegt, und zum anderen als eine solche, die die Grenzen der menschlichen Apperzeption als Maß nimmt. Der Fuß wird als die elementarste Form des Rhythmus bestimmt. Die erste Zeit ist eine Kürze, die Verdoppelung der Kürze entspricht einer Länge.

¹⁴ Aristoteles, *Politik*, übers. u. mit erkl. Anm. vers. von Rolfes, Eugen, 4. Auflage, Hamburg: Meiner, 1990, 1340a

2.6 Augustinus – Betonung der Theologie

Augustinus setzt das Prinzip vom Rhythmus als Bewegung nach dem Maß unserer Sinne fort. In seinem musikphilosophischen Werk *De musica* schreibt er, dass rhythmische Einheiten eine Grenze haben, die in der Begrenzung der menschlichen Sinne liegt. So ist für Augustinus klar, dass Menschen Iamben „deren kurzer Teil ein Jahr, einen Monat, einen Tag, ja auch nur eine Stunde dauert, und dementsprechend der lange das Doppelte“¹⁵ nicht fassen können. Den Grund dafür sieht Augustinus in dem im Menschen angelegten Sinn für Raum und Zeit, und dieser sei ihm „nur im Verhältnis seiner eigenen Gattung zur gesamten Umwelt“¹⁶ verliehen, das heißt, insofern „dessen Urteil nur solche Zeiträume erfassen kann, die einen Gebrauchswert für das eigene Leben besitzen“¹⁷.

Im Unterschied zu Aristoxenos' „technisiertem“ Rhythmusverständnis, dem er fehlende Transzendenz beklagt, greift Augustinus die Idee Platons auf, dass der Rhythmus ein Geschenk der Götter sei. Seine Gedanken zur Rhythmik vollendet er mit einer Theologie des Rhythmus. Denn die Entsprechung der vollkommenen rhythmischen Proportionen findet Augustinus in der göttlichen Ordnung realisiert.

„Von woher, frage ich, kann all dies kommen, wenn nicht von jenem höchsten ewigen Ursprung der Zahlen, der Ähnlichkeit, der Gleichheit und der Ordnung? Und wenn du dies der Erde entziehst, wird sie nichts. Nur so hat der allmächtige Gott die Erde erschaffen, und aus dem Nichts ist sie geworden.“¹⁸

Augustinus kommt auch besondere Bedeutung bei der Betrachtung des Rhythmus zu, weil er sich auch mit der Frage des Unterschiedes von Rhythmus und Metrum beschäftigt hat.

„Weil du sagtest, zwischen Rhythmus und Metrum bestehe dieser Unterschied, daß im Rhythmus die Verbindung der Füße unbegrenzt sei, im Metrum aber begrenzt: so versteht sich, daß sowohl Rhythmus als auch

¹⁵ Augustinus, Aurelius, *Musik. De musica libri sex*, hg.v. Carl J. Perl, 3.Aufl. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1962, S. 230

¹⁶ Ebd., S. 230

¹⁷ Ebd., S. 231

¹⁸ Ebd., S. 278

Metrum Verbindungen von Füßen sind; hier sind sie begrenzt und dort unbegrenzt.“¹⁹

Antike Rhythmik allgemein und Augustinus' Erläuterungen zeigen, dass der „Fuß“ die elementarste Form des Rhythmus bildet. Rhythmik bei Augustinus bezieht sich vorwiegend auf Musik, orientiert sich aber auch an Beispielen aus der Poesie.

2.7 Resümee

Rhythmus bezeichnet im Kontext der philosophischen Auseinandersetzung von Platon bis Augustinus ein ästhetisches Phänomen, das spezifisch menschlich ist. Rhythmus ist ein formales Prinzip, eine Ordnung entweder der aufeinander folgenden Bewegungselemente, wie bei Platon, oder eine Ordnung der Zeiten nach Aristoxenos. Diese Ordnung darf jedoch nicht beliebig sein, zusehends wird sie der Reichweite und dem Vermögen der menschlichen Sinne angemessen konzipiert und dadurch begrenzt (Aristoxenos, Augustinus). Die Verwirklichung des Rhythmus kann in verschiedenen Materien stattfinden: in Bewegungen des Körpers, in Tönen, Silben, Schritten. Rhythmus ist auch aufs engste mit dem Körper verbunden. So waren Verse oftmals nicht nur bloßer mündlicher Vortrag, sondern wurden auch von körperlichen Bewegungen begleitet. Die Empfindung von Versen, oder Sprache im Allgemeinen, geschieht durch den Körper selbst, im Ausdrücken von Bewegung, als Tanz. In der Bestimmung von Rhythmik als hebender oder senkender Fuß hat sich der körperliche Bezug sichtbar manifestiert. Viele Sinne wurden durch den Rhythmus angeregt, nicht bloß einer. Auch Lust und Freude am Rhythmusgefühl spielen eine Rolle. Die Rhythmustheorien von Platon, Aristoteles und auch Augustinus heben auch ethische Aspekte hervor.

Das ÄGB gibt eine weit gefasste Definition der antiken Ansätze zum Rhythmus, die meines Erachtens, um jene Bereiche der Entstehung aus der Eigenart der griechischen Sprache, der Betonung des Körpers und der teilweisen Gründung im Ethos, ergänzt werden muss, um ein vollständiges Bild antiker Rhythmik geben zu können.

¹⁹ Augustinus, a.a.O., S. 107

Antiker Rhythmus liegt im quantifizierenden und rhythmischen Silbenmaß der griechischen Sprache selbst begründet. *„Rhythmus nennt man die Ordnung einer Bewegung aus Zeiten oder Schlägen, Tönen, Silben und Schritten (auch Gesten), deren Dimension dem Sinn der Menschen unmittelbar und deutlich faßlich ist und deren Proportionen dem Sinn, den sie ansprechen, angenehm ist.“*²⁰ Rhythmustheorien gründen teilweise im Ethos aufgrund des antiken Verständnisses von Rhythmus als Ordnung/Waage im moralischen Sinn und Rhythmus als Kraft die Seele zu bewegen. Zudem ist antike Rhythmik mehreren Sinnen vorbehalten, nicht zuletzt weil Rhythmus immer auch eine grundlegende Verbindung mit dem Körper aufweist.

²⁰ Barck, a.a.O. S. 293

3 Historische Entwicklung und Aufspaltung

In der historischen Entwicklung der Musikwissenschaft gibt es eine Vielzahl an verschiedenen Konzepten von Rhythmusbegriffen, die einander abgelöst, erweitert, aber auch widersprochen haben. Aber nicht nur die musikalische Bedeutung des Rhythmus ist relevant, viele andere wissenschaftliche Disziplinen, selbst die Naturwissenschaften haben im Laufe der Zeit ihre eigenen Rhythmustheorien aufgestellt. Da unser Thema Stadtrhythmen ist und unter der Diktion einer philosophischen Auseinandersetzung steht, soll eine knappe Skizze genügen, um einen Überblick über die aktuellen wissenschaftlichen Ansichten zu gewinnen. Zuvor aber soll die Bedeutung der vorhin besprochenen antiken Rhythmik erläutert werden.

3.1 Rhythmustheorien auf Basis der antiken Rhythmik

Der Einfluss des antiken Verständnisses ist für die weitere historische Auseinandersetzung mit dem Thema Rhythmus, wenngleich in verschiedenen Disziplinen und sehr divergierenden Konzepten, unbestreitbar. Die in der Antike vorhandene Einheit von Musik und Dichtung teilt sich bald in zwei Richtungen. Auch die Entstehung neuer Sprachen bedingt den Wechsel von einem quantifizierenden Rhythmusverständnis hin zu einem akzentuierenden. Im Lateinischen wird beispielsweise „numerus“ oftmals mit „rhythμός“ gleichgesetzt. In der Renaissance findet in der Musiktheorie eine Wiedergeburt der antiken Konzeption von Rhythmus statt, nachdem die mittelalterliche Mensuraltheorie die antike Rhythmik gänzlich ignoriert hat. Rhythmustheorien in der Renaissance versuchen wieder einen Zusammenhang und -halt von sprachlichem und musikalischen Rhythmus zu finden. Im Zeitalter des Barock wird der Rhythmus einerseits von theologischen/metaphysischen Angeln losgelöst und führt damit zu einem sehr technischen Rhythmusverständnis, andererseits wird die Kraft des Rhythmus (wie bereits bei Platon), Affekte auszulösen, betont, was die Gefahr der Formlosigkeit zur Folge hat. Vor allem sticht zu letzterer Auffassung J.G. Sulzers ethisch fundierte

Rhythmustheorie hervor, als Methode, um dieser Formlosigkeit entgegen zu wirken. „Da der Ton als unmittelbarer Ausdruck der Affekte halt- und gestaltlos ist, muß der Rhythmus ihm Stütze und Form bieten.“²¹ In dieser Erklärung spiegelt sich die etymologische Betrachtung des Wortes in der Bedeutung des Haltens und Bannens wider. Sulzer geht es um die Verbindung von ästhetischen und moralischen Aspekten. Diese Gedanken werden besonders die Romantik radikalieren, und Friedrich Schlegel zu der Annahme bewegen, eine Verwandtschaft zwischen Musik und Moral herzustellen.

3.2 Rhythmus in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen

Rhythmus wurde im Zuge der Aufspaltung der Wissenschaft in Einzeldisziplinen auch von vielen dieser als eigenständiges Thema behandelt und hat verschiedene Forschungsergebnisse zu sehr differenzierten Rhythmustheorien hervorgebracht. Um nur einige zu nennen, sei die Darstellung hier auf die Bereiche Psychologie, Biologie und Natur und Kunst beschränkt.

Die ersten Auseinandersetzungen mit Rhythmus in der Biologie werden zu Anfang mit den Begriffen „Periode“ oder „Zyklus“ gleichgesetzt. Die neuere Biologie verwendet die Bezeichnung rhythmischer Vorgänge bei sich gesetzmäßig wiederholenden Prozessen in Organismen, wie beispielsweise die Rhythmen des Herzschlags und der Rhythmus des Ein- und Ausatmens. Die naturwissenschaftlich orientierte Chronobiologie, die sich seit dem 20. Jahrhundert der Erforschung rhythmischer Phänomene verschrieben hat²², gilt als jüngste wissenschaftliche Beschäftigung mit der Frage nach biologischen Rhythmen als zeitliche Organisation und deren Einflussnahme auf das Verhalten und die Physiologie von Organismen.

Die Rhythmusforschung der Psychologie geht zurück in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und legt vorerst einen Akzent auf rein akustisch wahrgenommene

²¹ Ritter, Joachim, Gründer, Karlfried (Hg), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.8, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Basel: Schwabe & Co.AG, 1992, Spalte 1029

²² vgl. einfürend unter dem Abschnitt Geschichte der Chronobiologie, <http://de.wikipedia.org/wiki/Chronobiologie>, (17.5.2009); und Spork, Peter, *Das Uhrwerk der Natur. Chronobiologie – das Leben mit der Zeit*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004

Rhythmen. Erst im 20. Jahrhundert wird auch visuellen Rhythmen Aufmerksamkeit in experimentellen Untersuchungen geschenkt.²³

Rhythmische Gliederungen finden sich auch in der Natur selbst, so in dem Wechsel von Tag und Nacht, im Rhythmus der Jahreszeiten, oder der Bewegung von Ebbe und Flut.

Nicht zuletzt weist auch die Kunst auf die inspirierende Kraft des Rhythmus hin.

3.3 Ästhetisches Rhythmusverständnis heute

Die antike Vorstellung des Rhythmus als einer regelmäßig wiederkehrenden Ordnung zeigt sich auch noch heute in unserer alltagsästhetischen Interpretation des Wortes, wenn wir den Wechsel von persönlichem Glück und Unglück in unserem Leben einem rhythmischen Welt-Lebenslauf zuordnen.

Der Begriff Rhythmus hat eine erweiternde Bedeutung erhalten, die musikalische und rhetorische sind nicht die einzigen. Viele wissenschaftliche Disziplinen beschäftigen sich mit dem Thema Rhythmus.

Die Zuordnung rhythmischer Phänomene besonders zu den Sinnen Auge und Ohr hat sich erweitert, sodass wir über alle anderen Sinne auch rhythmische Phänomene wahrzunehmen imstande sind: „[...] optisch nehmen wir das Blinken einer Ampel oder einer Leuchtreklame als ein rhythmisches Phänomen wahr, haptisch etwa die Empfindung des eigenen Herzschlags.“²⁴ Ebenso ist für uns nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine räumliche Abfolge rhythmisch. Vor allem eine kunstvoll strukturierte Architektur – der einfachste Beleg ist die Säulenreihe – vermag in uns eine rhythmische und teilweise musikalische Interpretation auszulösen. Friedrich Wilhelm Schelling bezeichnete Architektur in seiner Vorlesung *Philosophie der Kunst* (1859) als „erstarrte Musik“, Schopenhauer als „gefrorene Musik“²⁵. Die Empfindung von Rhythmik scheint nicht nur alle Sinne zu vereinen, sondern ihr wird

²³ vgl. Ritter, Joachim, Gründer, Karlfried, a.a.O., Spalte 1035: „K. KOFFKA findet zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine strenge Analogie zwischen auditiven und visuellen Rhythmen; die Existenz der letzteren war von E. B. TITCHENER zuvor bestritten worden.“

²⁴ Trebeß, Achim (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst Medien Design und Alltag*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2006, S. 325

²⁵ näher zur Urheberschaft dieser Metapher und der Wechselbeziehung von Architektur und Musik, ist die Dissertation von Pascha, Khaled Saleh, „Gefrorene Musik'. Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie“, http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=970647670&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=970647670.pdf (30.102009) empfehlenswert.

zudem ein wesentlicher sozialer Aspekt, eine gemeinschaftsfördernde Wirkung zugesprochen. „Rhythmus transzendiert nicht nur die Sinnesgrenzen; er transzendiert auch soziale Grenzen. Durch Rhythmus werden in allen musikalischen Kulturen Körper koordiniert und ‚eingetaktet‘; stärker als andere musikalische Parameter wirkt er gemeinschafts- und einheitsstiftend“²⁶.

²⁶ Trebeß, Achim, a.a.O., S. 325

4 Rhythmus in Kunstphilosophie Ästhetik und Soziologie

4.1 Schelling

Reflexionen über Musik und somit auch über Rhythmus spielen in der romantischen Philosophie und Kunsttheorie eine große Rolle. Manche dieser idealistischen Konzeptionen ließen die Autoren auch zu sehr pathetischen und schwärmerischen Wendungen hinreißen.

Das Prinzip des Rhythmus ist nach Schelling die Verbindung von Verschiedenem mit der Einheit, in seinen eigenen Worten: „Die in der Musik selbst wieder als besondere Einheit begriffene Einbildung der Einheit in die Vielheit oder reale Einheit ist der Rhythmus.“²⁷ Die Schellingsche Bestimmung des Rhythmus in seinen *Schriften zur Philosophie der Kunst* stellt auch seine anthropologische Seite zur Schau. Im Rhythmus erkenne man die Darstellung der Natur, den Menschen in allen seinen Tätigkeiten und auch im Denken darin bestrebt zu sehen, mit rhythmischer Methode vorzugehen. Gerade bei mechanischen Arbeiten (Karl Bücher vorweggenommen), beim Zählen verbleibt der Mensch nicht lange in dieser Gleichförmigkeit und teilt diese (Beschäftigungen) rhythmisch ein, um sich die Arbeit zu erleichtern oder sie gar zu vergessen. „In alles, was an sich eine r e i n e I d e n t i t ä t der Beschäftigung ist, sucht der Mensch daher, von Natur getrieben, Vielheit oder Mannigfaltigkeit durch Rhythmus zu legen.“²⁸ Damit erhält die Einförmigkeit durch rhythmische Einteilungen Abwechslung und Vielfalt. Ein anderer Frühromantiker, Novalis, hat dies pointiert ausgedrückt: „Alle Methode ist Rythmus [sic]. Hat man den Rhythmus der Welt weg – so hat man auch die Welt weg.“

Schelling ist sich der Wirkungsmacht und Inspiration, die der Rhythmus auf den Menschen hat bewusst, für ihn gehört er zu den „bewundernswürdigsten Geheimnissen der Natur und der Kunst, und keine Erfindung scheint den Menschen unmittelbarer durch die Natur selbst inspiriert zu sein.“²⁹ Hier handelt es sich nach

²⁷ Schelling, „Schriften zur Philosophie der Kunst und zur Freiheitslehre“, in: Weiß, Otto, *Werke. Auswahl in drei Bänden*, 3. Bd., Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1907, S. 139f.

²⁸ Ebd., S. 141

²⁹ Ebd., S. 140

Schellings Ausführungen noch um einen unvollkommeneren Rhythmus, der auf einer bloßen Aufeinanderfolge (Sukzession) gleicher und zeitlich gleich auseinander liegender Punkte, beruht. Mehr Abwechslung erreicht man durch unterschiedliche Betonung von Tönen oder Schlägen in ihrer Stärke bzw. Schwäche, was den Takt notwendig hervorbringen muss. Rhythmus verwandelt demnach eine bedeutungslose Sukzession, die den Charakter der Zufälligkeit hat, in eine bedeutende, also auch notwendige. Durch den Rhythmus sei Musik nicht mehr der Zeit unterworfen, sondern habe diese in sich selbst. Da Musik ebenso als Einbildung der Einheit in die Vielheit bestimmt wird, der Rhythmus selbst diese *in* der Musik ist, schließt Schelling: „Der Rhythmus ist die Musik in der Musik.“³⁰ Rhythmus wird von Schelling als das herrschende Prinzip der Musik anerkannt. Hegel wird diesen Gedanken übernehmen.

„In der Darstellung des Rhythmus als Musik in der Musik wird ebenso Identität wie Differenz, wird *zugleich* die selbstreflexive Entfaltung des Eigenen und die Beziehung zum Anderen thematisch.“³¹, meint Barbara Naumann.

Schellings Konzeption des Rhythmus bleibt „kopflastig“, wie ihn auch Barbara Naumann (2005) bezeichnet, bleibt im Denken verhaftet, kennt keine Rhythmen in nicht-musikalischer Hinsicht, ist ein körperferner Rhythmus, insofern die Musik nach Schelling und diesmal ein wenig pathetisch in romantischer Manier formuliert „[...]diejenige Kunst (ist), die am meisten das Körperliche abstreift, indem sie die r e i n e Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen, vorstellt und von unsichtbaren, fast geistigen Flügeln getragen wird.“³²

4.2 Hegel

Hegel wird sich in seiner Konzeption zum Rhythmus an einigen von Schellings Gedanken orientieren. Das Prinzip der Darstellung der Musik, wie es Hegel in seinen Vorlesungen über die Ästhetik darlegt, liegt in den „Figurationen des *Tons* in seinem

³⁰ Schelling, a.a.O., S. 142

³¹ Naumann, Barbara, „Kopflastige Rhythmen. Tanz ums Subjekt bei Schelling und Cunningham“, in: Naumann, Barbara (Hg.), *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 126

³² Schelling, a.a.O., S. 150

zeitlichen Klingen und Verklingen“³³, insofern Musik von Hegel als die „zweite romantische Kunst“ bestimmt wird. Die Bewegung der Töne entspricht derjenigen Bewegung der subjektiv inneren Empfindung des Herzens und Gemütes und drückt diese aus. Musik hat die räumliche Materie hinter sich gelassen, und bedarf daher auch nicht sich uns als äußere Gestalt zu zeigen.

Hegel räumt der Musik einen architektonischen Charakter ein und zieht einen Vergleich, den viele später aufgreifen werden. Denn auch Musik besitzt ihre Regelmäßigkeit und Symmetrie, da sie den Gesetzen der Harmonie und der Wiederkehr der Takte, des Rhythmus und der Töne folgt.

„Und so herrscht denn in der Musik ebenso sehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen.“³⁴

Als besondere Bestimmtheiten der musikalischen Ausdrucksmittel führt Hegel zunächst die Zeit, genauer das Zeitmaß, den Takt und Rhythmus, dann die Harmonie und schließlich die Melodie an.

Hegel unterstreicht immer wieder die Bedeutsamkeit, die die Zeit für die Musik hat, weil in ihr „die Zeit überhaupt das Herrschende sei“³⁵, gleich wie Schelling in ähnlichem Wortlaut. Sie wird definiert als die „negative Äußerlichkeit: als aufgehobenes Außereinander das Punktuelle und als negative Tätigkeit das Aufheben *dieses* Zeitpunktes zu einem anderen, der sich gleichfalls aufhebt, zu einem anderen wird usf.“³⁶ In der isolierten Betrachtung der aufeinanderfolgenden Zeitpunkte, wird jeder einzelne Ton fixiert und gleichzeitig aber auch in Zusammenhang mit anderen gebracht. Dieses Prinzip macht die Zeit zählbar, wie Hegel bemerkt.

Zeitmaß, Takt und Rhythmus geben, allgemein formuliert, der zeitlichen Dauer und Bewegung in der Musik ein festes Maß, vielfältige Unterschiede und eine Einheit.

Hegel unterscheidet zwischen „einer regelmäßigen strengen Wiederkehr des Taktrhythmus“³⁷ und einem beseelterem Rhythmus der Melodie.

³³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 15

³⁴ Ebd., S. 139

³⁵ Ebd., S. 163

³⁶ Ebd., S. 164

³⁷ Ebd., S. 169

Da der Rhythmus Taktteile hervorhebt oder neutral belässt, wird er als die Belebung von Zeitmaß und Takt bezeichnet. Dadurch werden Akzente auf gewisse Teile des Taktes gelegt und erhalten ihren spezifischen Taktrhythmus. Der Rhythmus eines Viervierteltakts hat eine starke Arsis/Hebung auf dem ersten Viertel und eine schwächere auf dem dritten. Der Dreivierteltakt hingegen legt den Akzent nur auf das erste Viertel. Taktteile mit stärkerer Akzentuierung werden gute, weniger starke als schlechte Taktteile bezeichnet.

Der Rhythmus der Melodie gestaltet sich freier, erfindungsreicher und spannender und muss und soll sich nach Hegel auch nicht an den Taktrhythmus halten. Tut er dies jedoch, wirkt jedes Lied schleppend und leiernd, einförmig und kahl.

4.3 Max Dessoir

Im Kapitel zum ästhetischen Gegenstand in seinem 1906 erschienen Werk *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* behandelt Max Dessoir Rhythmus und Metrum als objektive Eigenschaften eines ästhetisch wertvollen Vorgangs. Ihm geht es um die nur allgemeine (objektive) rhythmische Beschaffenheit ästhetischer Gegenstände, insofern er sich für eine neu begründete systematische Kunstwissenschaft engagiert.

Dessoir geht einen methodischen Umweg und bestimmt Rhythmus negativ, er nimmt ein Gedankenexperiment zum Anlass, dass nämlich bei einem Ton, der gleichmäßig fort dauert, kein Gefühl des Rhythmus entsteht. Den Grund dafür sieht er im Fehlen der wesentlichen Merkmale, die rhythmischen Gebilden zukommen. Diese sind zum einen die Zeiteinteilung und zum anderen der Betonungsunterschied. Ein Klang, der sich beispielsweise nicht verändert, weist keine Unterschiede in der Betonung auf. Voraussetzung für die Entwicklung eines Rhythmus sind Pausen mit gewisser Zeitlänge, die zu subjektiver Betonung führen, sodass wir selbst als Hörer sie mit Akzenten versehen. „Es scheinen demnach zeitliche Verhältnisse im Gegenstand die unerlässliche Vorbedingung für den Rhythmus zu sein.“³⁸ Auf zweifache Weise können Intensitätsunterschiede in einen konstanten Ton eingeschalten werden. Im bloßen stetigen Anwachsen und Abnehmen in einer bestimmten Zeitspanne erfolgt

³⁸ Dessoir, Max, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. In den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart: Verlag v. Ferdinand Enke, 1906, S. 131

kein rhythmisches Ergebnis, sondern erst wenn die Stärkeunterschiede ohne ausgleichenden Übergang aufeinander folgen.

„Durch den Gegensatz dieser unvermittelten Betonungsverschiedenheiten desselben Klages entsteht Rhythmus. Obwohl nämlich der Klang ununterbrochen fort dauert, glauben wir doch Pausen zu hören – wie oft und an welcher Stelle ist nebensächlich, genug, wir machen subjektive Einschnitte und gewinnen auf diese Art die rhythmische Gliederung.“³⁹

Wir sind es also nach Dessoir, die rhythmische Gliederungen hervorbringen.

Dessoir geht auf die Unterscheidung zweier Arten von Rhythmen ein. Beide hängen eng zusammen. Bei dem sogenannten Zeit-Rhythmus wird der Ablauf der Zeitabschnitte psychologisch bedingt zu einem System aus Betonungen, wohingegen bei dem Betonungs-Rhythmus abfolgende Gewichtsverschiedenheiten gegenseitig ergänzt zu einer zeitlichen Bewegung führen. Der wissenschaftliche Vorzug des Zeit-Rhythmus liegt in der genauen Bestimmbarkeit der relativen Zeitdauer in Unterscheidung der weniger festlegbaren Stärkeverhältnisse eines Betonungs-Rhythmus begründet. Dessoir bevorzugt eine gleichwertige Behandlung beider.

Dessoir bringt viele neue Facetten des Rhythmus zur Sprache, und wenngleich er sie teilweise nur anreißt, so sind sie doch ein Anstoß für eine intensivere Auseinandersetzung anderer Autoren und ein erster Einblick in neue Dimensionen des Rhythmus. Was wir von den Elementen antiker Rhythmik bei Dessoir wiederfinden, ist zum einen die platonische Freude, die mit dem Rhythmus einhergeht. Andererseits ist auch er der Überzeugung, dass Rhythmus, um genossen zu werden, wenig Aufmerksamkeit und keine stärkere Anstrengung des Menschen benötigt, um genossen zu werden. Weiters sieht er Rhythmus und Arbeit eng verflochten, und erwähnt die gedächtnisstützende Kraft des Rhythmus.

In Dessoirs Betrachtungen zur Kunst der Naturvölker findet er den Rhythmus in primitiver Form enthalten, so beispielsweise die Zickzacklinie als grafischen Ausdruck einer rhythmischen Gliederung, und er stellt fest, „daß von Anfang an eine Freude an Symmetrie und Rhythmus bestanden und sich in den Kunstversuchen der

³⁹ Dessoir, a.a.O., S. 132

Naturvölker geltend gemacht hat⁴⁰. Nach Dessoirs Ausführungen zur Kunst der Naturvölker ist es nicht nur die Wiederholung, sondern vor allem auch Rhythmus und Metrum, die als „Urerzeugnisse geistiger Tätigkeit“⁴¹ aufgefasst werden können.

„R h y t h m i s c h e O r d n u n g ist kein später Nachkömmling, sondern entspringt einer der originalsten Anlagen des Menschengestes; sie ist vielleicht der ursprünglichste Ausdruck menschlicher Schöpfungskraft. Wo Menschentum sich bildet, da entfaltet sich zusamt mit sozialer Gemeinschaft, Geisterglauben und Sprache auch die rhythmische Kraft.“⁴²

Unbestreitbar ist für Dessoir so gesehen die Ursprünglichkeit und Wirkungsmacht des Rhythmus, der immer schon im Menschen angelegt zu sein scheint und eine schöpferische Kraft besitzt, die auch Menschen, sobald sie sich gemeinschaftlich verbinden, zukommt. Ein anderer Aspekt, auf den Dessoir eingeht, der sich zuvor auch in kurzen Bemerkungen bei Schelling wiederfindet, ist die Perspektive des Rhythmus als Erleichterung der Arbeit. Rhythmische Bewegungen und Regelungen bei einer wiederholenden körperlichen Arbeit geben Sicherheit, weil sie sodann leichter und bequemer von der Hand gehen. Dessoir bemerkt zutreffend, dass die ältesten Gesänge Arbeitslieder sind, weil sie die Arbeitsverrichtung scheinbar erleichterten. Der Rhythmus der Arbeit, das Klatschen, Schlagen, Stampfen, Treten, alle Schlag- und Stampfrhythmen erklären sich wohl auch aus der Tatsache, dass Hände und Füße bei körperlicher Arbeit immer in Bewegung waren. Die enge Verflechtung des Rhythmus mit Arbeit zugunsten ökonomischer Vorteile, lässt sich aber laut Dessoir nicht auf alle Arbeitsfelder ausweiten. Nicht nur Tätigkeiten der Arbeit, sondern auch dem Sprechen und dem Spiel, gesteht er rhythmische Bewegungen und eine ihnen ordnende und die Seelentätigkeit erleichternde Qualität zu. Dessoir räumt dem Rhythmus die Funktion der Gedächtnishilfe ein: „Der Wortrhythmus besitzt also einen gedächtnistechnischen Wert.“⁴³ Aus unserer täglichen Erfahrung wissen wir, dass Poesie leichter und eindringlicher gelernt wird als Prosa. Die experimentelle Psychologie hat festgestellt, dass wir gerade beim

⁴⁰ Dessoir, a.a.O., S. 287

⁴¹ Ebd., S. 290

⁴² Ebd., S. 290

⁴³ Ebd., S. 181

Lernen sinnloser Silben ihnen einen subjektiven Rhythmus auferlegen, der uns mühselige Wiederholungen erspart.

4.4 Nietzsche

Friedrich Nietzsche, der rhythmisch und metrische geschulte Altphilologe, erkennt im Rhythmus eine einflussreiche Kraft, die auch aktiv an Prozessen des Denkens und der Kunst beteiligt ist. Er räumt ihm eine durchaus wichtige Position innerhalb des philosophischen Denkens und der Erkenntnisleistung prinzipiell ein. Rhythmus ist für Nietzsche aber eine Kraft, die besonders an die Elemente Sprache, Musik und Leib gebunden ist. Vor allem charakterisiere sich Sprache als rhetorisch und deshalb zugleich verführerisch, weil sie rhythmisch strukturiert ist. Mehr noch, der Rhythmus ist imstande den Wahrheitsanspruch des Denkens zu beeinflussen, so dass „ auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus (wird), sei es auch nur darin, daß er einen Gedanken als *wahrer empfindet*, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsassa daherkommt.“⁴⁴

In „Die fröhliche Wissenschaft“, auf den Spuren der Frage, wie es zur Entstehung der Poesie kam, wo doch ihre Rhythmisierung die Mitteilung tatsächlich undeutlicher mache, führt Nietzsche den Aspekt der Nützlichkeit alles Rhythmischen an. Genauer gesagt, wollte man sich aus dem elementar Überwältigendem des Rhythmus einen Nutzen für die Götter machen, denn

„ der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Takte nach – wahrscheinlich, so schloß man, auch die Seele der Götter!“⁴⁵

Um die Götter eindringlicher mit ihren Anliegen anzusprechen und sich bei ihnen ein besseres Gehör zu verschaffen, nutzten die Menschen die poetische Form des Verses, das rhythmische Gebet, auch um der leichteren Merkfähigkeit willen. Arbeit wird durch rhythmische Lieder erleichtert, weil Melos ursprünglich der Besänftigung dient,

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, Köln: Anaconda, 2007, S. 105

⁴⁵ Ebd., S. 103

Orakel verwenden rhythmische Formeln, nicht nur um die Zukunft zu binden, sondern auch um den Gott der Rhythmen, Apollo, zu gewinnen.

„Im ganzen gesehen und gefragt: gab es für die alte abergläubische Art des Menschen überhaupt etwas Nützlicheres als den Rhythmus? Mit ihm konnte man alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nötigen, zu erscheinen, nahezusein, zuzuhören: die Zukunft nach seinem Willen zurecht machen: die eigne Seele von irgendeinem Übermaße (der Angst, der Manie, des Mitleids, der Rachsucht) entladen, und nicht nur die eigene Seele, sondern die des bösesten Dämons – ohne den Vers war man nichts, durch den Vers wurde man beinah ein Gott“⁴⁶

Durch Nietzsches Philosophieren am Leitfaden des Leibes ist Rhythmus immer auch Körperbezug. Nietzsches Rhythmusverständnis ist wieder ein körpernahes, das den Ursprung von Rhythmus im Tanz und nicht in der Musik sieht. Da Denken und Leib in Abhängigkeit zueinander stehen, soll auch rhythmisches Denken seiner Form nach dem Tanz ähnlich werden. In seiner Wagner-Kritik diagnostiziert Nietzsche einen Verfall der Rhythmik, da sich die Seele nach der neueren Musik nicht mehr „tanzend“, sondern bloß „schwimmend“ bewege.

4.5 Ludwig Klages

Der Münchner Philosoph und Graphologe Ludwig Klages gab erstmals 1933 eine Schrift zum Thema das *Wesen des Rhythmus* heraus. Darin beklagt er seines Erachtens die bisherige fehlende begriffliche Trennung von Rhythmus und Takt, die er in der Auseinandersetzung mit zahlreichen Werken aus verschiedenen Wissenschaftszweigen vorfindet. Deshalb wird er auch nicht müde, eine schärfere Trennung zwischen Rhythmus und Takt zu betonen, und beide als widerstreitende Antagonisten auftreten zu lassen. Klages ist der Ansicht, dass der Takt als „regelmäßige Wiederholung zeitlicher Erscheinungselemente“⁴⁷ eine Leistung des Menschen sei, dass er auf Kultur und Konstruktion beruhe, wiederholbar sei und

⁴⁶ Nietzsche, a.a.O., S. 105

⁴⁷ Klages, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus*, 2. Aufl., Zürich u. Leipzig: Gropengiesser, 1944, S. 16

mechanisch bzw. technisch-maschinell aufgefasst werde. Je strenger seine Regelmäßigkeit und übersichtlicher seine Abfolge, desto vollkommener ist er. Rhythmus hingegen, welchen er von „fließen“ ableitet, ist eine allgemeine Lebenserscheinung, eine gegliederte Stetigkeit und seiner Form nach unwiederholbar. Das Erlebnis des Taktes, das für Klages eine bewusst geistig tätige Leistung darstellt, erhält die Spannung, weckt und erhält wach. Den Rhythmus erlebt der Mensch jedoch mit Entspannung, das heißt, dass alle Spannungen sich lösen. Klages meint sogar, Rhythmus könne in Schlaf versetzen.

Er ordnet Rhythmus und Takt gemäß seiner philosophischen Auffassung zwei unterschiedlichen Bereichen zu, den Rhythmus, dem von ihm höher gewichteten Bereich des Lebens und den Takt demjenigen des Geistes.

„[...]der Rhythmus ist eine allgemeine Lebenserscheinung, an der als lebendes Wesen, wie sich versteht, auch der Mensch teilnimmt, der Takt dagegen ist eine menschliche Leistung; der Rhythmus kann in vollkommenster Gestalt erscheinen bei gänzlicher Abwesenheit des Taktes, der Takt dagegen kann nicht erscheinen ohne Mitwirkung eines Rhythmus.“⁴⁸

Klages lässt hier bereits anklingen, dass trotz der Annahme der Gegensätzlichkeit von Rhythmus und Takt, nicht unbedingt eine Ausschließung des einen im anderen bestehen muss. Das Ich als die Schnittstelle für Geist und Leben macht es durchaus möglich, dass manchmal der Takt erst hinzutreten muss, um den Rhythmus erlebbar zu machen und der Rhythmus sogar durch Taktung verstärkt wird.

In der kurzen Formel: „der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert“, steckt die Bestimmung des Taktes als Wiederholung des Gleichen und Rhythmus als Wiederkehr des Ähnlichen. Der Ablauf der Natur wird als Maß genommen, denn in allem organischen Leben findet diese Erneuerung entgegen jeder genauen Berechnung und als bloße Abschätzung, auf vielfältige Weise statt. Dass Wiederkehren nicht Verweilen meint, sondern ein stetiges Wechseln von dem Zuerneuernden zum ähnlich Neuen begreift Klages als rhythmisches Wechselgeschehen. Unter diesem Aspekt fasst Klages Rhythmus als polarisierte Stetigkeit auf, welche das Leben besonders lustvoll gestaltet, „das Kommen und

⁴⁸ Klages, a.a.O., S. 23

Gehen, Annahen und Weichen, Fluten und Ebben, Empfangen und Lassenmüssen, Sichfinden und wieder Sichtrennen, *das* allein ist es, wodurch jedes rhythmische Pulsen zum tief erregenden Spiegel *unter anderem* des menschlichen Lebens wird“.⁴⁹

Klages bewegt den Rhythmusbegriff aus seiner bloßen Zeitlichkeit heraus, indem er jede zeitliche Erscheinung als sich im Raum ereignend festlegt und Rhythmus seiner Ansicht nach als zeitliches *und* räumliches Phänomen erörtert werden kann. Der Hörraum gemeinsam mit dem Seh-, Riech-, Schmeck-, und Tastraum sind Teile des einen Anschauungsraumes, Raum und Zeit sind demnach untrennbar verbunden. Die dynamischste von allen, die Welt der Klänge, gliedert gleichermaßen Zeit- und Raumercheinungen, „[...]weil sie [die Klänge, M.M.] gewaltig uns zu bewegen vermögen, selber etwas Bewegtes sind und daher notwendig den Schauplatz aller Bewegtheit, den Raum, zur Erscheinung bringen.“⁵⁰

Der Rhythmus der Klänge hat sodann eine doppelte Bewegungsstruktur, die Bewegung des Klanges selbst im Raum und das dadurch metaphorische Bewegwerden der Menschen, das Klages im letzten Abschnitt seiner Schrift mit dem Wort Ergriffenheit bezeichnet.

In seinem Hauptwerk *Der Geist als Widersacher der Seele* (1932) wird Rhythmus von Klages als lebensphilosophisches Konzept ausgeweitet.

Eine alles überragende Bedeutung hatte der Rhythmus für – Klages nennt sie der Kürze wegen – primitive Völker, nahezu alle Aspekte menschlichen Lebens, so unvereinbar sie uns heute scheinen mögen, waren von ihm erfasst.

„Man übertreibt nicht, wenn man sagt: sie tanzen ihre Götterdienste, tanzen ihre Feste, tragen Streitfälle tanzend aus in gegenseitigen Spottgesängen, ziehen tanzend in den Kampf und verrichten tanzend die bemühendste Arbeit im Takte gemeinsamer Lieder.“⁵¹

⁴⁹ Klages, a.a.O., S. 74 f.

⁵⁰ Ebd., S. 64

⁵¹ Ebd., S. 78

4.6 Karl Bücher

Der Nationalökonom Karl Bücher hat bereits 1896 in seiner bahnbrechenden arbeitssoziologischen Studie „Arbeit und Rhythmus“ den weltgeschichtlichen Entwicklungsprozess der Arbeitsgemeinschaft mit dem psychophysischen Element Rhythmus in Verbindung gebracht. Seine Schrift gilt als Gründungstext der Soziologie der Arbeit, vor allem unterstreicht sie das Phänomen der Arbeitsvereinigung und ihrer sozialen Formationen. Bücher geht davon aus, dass alle physischen Arbeitsverrichtungen, die sich gleichmäßig wiederholen und deshalb als ermüdend gelten, in ihrer Ausführung zu rhythmischer Gestaltung tendieren. Bücher bezeichnet Rhythmus innerhalb des Feldes Arbeit als „die regelmäßige Wiederkehr gleich starker und in den gleichen Zeitgrenzen verlaufender Bewegungen“⁵². Menschen werden ein- und derselben Tätigkeit auf langer Dauer hin bald überdrüssig, aufgrund körperlicher Müdigkeit und geistiger Anstrengung. Letztere kann bis zu einem gewissen Grad, so Bücher, reduziert bzw. gänzlich ausgeschaltet werden, indem die Bewegung einen mechanischen, automatischen Ablauf annimmt und in kürzere Arbeitsschritte zergliedert ist. Der der Arbeit inhärente Rhythmus hat einen kraftsparenden Effekt und dient der Erleichterung und Förderung der Arbeit. Am deutlichsten kennzeichnet der Ton den Arbeitsrhythmus, der Tonrhythmus wird durch den Rhythmus der Arbeit bedingt. Durch die Berührung des Werkzeugs mit dem zu verarbeitenden Stoff ertönt in gleicher Stärke und in gleichen Zeitabständen ein spezifischer Rhythmus der Arbeit, beispielsweise den der Schmiede, der Schlosser, der Klempner und der Tischler. Der Ton schlägt den Takt der Arbeit. Aber auch bei geräuschloser Arbeit, wie dem Nähen, Stricken, Heuwenden, Säen und Geldzählen, stellt sich ein Gleichmaß der Bewegung ein und führt sodann in eine rhythmische Arbeitsgestaltung. Stärker und wirksamer natürlich erweist sich der Rhythmus in einer Gruppe von Arbeitern (mindestens zwei), weil ein Einzelner den Rhythmus schwer halten kann. Gemeinsame Arbeit bewirkt nicht nur ein Wetteifern untereinander, sodass man versucht dem anderen in nichts nachzustehen, sondern auch eine Anpassungsleistung. Hier erweist sich das gemeinsame aufeinander abgestimmte rhythmische Arbeitsverfahren als disziplinierende Maßnahme. Im Heer spielt es eine besondere Rolle viele Menschen mit Hilfe des Rhythmus zu einer Einheit zu erziehen. Das Zusammenwirken mehrerer Menschen zu einer Tätigkeit

⁵² Bücher, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, 5.verb. Aufl., Leipzig: Reinicke, 1919, S. 25

muss auch durch Rufe und Kommandos koordiniert werden. Diese Tatsache führt Bücher als neue Stufe, nämlich als künstlich hergestellten Rhythmus zur Regulierung der Arbeit, ein. Die menschliche Stimme erzeugt einen Laut auf den die gleichmäßige Bewegung aller folgt. Wir kennen das „Hopp“ und das „Horuck“ beim Heben schwerer Lasten und das Zählen als festgelegte Kommandos. Eine zweite Linie ist die musikalische Begleitung zur Unterstützung des Arbeitsrhythmus. Schon die Griechen arbeiteten gerne nach dem Takt der Flöte, frühe ostasiatische Völker ruderten nach dem Tamtam (Metallgong), allen Völkern gemeinsam ist wohl das Instrument der Trommel in ihren vielfachen Variationen. Vor allem steht der Gesang für Bücher in engster Verbindung mit der Arbeit. Den Beweis erbringen die unzähligen Arbeitslieder, die für jede Arbeit charakteristischen Gesänge überall auf der Welt. Bedeutend ist für den Gesang wiederum der Rhythmus und nicht die Melodie oder der Text. Je nach Art der Arbeit, Einzelarbeit und gesellige Arbeit, Arbeit im Wechseltakt oder Gleichtakt, ordnet Bücher ihnen verschieden charakteristische Arbeitsgesänge zu. Gesänge traten immer in Verbindung mit Körperbewegungen auf, dem Bewegungsrhythmus des menschlichen Körpers. Der Rhythmus der Bewegung gewinnt nicht nur durch Gesang Unterstützung, Halt und Maß, sondern auch durch das Stampfen der Füße und das Klatschen der Hände.

„Die Gesamtheit der rhythmischen Betätigungen des Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr selbständiges Dasein haben und scheinbar eigenen Gesetzen folgen, stellt sich uns, je weiter wir zurückgehen, um so mehr als eine Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unseres Körpers beruht.“⁵³

In demselben Maße führt Bücher die Arbeit auf die physiologischen Bedingungen des Menschen, die rhythmisch bewegten Gliedmaßen zurück.

Je weiter wir in der Entwicklungsstufe archaischer Völker zurückgehen, umso stärker wird die Bedeutung des Rhythmus, weil alle menschlichen Tätigkeiten nicht wie heute nach Zwecken getrennt waren, und keine Unterscheidung zwischen Tanz, Spiel und Arbeit bestand. Vor allem der Tanz stand unter keiner einheitlichen Zweckbestimmung und wurde häufig und ausdauernd praktiziert. Bücher verweist an

⁵³ Bücher, a.a.O., S. 391

dieser Stelle auch an Nietzsches Passage in *Die fröhliche Wissenschaft* und stimmt ihm in der Wichtigkeit des Tanzes als die vollkommenste rhythmische Ausdrucksform des Körpers zu. Gehen, tanzen, spielen, singen, arbeiten jede körperliche Bewegung geschehe nach dem Takt, so die These mancher Kulturhistoriker. Dass sich auch Arbeit und Spiel kaum unterschied, bringt ein für uns ganz ungewöhnliches Verhältnis von Zweck und Lust zum Vorschein. Arbeit wird so gestaltet, dass sie einerseits von ihrem nützlichen Zweck, andererseits von einem doppelten Lustmoment begleitet wird. Lust wird durch die rhythmische Körperbewegung und den ermunternden Gesang hervorgerufen. Gleichwohl waren viele Tänze bewusste Nachbildungen bekannter Arbeitsvorgänge und umgekehrt waren viele Arbeitsverrichtungen dem Tanze ähnlich. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass gelegentlich doch zwischen Tanz und Arbeit differenziert werden muss, in der Art, dass die Tanzrhythmen frei erfunden waren.

Ganz allgemein gesprochen hatte der Rhythmus bei der Einzelarbeit eine tröstende, ermunternde und unterhaltende Funktion. Immer hilft er über Beschwerden und Eintönigkeit hinweg. Bücher selbst sieht eintönige Arbeit nicht als geistlos an, weil sie sich vorzugsweise rhythmisch-automatisch gestaltet, dadurch befriedigend wirkt, den Geist frei macht und gar Spielraum für Phantasie lässt. Nur durch diesen letzteren entstanden bei der Arbeit Musik und Poesie. Wo manche den Stumpfsinn der eintönigen Arbeit beklagen, wendet Bücher im Gegenteil ein, dass „[...]rhythmische Arbeit [...] aber an sich nicht geistlose, sondern in hohem Maße vergeistigte Arbeit“⁵⁴ ist. Der Rhythmus der Massenarbeit kann analog einer Maschine gedacht werden, annähernd in ihrer Präzision, wohl aber ohne den Faktor der Unermüdlichkeit. Dieser Rhythmus der Massenarbeit gilt als Bindemittel, um eine Vielzahl von Arbeitern zu einem einzigen tätigen (Gemeinschafts-) Körper, einen einheitlich handelnden Körper zusammenzufassen. Gemeinsam hält man länger aus, arbeitet gleichmäßiger und munterer, als wenn man auf sich allein gestellt ist. Bücher spricht der Massenarbeit eine sozialisierende Wirkung zu. Gemeinsame Gesänge regulieren die Massenarbeit und dienen dem rhythmischen Zusammenwirken und -halten.

Die ökonomischen Vorteile, die eine rhythmische Gestaltung der physischen Arbeit mit sich bringen, sind mit Entschiedenheit der Nachweis der Steigerung der Arbeitsintensität, folglich die Produktivitätssteigerung und die Zusammenfassung

⁵⁴ Bücher, a.a.O., S. 462

größerer Menschenmassen. Bücher erklärt den Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprinzip. In allen Menschen erweckt der Rhythmus Lustgefühle und Bücher sind bestrebt ihn ferner als Quelle ästhetischen Genusses zu bestimmen. Früh beginnt der Mensch instinktiv Rhythmus als ökonomisches Prinzip in den Handlungen geltend zu machen, um sich Kraft zu ersparen und dennoch viel an Genuss zu gewinnen.

„Durch ihn (den Rhythmus) scheint in der Jugendzeit des menschlichen Geschlechts das ökonomische Prinzip instinktiv zur Geltung zu kommen, welches (nach Schäffle) uns befiehlt, möglichst viel Leben und Lebensgenuß mit möglichst geringer Aufopferung an Lebenskraft und Lebenslust zu erstreben.“⁵⁵

Der Rhythmus als wichtigstes Hilfsmittel bei der Entstehung und Entwicklung von Arbeitsgemeinschaft ist nicht zuletzt durch die Einführung technischer Hilfsmittel der Produktion zurückgetreten, auch die Arbeitsteilung hat den Rhythmus in seiner Bedeutung zurückgeschraubt. Der Begriff der Arbeit bewegt sich in Büchers Betrachtung noch im Rahmen der noch nicht vollends erfassten ernsten wirtschaftlichen Aspekte, das Lustgefühl, das mit dem Rhythmus einhergeht, legt der Arbeit eine fröhliche, und feierliche Stimmung auf. Bücher erkennt aber dennoch in der neuen Trennung der Arbeitsschritte, in der weiteren Spezifizierung der Arbeit, dass dem Rhythmus damit ein neues Feld der Wirkung eröffnet wurde. Jedes Handwerk habe seinen eigenen charakteristischen Arbeitstakt, die ersten Maschinen funktionierten rhythmisch. Pessimistisch schließt Bücher, im Fehlen des Rhythmus „[...] ist das Leben des Einzelnen ärmer, nüchterner geworden; die Arbeit ist ihm nicht mehr Musik und Poesie zugleich“⁵⁶.

⁵⁵ Bücher, a.a.O., S. 154 f.

⁵⁶ Ebd., S. 483

5 ANNÄHERUNGEN AN DIE STADTRHYTHMEN

Alltagssprachliche Beschreibungen von Städten weisen in ihren Ausführungen immer auch eine zeitliche Konnotation auf und lehnen sich oftmals auch an musikalische Begriffe an. So kennen wir die Redewendung vom „Puls der Stadt“, die ein tobendes dynamisches Treiben der Stadt beschreiben will, oder loben bei einer Reise in den Süden den gemächlicheren Rhythmus einer süditalienischen Stadt, und müssen feststellen, dass jede Stadt anders „schwingt“ und dass die „Sinfonie der Großstadt“ zuweilen anders dirigiert werden kann.

5.1 Beschreibung von Stadtrhythmen in der Literatur

In der Literatur findet man eine unüberschaubare Vielfalt an Werken, die sich mit dem Thema Stadt auseinandersetzen, sei es explizit die Beschreibung städtischen Lebens oder die indirekte Analogie vom Text der Stadt mit dem Text Roman. Die für den Stadtrhythmus relevante Darstellung in der Literatur entnehme ich zwei österreichischen Schriftstellern, zum einen Stefan Zweig, der den Rhythmus von New York zum Thema macht und zum anderen Robert Musil, der ein rhythmisches Bild Wiens wiedergibt.

5.2 Stefan Zweig: Der Rhythmus von New York

New York 1912. Stefan Zweig beschreibt auf empfindsame und eindrucksvolle Weise den faszinierenden Rhythmus von New York⁵⁷, und er selbst fügt hinzu, dass dies zu einem Zeitpunkt geschieht „als New York noch nicht nachts die zauberischste Lichtstadt der Welt war“⁵⁸.

⁵⁷ vgl. Ausführungen folgen: Stefan Zweig, *Begegnungen mit Menschen Büchern Städten*, Berlin, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1955, S. 246-270

⁵⁸ Ebd., S. 269

Auch wenn sich Zweig, wie er ausführt, erst einige Tage in dieser Stadt befindet, die ihm einerseits ein ambivalentes Gefühl zwischen Faszination und Schrecken vermittelt, andererseits für ihn (noch) unbegreiflich ist, stellt sich zusehends eine Beziehung zu dieser Stadt her, im Spüren ihres Rhythmus, dem er sich nicht entziehen kann:

„Noch verstehe ich ihre Stimme nicht, ohne kaum ihre Formen. Aber schon fühle ich, und in jeder wachen Sekunde deutlicher, ihren Rhythmus, diesen unwiderstehlichen, stürmisch erregten Rhythmus der amerikanischen Metropolis.“⁵⁹

Zweig geht sogleich zu einer allgemeinen Betrachtung über Städte über, dass, wenn man sie begreifen will, man sie nicht als etwas Starres sehen darf, sondern „als Bewegung, als Rhythmus“⁶⁰. Er zieht den Vergleich zu europäischen Städten, deren Ruhm einzig in ihrer Schönheit und Harmonie besteht. Er wünsche sie sich menschenleer, immer gleichbleibend und schlafend, denn „sie sind am wunderbarsten, wenn sie traumhaft werden, reine lautlose Bilder“⁶¹. Wohingegen Zweig die Schönheit der amerikanischen Städte gerade in ihrer Lebendigkeit, in der Fülle der Menschen erkennt.

„Die Schönheit der amerikanischen Städte liegt in ihrer Wirklichkeit, ihre Gewalt im Lebensrhythmus. Sie sind Verhöhnungen, Vergewaltigungen der Natur; aber sie haben den Rhythmus der Masse, den beseelten Atem des Menschen.“⁶²

Zweig stellt jedoch fest, dass es sehr wohl Unterschiede in der Wahrnehmung dieses Rhythmus gibt, dass Arbeitstage einen wilderen und lebendigeren Takt schlagen als Sonntage, und New York die Stadt ist, in der der Rhythmus am lautesten klingt.

In der weiteren Ausführung seiner Eindrücke erläutert Zweig das Erleben dieses Rhythmus an verschiedenen Orten der Stadt. Während er auf der Brooklyn-Bridge steht und das rege Treiben der Schiffe, das Tönen der Züge, das Vorbeifahren der

⁵⁹ Zweig, a.a.O., S. 264

⁶⁰ Ebd., S. 264

⁶¹ Ebd., S. 264

⁶² Ebd., S. 264

Automobile, die vielfältige Geräuschkulisse und die Menschenströme beobachtet und erlebt, fühlt er zum ersten Mal den Rhythmus.

„Ein leises Gefühl von Schwindel überkommt einen, man faßt das Geländer. Und da – es ist ein merkwürdiger Moment – spürt man: es schwingt einem unter der Hand. Man tastet nochmals. Und wirklich, es schwingt, schwingt ununterbrochen, manchmal stärker, manchmal schwächer, aber stets in gleichem, nie aussetzendem Rhythmus.“⁶³

Zweig begibt sich zunächst in das Herz der Stadt, zum Broadway. Das gewaltige und immer schneller werdende Gewühl der Menschenmassen in den Straßen, die Trauben an Menschen, die sich an den Stationen zur Untergrundbahn bilden, das sich inmitten dieser hohen Wolkenkratzer abspielt, beschreibt Zweig metaphorisch mit den Ausdrücken „Gebirge“, „Meer“, „Ströme“, das er in der Stadt New York nachgeahmt wiederfindet. In diesem Bild lässt sich das „Fließen“ als Bedeutung des Rhythmus und die mögliche Herkunft des Wortes Rhythmus in Anlehnung an die Gezeiten des Meeres herauslesen.

„Und diese Menschenflut in ihren Straßen wieder ist wie das Meer geregelten Gesetzen untertan: auch hier ist Ebbe und Flut; morgens strömt die Welle der Menschen herab, abends ergießt sie sich zurück in einer einheitlichen, geschlossenen Masse, der kein einzelner widerstehen kann. Die ganze Stadt, die ganze Insel scheint zu beben unter dieser gleichmäßigen Bewegung, diesem leisen elektrischen Zittern, das immer die Entladungen der Kräfte begleitet.“⁶⁴

Zweig fühlt sich in der Straße des Broadways am Puls der Stadt angekommen und die Wirkung, die der Rhythmus auf ihn hat, erscheint ihm ähnlich einer Naturgewalt zu sein, die einen selbst unruhig und tobend werden lässt inmitten der Menschenmenge und teilnehmen lassen will am Geschehen. Viel stärker noch, man darf hier nicht stehenbleiben, sonst wird man zur Seite gedrängt. Zweig, der von Paris nach New York gereist ist, fällt ein spezifischer Unterschied auf. Paris im Frühling lädt gerade

⁶³ Zweig, a.a.O., S. 265f.

⁶⁴ Ebd., S. 267

dazu ein, stehen zu bleiben, sich an den Cafés auf der Straße einen ruhigen Platz zu suchen, um das Geschehen der Stadt zu beobachten. Aber in New York ist es anders, Rast und Ruhe haben hier keinen Platz, die Unruhe umfasst auch andere gesellschaftliche Aspekte, beinahe alles scheint unter ein schnelleres Tempo, auf ständige Bewegung und Aktivität gelegt zu sein. Und selbst er, der fremd in New York ist, lässt sich anstecken von dieser ununterbrochenen Geschäftigkeit und diesem berausenden Rhythmus.

„Selbst der Fremde ist hier einer Arbeit verfallen: trotz aller Müdigkeit hetzt man weiter, noch mehr zu sehen, mehr Menschen, mehr Straßen, unbewußt, paßt man sich schon dem Rhythmus an. Und man rastet einzig in den Straßenbahnen, also auch in Bewegung.“⁶⁵

Rhythmus ist in Zweigs Darstellung etwas, das jeden mitreißt, der nicht nur erfahrbar wird für den Stadtbewohner, sondern immer auch eine intensive Erfahrungsqualität (von Stadt) für den Fremden ist.

Am Abend sind die Straßen von New York menschenleer und ruhig. Nichts ist mehr von diesem Rhythmus, von dieser fesselnden Energie zu erkennen. Nicht alle Städte sind so beschaffen, meint Zweig, manche laden gar erst in der Nacht ein aktiv zu sein und die Stadt zu erkunden. In New York aber „erlischt plötzlich dieser Rhythmus, bricht zerknickt in sich zusammen“⁶⁶. Einzig die Maschinen lärmen noch abends.

Es steht außer Frage, dass Zweigs letzte Bemerkungen über den verlorengegangenen Rhythmus des Abends fast 100 Jahre später nichts mehr mit der tatsächlichen Wirklichkeit New Yorks gemein haben. New York, das oftmals als die Stadt, die niemals schläft, bezeichnet wird, ist mit Bestimmtheit eine derjenigen Städte, in der sich eine kontinuierlich aktive Gesellschaft herausgebildet hat und deren Tagrhythmen sich auch auf die Nacht ausgedehnt haben.

⁶⁵ Zweig, a.a.O., S. 268f.

⁶⁶ Ebd., S. 269

5.3 Robert Musil: Der Rhythmus von Wien

Während Stefan Zweig explizit seine Beschreibungen von New York unter das Thema Rhythmus stellt, und er immer wieder kreisend darauf zurückkommt, sprachlich ein Bild dieses Rhythmus zeichnen und gleichsam einfangen zu wollen, stehen Robert Musils Gedanken zum Rhythmus der Stadt Wien bloß am Anfang seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*⁶⁷, indem er dadurch seine Erzählung verorten und einleiten will. Seine Sprache ist sehr bildhaft und er führt, im Gegensatz zu Zweig, auch einen akustisch wahrnehmbaren Rhythmus aus.

Auffällig wird beim Lesen, dass Musil hier eine Metaphorik des menschlichen Organismus für die Beschreibung der Vorgänge von vorbeifahrenden Autos und Fußgänger in einer schmalen Straße hin zu einem Platz verwendet. Musil gibt uns hier das Bild von einer engen Straße ähnlich einer von Blut stockenden Ader, das sich an einem Punkt verdichtet, und in der Geschwindigkeit seines Fließens, nachher beschleunigt, und schließlich wieder seine Gleichmäßigkeit findet. Der Stadtkörper wird in Analogie gesetzt zum menschlichen Körper.

„Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze, Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile führen, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls.“⁶⁸

Musil fährt fort die Geräuschkulisse einzufangen, die er wie ein Musikdiagramm mit Höhen, Tiefen und Brüchen sprachlich darzustellen versucht:

„Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen.“⁶⁹

⁶⁷ vgl. Ausführungen folgen: Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*. hg.v. Adolf Frisé. Bd.1, neu durchges. u. verb. Ausgabe, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1978

⁶⁸ Ebd., S. 9

⁶⁹ Ebd., S. 9

Allein an diesem Geräusch, und selbst mit den Augen, würde man erkennen, wo man sich befände. Musil formuliert eine These, die nochmals deutlich die Stadt mit dem Mensch vergleicht.

„An diesem Geräusch, ohne daß sich seine Besonderheit beschreiben ließe, würde ein Mensch nach jahrelanger Abwesenheit mit geschlossenen Augen erkannt haben, daß er sich in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien befinde. Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen. Die Augen öffnend, würde er das gleiche an der Art bemerken, wie die Bewegung in den Straßen schwingt, bei weitem früher als er es durch irgendeine bezeichnende Einzelheit herausfände.“⁷⁰

Musil ist es aber hier nicht wichtig, Wien zu benennen, oder den Ort des Aufenthalts genau zu bestimmen, denn viel allgemeiner und überall identifizierbar ist die Stadt mit ihrer spezifischen Struktur, die allen Städten zugleich zukommt.

„Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgeiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander, und glich im ganzen einer kochenden Blase, die in einem Gefäß ruht, das aus dem dauerhaften Stoff von Häusern, Gesetzen, Verordnungen und geschichtlichen Überlieferungen besteht.“⁷¹

Besonders wichtig erscheint, dass Musil von mehreren Rhythmen ausgeht, die sich gegenseitig verschieben und verstimmen, die wechseln und sich aneinander reiben, sich auszuspielen versuchen und in Konflikt geraten.

⁷⁰ Musil, a.a.O., S. 9

⁷¹ Ebd., S. 10

5.4 Roland Barthes: Semiologie und Stadtplanung

Die Metapher vom Lesen der Stadt wie in einem Buch und die Idee der Sprache der Stadt hat viele verschiedene wissenschaftlichen Disziplinen, vor allem die Semiologie dazu angeregt, die Lesbarkeit von Städten mit sprachlichen, semiotischen und semantischen Zeichen in Beziehung zu setzen. Dabei sticht vor allem bezüglich des Stadtrhythmus Roland Barthes (1988) mit seiner Analyse zu *Semiologie und Stadtplanung* hervor. Er beschäftigt sich in seinen Arbeiten vor allem mit Sprache, Text, Diskursen und deren Strukturen und Funktionen. Für Barthes ist es bezeichnend, dass Städte heute beschränkt sind auf die Unterteilung ihrer Funktionen und Nutzungen, die mit der vernünftigen Stadtplanung einhergehen. In der Antike hingegen galt – so Barthes – eine bedeutungsbezogene Auffassung von Stadt, d.h. dass Barthes die gegenwärtige Bedeutung von Städten durch diese Zerlegung gefährdet sieht. Durch das Vorherrschen dieser beiden Komponenten, Funktion und Bedeutung oder – wie Barthes es nennt – die „semantische Macht“ oder der „semantische Inhalt“ einer Stadt, kommt es zu Konflikten, denen Stadtplaner heutzutage verzweifelt gegenüberstehen.

„Zum Beispiel sind manche Stadtplaner oder manche Forscher, die sich mit der Stadtplanung beschäftigen, zu der Feststellung gezwungen, daß in manchen Fällen ein Konflikt zwischen dem Funktionalismus eines Teils der Stadt, sagen wir eines Viertels, besteht und dem, was ich als seinen semantischen Inhalt (seine semantische Macht) bezeichnen werde.“⁷²

Als treffendes Beispiel für einen solchen semantisierten Stadtraum aufgrund seiner historischen Bedeutung nennt Barthes Rom. Hier komme es zu einem ständigen „Konflikt zwischen den funktionellen Erfordernissen des modernen Lebens und dem von der Geschichte weitergegebenen semantischen Gehalt“⁷³. Aber dies ist nur der erste Konflikt, der andere umfasst den der Vernunft mit der Bedeutung. Vernunft meint hier vor allem die Stadtplanung, die die verschiedenen Elemente, aus denen sich die Stadt zusammensetzt mit berechnender Vernunft in eine einheitliche Planung

⁷² Barthes, Roland, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, S. 201f.

⁷³ Ebd., S. 202

aller Elemente übers Knie zu brechen versucht. Barthes beanstandet in der Stadtplanung vorwiegend diese fehlende Einsicht,

„[...] daß eine Stadt ein Gewebe bildet, nicht aus gleichen Elementen, deren Funktionen sich inventarisieren lassen, sondern aus starken Elementen und aus neutralen Elementen oder, wie die Linguisten sagen, aus merkmalttragenden und merkmaltlosen Elementen.“⁷⁴

Daraus ergibt sich für Barthes ein Rhythmus, der jeder Stadt zukommt:

„In jeder Stadt gibt es, sobald sie wirklich vom Menschen bewohnt und von ihm gemacht wird, diesen grundlegenden Rhythmus der Bedeutung, der aus der Opposition, dem Alternieren und der Nebeneinanderstellung merkmalttragender und merkmaltloser Elemente besteht.“⁷⁵

Für Barthes entsteht dieser Rhythmus, wenn sich starke/merkmalttragende und neutrale/ merkmaltlose Elemente abwechseln, nebeneinander und gegenüber stehen. Hier sei verwiesen auf den abendländischen Rhythmus in der Sprache, der Barthes' Prinzip des Rhythmus sehr ähnlich ist. Der abendländische Vers und die Sprache sind allgemein dadurch gekennzeichnet, dass nur die Betonungsfolge objektiv festgelegt wird. Die rhythmische Ausfüllung hängt jedoch vom Sprechenden und seinem Ausdruck bzw. dem Sinnzusammenhang ab. Thrasybulos Georgiades, der eine kompakte Gesamtdarstellung des Rhythmus bei den Griechen erstellt hat, fasst dies wie folgt zusammen:

„Die abendländischen Sprachen und somit die abendländischen Verse haben also gewisse Ähnlichkeit mit dem Takt-Prinzip: Sie legen eine Betonungsfolge fest, die einer Reihe aus betonten (•) und unbetonten (·) Punkten vergleichbar ist.“⁷⁶

⁷⁴ Barthes, a.a.O., S. 202

⁷⁵ Ebd., S. 202

⁷⁶ Georgiades, a.a.O., S. 30f.

6 Dynamische Darstellung von Stadtrhythmen im Film

6.1 Rhythmus und Rhythmisierung im Film

Kein anderes technisches Medium wie der Film ist imstande, Rhythmisierung auszulösen, nämlich eine Lust zu verschaffen vom Bewegungs- und Musikrhythmus mitgerissen zu werden.

Zudem gibt es im Film nicht den *einen* Rhythmus, wir treffen immer auf eine Ansammlung mehrerer Rhythmen, die sich überlagern, verschränken oder widersprechen. Filme, so könnte man sagen, sind polyrhythmisch. Vier Elemente tragen zur Entstehung von Rhythmen im Film bei. Zunächst gibt es auf der visuellen Ebene die Bewegung vor der Kamera, die Objektbewegungen bzw. Figurenbewegungen, dann die Kamerabewegung selbst mit der Kamerafahrt beispielsweise oder dem Kameraschwenk. Schließlich trägt die Montage, der Schnitt wesentlich zur rhythmischen Narrativik des Films bei. Folgt dann noch der Ton bzw. die Musik, treffen visuelle und akustische Rhythmen aufeinander. Ist der Musikrhythmus besonders ausgeprägt, oder weicht er gravierend vom Rhythmus der Bilder ab, dominiert er mit seiner Wirkungsmacht die Wahrnehmung. Mit den verschiedenen kinematografischen Gestaltungsmitteln können Sequenzen eines Films aber auch exakt nach dem Rhythmus der Musik geschnitten sein, wobei die rhythmisierende Wirkung nicht weniger mitreißend ausfällt. Im Gegenteil, wenn der Bildschnitt mit den Tönen bzw. der Musik synchron fällt, verdoppelt sich die rhythmische Wirkung des Bildes. Film ist ein technisches Medium, das Rhythmisierung in zweifacher Form verwirklichen kann.

„Im ersten Fall verstärken einander Musikrhythmus und Bewegungsrhythmus. [...] Im zweiten Fall verstärken einander Musikrhythmus und synchron darauffallender optischer Reizwechsel, wie er sich etwa beim Bildschnitt ergibt.“⁷⁷

⁷⁷ Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV- Univ.-Verlag, 2002, S. 267

6.2 Symphonisch strukturierte Stadtfilme

Es gibt kein einheitliches Genre mit dem Namen „Stadtfilm“, zu vielfältig sind die Geschichten, zu verschieden die Art und Weise wie von einer Stadt erzählt wird. Dennoch kann man den Begriff „Stadtfilm“ oder „Stadt im Film“ für jene Filme einschränken, deren Handlung nicht bloß in einer Stadt wie einer Kulisse situiert ist, sondern solche, die die Stadt als „handelnd“ begreifen, als eine aktive Figur, als wichtiger Mitakteur. Der Bezeichnung Stadtfilm bezieht sich vor allem auf dokumentarische Filme, wobei die Abgrenzung vom Spielfilm zum Dokumentarfilm oft sehr vage bleibt.

Eine herausragende Stellung und eine innovative Sichtweise in der Geschichte und Darstellung der filmischen Stadtporträts nimmt Walter Ruttmanns Doku-Spielfilm *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) ein. Ruttmann arbeitete zuvor mit Bewegungsstudien an Trick- bzw. Animationsverfahren und experimentierte mit dem filmischen Material. Ihm ging es darum die sinfonische Struktur einer Stadt im Film sichtbar und hörbar werden zu lassen. Wichtig war ihm nicht ein subjektiver *point of view* wie bisher, sondern die Kamera sollte als heimlicher Beobachter eine multiperspektivische Betrachtungsweise liefern. Um Berlin ungestellt und in seiner tatsächlichen Realität einzufangen, wurden für die Kamera originelle Aufnahmeverstecke gebastelt, wurde sie hinter falschen Litfaßsäulen oder LKW-Planen versteckt. Ruttmanns Film gilt als Musterbeispiel neusachlicher Poetik – ein Wirklichkeitsfilm, der sich der Reportage und dem Dokument neutraler Beobachtung der sozialen Realität verschrieben hat.

Eine Vielzahl von Filmemachern auf der ganzen Welt hat bis zum Ende der 20 Jahre die Idee Ruttmanns aufgenommen und Stadtporträts gedreht, die sinfonisch strukturiert sind. 1929 folgten in den USA Robert Florey mit seiner *Skyscraper-Symphonie* und Robert G. Weinberg mit *City-Symphonie*. Auch in Japan war es im selben Jahr Kenji Mizoguchi mit der Stadt-Symphonie *Tokyo Kokyogaku* und in Brasilien drehten Adalberto Kemény und Rudolfo (1929) Rex Lustig *Sao Paulo, Sinfonia da Metropole*.

Was Ruttmann von allen anderen abhebt, ist die rein rhythmisch-sinfonische Struktur des Films, die er seinem Berlinporträt auferlegt. Die musikalische Struktur einer Sinfonie wird auf das Medium Film übertragen. Von Beginn an ist der Film mit Bildern und Musik rhythmisch verknotet. Die für den Film komponierte Musik ist

nicht bloß rhythmische Begleitung im Hintergrund, sondern ein wesentlicher Teil des Produktionsprozesses.

„Der Versuch, diesen synästhetischen *Puls der Stadt* visuell-rhythmisch-musikalisch zu veranschaulichen, ist Ruttmanns entscheidender Schritt über die bis dahin sowohl im Dokumentar- wie auch im Spielfilmbereich produzierten Stadt-Porträts hinaus.“⁷⁸

6.3 Ruttmanns rhythmische Großstadtsymphonie

In Ruttmanns Stummfilm *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* gibt der Rhythmus selbst Form und Thema des Films an. Gezeigt wird ein Querschnitt eines Tages vom frühen Morgen bis zum Abend, zusammengesetzt aus vielen Takes und Drehtagen in der Stadt Berlin des Jahres 1927. Der Tagesverlauf ist konstruiert, der Querschnitt wird nach der Chronologie eines Tages geordnet. Aus mehr als eintausend Einstellungen musste Ruttmann am Ende wählen, viele Einstellungen fielen weg und wurden am Schneidetisch auf 65 Minuten Filmlänge komprimiert. Dokumentarisch versucht Ruttmann „die Metropolen – Realität als in sich funktionierender Organismus aus Mensch, Maschine, Häusern und Straßen, Verkehr und Konsum“⁷⁹ darzustellen. Menschen als Einzelne und in der Masse werden erkennbar in ihrem Arbeits- und Freizeitverhalten und in ihren sozialen Gegensätzen. Die Bildauswahl gleicht einer Fülle von städtischen Phänomenen, die mit dem Wechsel von Ruhepause und gesteigerten Bewegungsabläufen ein Bild von der pulsierenden Aktivität Berlins widergeben. Ruttmann verknüpft rhythmisch menschliche Gebärden, mechanische Abläufe, Verkehrsmittel und Menschenmengen zu einer visuellen Symphonie. Der Rhythmus der Bilder entsteht durch hektische Schnitte, Fahraufnahmen mit der Kamera multiplizieren die aufgenommenen Bewegungen, stehende Einzelbilder werden durch Vervielfältigung und Kontraste in Bewegung gesetzt, sodass selbst die kleine Sequenzen in sich rhythmisch strukturiert sind und in den Rhythmus des Ganzen gesetzt werden. Für Ruttmann erwies sich die Arbeit am Schneidetisch als die

⁷⁸ Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, 2.aktual.u.erw.Auflage, Stuttgart: Reclam, 2007, S. 181

⁷⁹ Koebner, a.a.O., S. 170

schwierigste, nämlich dort, wo er letztlich seine Absicht eine sinfonische Bildfolge zu komponieren, Gestalt werden ließ:

„Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele der schönsten Aufnahmen mußten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie ein Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift. [...] Ich glaube, daß die meisen, die an meinen „Berlin-Film“ den Rausch der Bewegung erleben, nicht wissen, woher ihr Rausch kommt. Und wenn es mir gelungen ist, die Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen, dann habe ich mein Ziel erreicht [...].“⁸⁰

Dieses Rhythmusgefühl, das Ruttmann seinen Zuschauern wünscht, kommt zustande, weil der Rhythmus eine visuell-akustische Fusion eingeht.

Da der Film von Beginn an eine Verbindung mit Musik einging, ist Ruttmanns Berlin- Sinfonie ein gemeinsames Werk mit dem Filmkomponisten Edmund Meisel, der bereits die Filmmusik zu Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* schrieb. Die Musik schrieb Meisel für ein 75-köpfiges Orchester, das während der Uraufführung nicht im Orchestergraben, wie damals üblich, platziert, sondern im gesamten Kinosaal verteilt war. Zudem hat Edmund Meisel Geräusche wie Hupen, Rasseln, Hämmern, typische Stadtgeräusche und Sprachfetzen von Passanten in seine Komposition integriert. Er selbst gibt eine musikalische Beschreibung seiner Partitur:

„Aus der wellenförmigen, periodischen Urform entsteht in maschinellem Rhythmus das Leitmotiv Berlin, das sich als Versinnbildlichung des Panoramas zum Bläserchoral erweitert. – Viertelton-Akkorde der schlafenden Stadt – Arbeitsmarsch – Maschinenrhythmus – Schulkindermarsch – Bürorhythmus – Verkehrsrhythmus – Kontrapunkt des Potsdamer Platzes – Mittagschoral der Großstadt – Verkehrsfuge – kontrapunktisches Stimmengewirr – Sportrhythmus – Signalmusik der Lichtreklamen – Tanzrhythmus – Steigerung aller

⁸⁰ zitiert nach Koebner, a.a.O., S. 173

Großstadtgeräusche in kontrapunktischer Durchführung der Hauptthemen zur Schlußfermate Berlin.“⁸¹

6.4 Berlin – Sinfonie einer Großstadt

Uraufführung am 23. 9. 1927 in Berlin

Berlin 1927. Vorspann, Einleitungssequenz und Credits. Wasserwellen in der Aufsicht werden zu bewegten Flächen und linearen Balken, immer schneller werdende Bewegung, zwei weiße Balken heben sich ab, senken sich wie Schranken, ein gegenständliches Filmbild entsteht, es sind tatsächlich Bahnschranken.

Typischer Establishing shot: Zugfahrt mit einer Dampflok. Kameraperspektiven wechseln. Gleise, Strommasten, Teile der Lokomotive, Felder, Bäume fliegen vorbei. Schild mit der Aufschrift: „Berlin – 15 Klm“. Die ersten Wohnhäuser werden sichtbar, Weichen werden gestellt, der Zug nähert sich Berlin. Einfahrt in den Bahnhof.

Luftaufnahmen vom Panorama Berlins als Einführung in städtischen Raum – Überblendung: Fünf Uhr morgens. Die Stadt schläft, Bilder von unbelebten leeren Straßen, Dämmerung, geschlossene Roll-läden, Geschäfte, ruhende Maschinen in einer Fabrikshalle. Ein Frühaufsteher mit Hund, ein paar Nachtschwärmer gehen nachhause, eine Frau, zwei Polizisten.

Berlin erwacht allmählich. Die Straßen werden belebt. Zwei Männer gehen eine Straße entlang, bis ein dritter sie begleitet. Männer und Frauen machen sich auf den Weg zur Arbeit, ein Zug fährt vorbei, Züge spucken Menschen aus, ein Fabrikstor geht auf, Schornsteine. Parallel dazu: eine Viehherde wird zum Schlachthof getrieben. Der Arbeitstag hat begonnen: Menschen ziehen ihre Arbeitskleidung an, Maschinen werden in Gang gesetzt, Bilder einer Glühbirnenherstellung, Molkerei, Großbäckerei, Schwerindustrie – Fabrikschornsteine qualmen.

Acht Uhr morgens: Bilder in Überblendung – Rollläden und Geschäfte werden geöffnet, es wird sauber gemacht, Marktstände, Kinder und Jugendliche machen sich auf den Weg zur Schule, Frauen gehen einkaufen, Müllabfuhr, Briefträger.

⁸¹ Koebner, a.a.O., S. 173

Soziale Gegensätze: Bild von Reitern bei einem morgendlichen Ausritt, Stallarbeiter misten Ställe aus.

Geschäftigkeit am Morgen: zunehmend hektischeres Treiben in der Großstadt, Autos werden aus der Garage gefahren, bummelnde Menschen. Verkehr auf den Straßen – Menschen auf dem Weg zur Arbeit verschwinden in große Bürogebäude.

Aufnahmen der beginnenden Büroarbeit, tippende Hände auf der Schreibmaschine, Buchstaben verschwimmen zu einer sich drehenden Spirale.

Menschen beim Telefonieren, hektisches Reden einer Telefonistin, dazu parallelisiert ein kreischendes Äffchen und kämpfende Hunde.

Arbeiten auf der Straßen, Aufnahmen des Großstadtverkehrs, Taschenspieler, Streit, Tumult, Hochzeitspaar, Militärparade, ein Redner bei einer Demonstration.

Das Treiben in den Straßen am Vormittag, gemischt mit Reklamebildern an den Fassaden der Häuser, teilweise in Fahraufnahmen Bilder von einem Verkehrschaos.

12 Uhr in Berlin. Mittagspause, anhaltende Maschinen, Bilder von essenden Menschen, sozialer Gegensatz, Luxusrestaurant und ein Würstelstand, Arbeiter ruhen auf einer Bank aus, viele Momentaufnahmen, von Berlinern zur Mittagszeit, folgen.

Berlin am frühen Nachmittag. Die Arbeit wird wieder aufgenommen, die Maschinen werden gestartet, Zeitungen werden verpackt, Schlagzeilen im Bild – „Krise“, „Börse“, „Mord“, „Heirat“, „Geld“ (taucht mehrmals in kurzen Abständen auf) – allmählicher Übergang von gegenständlichem zu abstraktem Bild – Fahrt einer Achterbahn wird zu drehenden Kreisen. Zunehmend wird das Wetter stürmisch – man sieht Menschen laufen, Brückengeländer – eine Frau lehnt sich weit darüber – Achterbahnfahrt – Spritzer im Wasser – ist die Frau gesprungen? – Schaulustige kommen.

Das Leben in Berlin geht weiter – Modenschau – Bilder von unruhigen Tieren – schnelle unruhige Bildfolge von vielen Schildern der Großstadt – Menschen flüchten vor dem Regen.

Ende des Arbeitstages, Maschinen, die aufhören zu arbeiten, aus Werktoeren kommen viele Menschen, Tore werden geschlossen.

Freizeitverhalten der Berliner – sportliche Aktivitäten, flanierende Fußgänger, Kinobesuch (Charlie Chaplin – Ausschnitt).

Nächtliches Berlin – bummelnde Menschen vor Schaufenstern, Theater, Revue, Varieté, Eindrücke vom Geschehen hinter der Bühne – bis der Vorhang aufgeht.

Nachher steigen Menschen in Taxis ein, Abendblätter werden verkauft.

Sozialer Gegensatz: Menschen in einer einfachen Kneipe, und eine vornehme Bar mit Roulet- Tischen.

Fahraufnahme von Berlin in der Nacht: Verkehr, Lichter, Werbung, Passanten – Aufnahme von „Café im Zoo“ beginnt sich wie ein Feuerrad zu drehen – Feuerwerk am Himmel.

Abspann: weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund: „Berlin“ und „Ende“.

7 WIE DER RHYTHMUS IN DIE STADT KOMMT I

7.1 Sinnesorchester – Rhythmus der Sinne

Für Bernhard Waldenfels sind Sinne gesellig, sie kommunizieren miteinander und artikulieren sich als Rhythmus und Bewegung. Orientiert an Erwin Straus, Maurice Merleau-Ponty und inspiriert von Paul Valéry, haben die Sinne in Waldenfels' phänomenologischer Betrachtung⁸² einen synästhetischen und synergetischen Charakter. Es fällt auf, dass gerade Rhythmus ein Phänomen ist, das besonders in den Diskussionen um Synästhesie einen Platz findet und gerade die Synästhesie-Euphorie der 1920er bis 1930er Jahre Künstler dazu anregte, mit dem Rhythmus zu experimentieren, nicht zuletzt durch neue synästhetische Verknüpfungen der Künste (man sprach von visualisierter Musik oder Film als Malerei mit der Zeit).

Der Begriff Rhythmus hat für Waldenfels ein eigentümliches Schicksal erfahren. Er gehört zwar „zu den ältesten Trouvaillen der Philosophie, aber einen zentralen Platz, der über Spezialitäten hinausgeht, findet er nur mit Mühe“⁸³. Ein Grund liegt nach Waldenfels darin, dass „Rhythmus allzusehr von einer archaischen, geschichtslosen, kreislaufförmigen Naturauffassung belastet“⁸⁴ ist. Ein anderer, dass Handlungs- und Sprachtheorien sich nicht dafür interessieren, wie Abläufe formiert sind, sondern ihr Augenmerk auf Regel, Wirksamkeit, Gültigkeit und Ziel legen. Weiters wird Rhythmus größtenteils als akustisches Spezialphänomen behandelt, aufgrund der Tatsache, dass man die Sinneswelt in isolierte Sinnessphären zersplittert. Eine letzte Ursache für die dezentrale Platzierung von Rhythmus liegt daran, Sinne als bloße Registrierapparate zu degradieren, die zwar Bewegungen auslösen und aufnehmen, sie aber nicht mitmachen. Waldenfels gibt zu, dass die beiden letztgenannten Annahmen durch viele neue Konzepte eine Korrektur erfahren haben.

Dennoch, den Punkt des Mitbewegtseins bzw. die Bewegung versucht Waldenfels als eine wichtige Variation innerhalb der Sinnesmodalitäten klar herauszuarbeiten. Indem wir etwas bemerken, wir uns von etwas affizieren lassen, müssen wir uns genauso

⁸² vgl. Ausführungen folgen: Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 53 - 85

⁸³ Ebd., S. 67f.

⁸⁴ Ebd., S. 68

darauf richten, uns zuwenden, darauf eingehen und uns öffnen. Bemerkend, Bewirkend, Empfindend und Sichbewegend greifen ineinander. Für Waldenfels bedeutet Kinästhesie „ein sich bewegendes Empfinden und ein sich empfindendes Bewegen“⁸⁵.

Wahrnehmung ist nicht losgelöst von körperlicher (Selbst-)Bewegung. Gerade am Phänomen Rhythmus zeigt sich diese Verflechtung sehr deutlich. Paul Valéry hat unermüdlich in seinen *Cahiers* über den Rhythmus nachgedacht. Zur Veranschaulichung schlägt er ein Experiment vor, um zu zeigen, dass es „unmöglich [ist] einen *Rhythmus zu denken*“⁸⁶:

„Halte dich ruhig und versuche dir einen Rhythmus vorzustellen. Unmöglich. Ich habe jemanden erlebt, der dies tun zu können glaubte und der den Rhythmus mit den Augenlidern schlug. Oder durch Zuckungen in den Mundwinkeln.“⁸⁷

Waldenfels löst den Rhythmusbegriff von seiner engen Zuschreibung auf die Sinnessphäre des Hörens und zeigt, dass in den Verlaufsformen der spezifischen Sinne eine Rhythmik steckt und ihnen damit eine besondere Dynamik zukommt. Die Bewegungsformen des Sehens reichen vom bloßen Hinsehen, Ruhen, Wandern, ruckartigen Wechsel bis hin zum rhythmischen Augenlidschlag und verschlossenen Blick. Sehrhythmen geben dem Blick seine eigene Stilistik und Grammatik. Für die physiologische Motorik des Blicks ist es notwendig, Gesichtsmuskeln zu betätigen, Pupillen umzustellen, den Augapfel und die Augenlider zu bewegen. Das Tasten ist eine Bewegung des Abtastens, das zur Tastkunst verfeinert werden kann, und wo man oftmals Fingerspitzengefühl braucht. Und auch in der Verwendung eines Werkzeuges werden die Hand und ihre Rhythmen verlängert. Auch Riechen und Schmecken weisen Bewegungsformen auf in dem allmählichen Erschnupern von Gerüchen oder dem Abschmecken, das verbunden ist mit Kaubewegungen. Letztere sind Betätigungen der Sinne, die mehr gebunden sind an ein gesamtkörperliches Verhalten (Essen und Trinken) und an den Lebensvollzug als vergleichbarerweise die Sinne Sehen und Hören, die relativ selbständige Sinnbetätigungen sind. Tonangebend bei der Kennzeichnung einer Rhythmisierung der Sinne ist zweifellos der Gehörsinn als

⁸⁵ Waldenfels, a.a.O., S. 69

⁸⁶ zitiert nach ebd., S. 70

⁸⁷ zitiert nach ebd., S. 70

ein besonderer Bewegungssinn. Gehörtes entfaltet bzw. bewegt sich in der Zeit. Da Anfang und Ende einer Klangfolge nicht simultan gegeben sind, heißt Empfinden immer auch ein sich Mitbewegen innerhalb der zeitlichen Bewegung eines Klanges. Es ist unbestreitbar, dass der Rhythmus gerade in der Hör- bzw. Musikwelt ein bevorzugtes Heimatrecht besitzt, dennoch steht für Waldenfels fest,

„[...] daß die leibliche Bewegung mit ihren Bewegungsarten und Bewegungsgestalten das gesamte Sensorium durchzieht. Dies hat zur Folge, daß es zwischen den einzelnen Sinnesphären rhythmische Anklänge, Resonanzen, Konsonanzen, Dissonanzen und entsprechende *Bewegungsstile* gibt [...]“⁸⁸

7.2 Die Stadt – rhythmisches Spiel der Sinne

Wenn wir nun dieses rhythmische Zusammenspiel der Sinne an den konkreten Schauplatz einer Stadt verlegen, zeigt sich wie vielfältig dieses Sinnenwirrwarr ist, wie wenig sich dabei ein einzelner Sinn ausmachen lässt, sondern dass unser gesamtes Sensorium bei der Besetzung des Raumes durch den Körper beteiligt ist. Eine Stadt zu erkunden oder auch bloß zu durchqueren, heißt immer auch den eigenen Körper-Rhythmen ausgesetzt zu sein. Die Stadt, so wie jeder Raum, wird mit der sinnlichen Wahrnehmung erschlossen. Henri Lefebvre nennt den Körper in seiner anthropologischen Skizze „corps spatial“. Er stellt die Frage, warum der moderne Raum, der von Architekten und Urbanisten konzipiert wird, oftmals ein körperliches Unwohlsein erzeugt. Die Antwort liegt auf der Hand: Alle übrigen sinnlichen Wahrnehmungsbereiche werden größtenteils vernachlässigt, zusehr ist die Stadt auf das Visuelle angelegt. Eine Rehabilitierung der sinnlichen Wahrnehmung soll, nach Lefebvre, der Verarmung der Sinne trotzen. Auch Hans Boesch spricht sich für eine „sinnliche Stadt“ aus:

„Sie [die Stadt; M.M.] ist nicht allein visueller Raum, sondern gleichzeitig auch Hörraum, Geruchsraum, Tastraum, kinästhetischer Raum, also Bewegungsraum für das Spiel, den Tanz, den Schritt, den Sprung, erlebbar mit

⁸⁸ Waldenfels, a.a.O., S. 74f

Muskeln, Knochen und Haut, erlebbar für den ganzen Menschen. Sie ist sinnlicher Raum.“⁸⁹

Demnach soll die Stadt ein Festival der Sinne sein, sie will gehört und gerochen, sie will durch ein Sichbewegen wahrgenommen werden. Kein anderer als Henri Lefebvre behielt das Zusammendenken von Körper und Raum so konsequent im Auge. Kein anderer hat der modernen Urbanistik gerade diesen Mangel vorgeworfen und gleichzeitig versucht eine Gegenstrategie zu entwickeln, die in einer großangelegten Rhythmustheorie kulminiert. Henri Lefebvre, so könnte man sagen, ist der erste in der Stadt flanierende Rhythmoanalytiker.

7.3 Lefebvres Rhythmustheorie⁹⁰

Das Spätwerk Henri Lefebvres lässt sich in zwei Bereiche trennen. Zum einen gilt seine Beschäftigung dem sozialen Raum, zum anderen bildet das Thema Zeit das Zentrum seiner Forschung. Er unterscheidet zwischen der physiologischen (biologischen) Zeit, der psychologisch erlebten Dauer, der kosmischen (historischen) Zeit und der sozialen Zeit. Besonders betont er die Unterscheidung zwischen dem Zyklischen, einer belebenden, rhythmisierten Zeit und dem Linearen, dem monotonen repetitiven Immergleichen.

1985 veröffentlicht Lefebvre gemeinsam mit seiner Frau Catherine Régulier *Le projet rythmanalytique*. Postum, ein Jahr nach Lefebvres Tod, erscheint *Eléments de rythmanalyse*. Sein Projekt der Rhythmo-Analyse bleibt unabgeschlossen, und lässt sich innerhalb seines Gesamtwerks in die Reihe der Studien zur Alltagskritik *Critique de la vie quotidienne* einordnen. Dieser Bereich beschäftigt sich analytisch mit der zeitlichen Ordnung der Rhythmen im Alltagsleben. Im dritten Teil der Kritik erklärt Lefebvre die *rythmanalyse* als eine Verbindung von Physischem, Sozialem und Physiologischem, als eine „Scharnier-Wissenschaft“, die erst entstehen und interdisziplinäre Forschungen anregen soll.

⁸⁹ Boesch, Hans, *Die sinnliche Stadt. Essays zur modernen Urbanistik*, hg. v. Elsbeth Pulver, Zürich: Nagel und Kimche, 2001, S. 68

⁹⁰ Alle Ausführungen zu Lefebvre sind aufgrund der teilweise nicht übersetzten und schwer zugänglichen Beschaffung dieser Werke folgender Zusammenfassung von: Meyer, Kurt, *Von der Stadt zur urbanen Gesellschaft. Jakob Burckhardt und Henri Lefebvre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007 entnommen.

Der Begriff *rhythmanalyse* taucht bereits 1931 bei dem brasilianischen Philosophen Lucio Alberto Pinheiro dos Santos auf. Dieser entwickelt physiologische Prinzipien, die als Rhythmo-Analyse fähig sind, die Seele von Melancholie und Lustlosigkeit zu befreien, starre Rhythmen zu lockern und entkräftete Rhythmen wieder pulsen zu lassen. Heilung erfolge durch ein rhythmisiertes Leben und Denken, durch einen achtsamen Wechsel von Ruhe und Aktivität. Auch Gaston Bachelard zeigt in seinen Werken Bewunderung für die rhythmo-analytischen Arbeiten des Brasilianers und erweitert dessen Theorie um praktische Elemente, die er der Psychoanalyse anheim stellt. Er begreift den Rhythmus als Basis für die Dynamik des Lebens und der Seele und schließt daraus, dass „der Rhythmus [...] wirklich die einzige Art [ist], die unterschiedlichsten Energien zu disziplinieren und zu bewahren.“⁹¹

Lefebvres Rhythmo-analyse will nicht nur versuchen, einen theoretischen und wissenschaftlichen Boden für den Rhythmus zu schaffen, sondern zieht auch praktische Schlüsse aus den Analysen. Zunächst wird der Begriff Rhythmus, der in seiner Bedeutung sehr verschieden gehandhabt wird, anhand mehrerer Begriffspaare geklärt: Wiederholung und Differenz, mechanisch und organisch, Entdeckung und Schöpfung, zyklisch und linear, kontinuierlich und diskontinuierlich, Geschwindigkeit und Frequenz, quantitativ und qualitativ.

Dass Lefebvre eine umfassende Rhythmustheorie wissenschaftlich erst im Entstehen begriffen sieht, veranlasst ihn vorerst seinen Ehrgeiz auf zentrale Elemente seiner Rhythmustheorie zu legen. Zu diesen Elementen als Teil seines Rhythmuskonzepts zählt er das Alltagsleben, den Körper, die Chronobiologie, Musik und Tanz und die Politik.

Das heutige Alltagsleben wird von der quantitativen, abstrakten Zeit durch Erfindung des Uhrwerks strukturiert. Sie ist es, die das Zeitmaß für die Arbeit geliefert hat, um sie kollektiv zu organisieren. Nach und nach haben sich ihr alle anderen Bereiche des Lebens unterworfen. Dennoch lässt sich nicht bestreiten, dass sich trotz der Herrschaft der abstrakten Uhr auch kosmische Rhythmen immer noch auf das heutige Alltagsleben auswirken. Vergessen wird dabei, so Lefebvre, auch auf die deutlich

⁹¹ Vgl. übersetzt nach Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, 4. Auflage, Paris: Presses Universitaires de France, 1980, S. 128: „Le rythme est vraiment la seule manière de discipliner et de préserver les énergies les plus diverses. Il est la base de la dynamique vitale et de la dynamique psychique.“

frühere Existenz von Rhythmen vor aller abstrakten Zeit innerhalb des gesellschaftlichen Zusammenlebens.

Wie komplex Rhythmen sind, zeigt Lefebvre am Phänomen Körper, der sich aus unterschiedlichen Rhythmen zusammensetzt. Jede Funktion im Körper, jedes Organ hat seinen eigenen Rhythmus, weshalb Lefebvre vom Körper als einem „Bouquet“, einem Bündel von Rhythmen spricht. Trotz dieser Komplexität überlagernder Rhythmen herrscht hingegen im Körper auf unbestimmte Weise ein Gleichklang, eine „Isorhythmie“, vergleichbar mit symphonischer Musik, in der der Dirigent den Rhythmus vorgibt und alle unterschiedlichen Rhythmen aufeinander abstimmt und koordiniert. Verantwortlich für die Regulierung des Tagesrhythmus im menschlichen Körper zeigt sich die Zirbeldrüse, auch Pinealorgan genannt, die sich in einem Teil des Zwischenhirns befindet.

Die Schwierigkeit, aus diesem komplexen und unüberschaubaren rhythmischen Gesamtgeflecht einen einzelnen Rhythmus heraus zu lösen, stellt Lefebvre mit dem Vergleich und der Beschreibung der Wellenbewegung an:

„[...] Die Wellen haben einen Rhythmus, der je nach Jahreszeit, dem Wasser und der Windstärke verschieden ist. Jedes Meer hat seinen Rhythmus. Der Rhythmus des Mittelmeeres unterscheidet sich von demjenigen des Ozeans. Aber schauen Sie sich eine einzelne Welle genau an, wie sie sich unaufhörlich verändert. Wenn sie sich dem Ufer nähert, kommen ihr die Wellen von der Brandung entgegen: auf ihrem Wellenkamm trägt sie zahllose kleine Wellen, manchmal bloss etwas Gischt, dem die Hauptwelle eine Richtung gibt – und dennoch gehen die kleinen Wellenbewegungen bisweilen in eine andere Richtung. Die Wellen und die Wellenbewegungen werden durch die Frequenz, die Grösse und durch die in Bewegung gesetzte Energie bestimmt. [...] Die kleinen Wellenbewegungen durchdringen sich gegenseitig, beim Aufprallen schwächen sie sich gegenseitig ab.“⁹²

Lefebvres Interesse für die Chronobiologie findet auch Eingang in seinem Rhythmuskonzept. Ausgehend davon, dass unserer Alltag trotz aller Technisierung immer noch an unseren elementaren Körperbedürfnissen ausgerichtet ist, liefert die

⁹² Zitiert nach Meyer, a.a.O., S. 347

Chronobiologie die wissenschaftliche Basis für die These, dass unser Körper ein Rhythmusorgan par excellence darstellt. Aktivitäten unseres Stoffwechsels, unserer Organe und Hormone weisen eine Rhythmizität auf, die auf den 24-Stundentakt eines Tages abgestimmt sind. Jedes Organ folgt demnach seiner zirkadianen Uhr. Es handelt sich um wiederholte Abläufe, periodische Vorgänge, die sich von Tag zu Tag kaum merklich unterscheiden. Hinzu kommen Monatsrhythmen, beispielsweise der Zyklus der Frau oder die Erneuerung der Haut. Die Chronobiologie bestimmt vier wesentliche Frequenzen, die in ihrer periodischen Wiederholung auf die Natur und alle Lebensvorgänge eine Wirkung ausüben: die Gezeiten, der Wechsel von Tag und Nacht, der um die Erde wandernde Mond und der Jahresrhythmus. Lefebvre erkennt gerade an der Zunahme der Nachtarbeit und der Ausweitung zu einer 24-hour-Gesellschaft ein gefährliches Zuwiderlaufen gegen die biologisch zirkadianen Rhythmen des Menschen.

Auch Musik und Tanz sind wesentliche Elemente von Lefebvres Rhythmustheorie. Die internationale Verbreitung von exotischeren und ekstatischen Rhythmen, deren Wirkungen weit größer sind als traditionelle Musik, sieht Lefebvre als eine Neubelebung und positive Veränderung an. Das Bedürfnis nach Rhythmus erwächst aus der Eintönigkeit des Alltags.

Unter dem Titel Zeitmanipulation finden sich politische Überlegungen zum Thema Rhythmus. Der Rhythmus, der dem Kapital innewohnt, ist jener der Produktion und Destruktion. Produziert werden Dinge, Menschen und Völker, genauso wie sie durch Kriege, Spekulationen und Fortschritt zerstört werden. Die politische Macht liegt darin, die Zeit, die Tagesabläufe und Kalenderdaten zu manipulieren, um dadurch die Kontrolle über die Möglichkeiten der menschlichen Entwicklung zu haben. Genauer etikettiert er diese Macht mit dem Schlagwort „Mobilmachung“. In Zeiten des Friedens bedeutet dies die Unterwerfung der Menschen nach dem Rhythmus der Maschinen und der Technik.

7.4 Porträt des Rhythmoanalytikers

Die polyrhythmische Funktionsweise des menschlichen Körpers wird in Lefebvres Entwurf zu einem Porträt eines künftigen Rhythmoanalytikers integriert. Ein Rhythmoanalytiker hört zu allererst auf die Rhythmen seines eigenen Körpers, indem er auf Atemtechnik und Herzrhythmen achtet und Glieder und Muskeln gebraucht.

Erst dann beginnt er die Rhythmen, die von außen kommen, wahrzunehmen. Denn auch das, was von der Natur oder der Gesellschaft von außen kommt, besteht aus einem Bündel von Rhythmen. Lefebvre markiert das Wesen des Rhythmoanalytikers, indem er ihn klar von dem des Psychoanalytikers unterscheidet. Der Rhythmoanalytiker ist keineswegs ein passiver Beobachter oder ein vorschneller Urteiler. Er macht sich zum Ziel ganz Ohr zu sein, denn alles, auch das, was normalerweise nicht beachtet wird, will gehört und wahrgenommen werden. Ein Rhythmoanalytiker versucht keine Sinneswahrnehmung zu vernachlässigen, im Gegenteil, soll im Sinne der Rehabilitierung der Sinne eine Aufwertung von Geruch und Geschmack stattfinden. Ferner registriert ein Rhythmoanalytiker alle Bewegungen.

„Für den Rhythmoanalytiker ist nichts unbeweglich. Er hört den Wind, den Regen, das Gewitter. Wenn er einen Kiesel, eine Mauer oder einen Baumstamm betrachtet, nimmt er die Langsamkeit der Bewegung dieser Objekte wahr. Die Bewegungen sind nur langsam im Verhältnis zu unserer Zeit, zu unserem Körper, zu unseren Rhythmen.“⁹³

Hier wird ersichtlich welche große Rolle die Zeit im Hinblick zum Raum für einen Rhythmoanalytiker spielt. Die kosmische Zeit, die Zeit des Alltags, die Zeit für gewisse Tätigkeiten grenzt er gegeneinander ab und bemerkt die Überlappung von linearer und zyklischer Zeit. Lefebvre schreibt dem Rhythmoanalytiker synästhetische Qualitäten zu, seine Intention soll sein die Musik des Ganzen zu hören und die Wahrnehmung nicht auf ein einzelnes Phänomen auszurichten.

„Der flanierende Rhythmoanalytiker nimmt eher die *Ambiance* einer Stadt wahr als das dem Auge schmeichelnde Bild, eher das Atmosphärische als das Schauspiel. Er ist ganz Ohr, hört aber nicht nur Worte und Töne. Als Synästhetiker ist er fähig, ein Haus, eine Strasse, eine Stadt zu hören, so wie man eine Symphonie oder eine Oper hört. Er versucht, die Musik, welche die Stadt spielt, zu hören und deren Komposition zu verstehen. Er achtet auf das Tempo, den Takt, die Wiederholungen der Melodie und die Rhythmen. Er hört

⁹³ Meyer, a.a.O., S. 343

die funktionalen Störungen und die Arhythmien. Er versucht, das Wissenschaftliche so wenig wie möglich vom Poetischen zu trennen.“⁹⁴

7.5 Ozeanische und mediterrane Stadtrhythmen

In der Beschreibung der Welle als Veranschaulichung der komplexen untrennbaren Körperrhythmen finden wir bereits die Unterscheidung vom Rhythmus des Mittelmeeres zu dem des Ozeans. Jedes Meer – so Lefebvre – hat seinen eigenen Rhythmus. Diesem entspricht jeweils ein Stadtyp, sodass man zwischen mediterranen und ozeanischen Städten differenzieren muss. Diesen Vergleich macht Lefebvre 1986 im ersten Teil der Abhandlung mit dem Titel *Rythmanalyses des villes méditerranéennes*.

Ozeanische Städte sind stärker dem rhythmischen Wechsel der Gezeiten ausgeliefert. Sie werden deshalb auch lunare Städte genannt, während mediterrane Städte mit ihrer sanften Ebbe und Flut oft als solare Städte bezeichnet werden. Aus dieser ersten Konstitution leitet der Rhythmoanalytiker Lefebvre verschiedene Formen des sozialen und politischen Lebens ab.

Ein intensiveres urbanes Leben hat sich in mediterranen Städten entwickelt, da sie als ursprüngliche Stadtstaaten viel kleinere Territorien beherrschten. Im Mittelmeer hat sich das Politische immer versucht brutal und heftig durchzusetzen, hier war der Staat schwach, zerrüttet und bedroht. Im mediterranen Raum gibt es nach wie vor die Herrschaft von stillschweigenden Bündnissen und die Zugehörigkeit zu Clans oder der Mafia.

In lunaren Städten hingegen waren gesellschaftliche Beziehungen von jeher vertraglich geregelt, aber deshalb auch eingengter. Obwohl die staatliche Macht im Vergleich dazu weniger brutal wirkte, hatte sie jedoch stärkeren Einfluss auf soziale und individuelle Aspekte des Lebens.

Der zweite Teil dieses Essays beschäftigt sich ausschließlich mit rhythmischen Beschreibungen mediterraner Städte. Lefebvre spricht den Kampf um die Aneignung des öffentlichen Raumes in Städten an, den gleichermaßen die Bürger und die politische Macht dominieren wollen. In der Aneignung des urbanen Raums durch die

⁹⁴ Meyer, a.a.O., S. 353

Stadtbewohner werden ihre alltäglichen Rhythmen sichtbar. Dadurch verbindet der städtische Raum die Zeit und die Rhythmen der Menschen miteinander.

„Indem sie den städtischen Raum zum Ort des Flanierens, der Begegnungen, der Besprechungen und Verhandlungen, der Intrigen und des Theaters machen, eignen sie sich ihm spontan an: die Zeit und die Rhythmen der Menschen verbinden sich mit dem Raum, den diese Menschen bevölkern.“⁹⁵

Eine architektonische Besonderheit mediterraner Städte ist für Lefebvre die wichtige Bedeutung der Treppe für jene Städte, die an einem Hang gebaut sind. Nicht ohne Grund finden wir in mediterranen Städten oftmals eine bedeutende Treppenarchitektur, die als Verbindungselement einer oberen und unteren Stadt dient.

„Die Treppe verbindet Räume mit Zeiten[...] In Venedig rhythmisieren die Treppenstufen den Gang durch die Stadt. Wer die Stufen einer Brücke hinauf- und dann wieder hinabgeht, wechselt von einem Stadtteil zum anderen, von einem lokalen Rhythmus zum anderen.“⁹⁶

7.6 Rhythmen der Strasse

Die Strasse ist ein Schnittpunkt des Alltags, an dem sich die Rhythmen der Arbeit, des Wohnens und der Freizeit kreuzen. In ihr verdichten sich die gesellschaftlichen Erscheinungen, insofern die Strasse als ein repräsentativer Ausschnitt der Stadt gesehen werden kann.

Henri Lefebvre hat von den Fenstern seiner Wohnung aus die vielfältigen Rhythmen der Rue Rambuteau in Paris beobachtet und sie im Kapitel *Vu de la fenêtre* skizziert. Von diesem Beobachterstandpunkt kann er besonders gut auf die heterogenen Strassenrhythmen achten, Geräusche voneinander unterscheiden, sehen, wie sich die Ströme des Verkehrs und der Passanten trennen und erkennen, wie ein Rhythmus auf den anderen antwortet. Die Regelung der Ampel lässt Autos stoppen und Fußgänger die Straße überqueren. Man hört ihre Schritte und sanftes Wortgemurmel, sobald der

⁹⁵ Meyer, a.a.O., S. 355

⁹⁶ Ebd., S. 355

Verkehr jedoch durch das Grün der Ampel freie Fahrt hat, überwiegt der Motorenlärm. Aber nicht immer ist alles so geregelt, wie es sein sollte, nicht immer ist diese rhythmische Bewegung von Fahrzeugen und Passanten weich.

„Manchmal hält ein Fahrzeug auf dem Fussgängerstreifen. Die Passanten weichen ihm links und rechts aus wie die Wellen, die einen Fels umspülen – nicht ohne den Lenker des schlecht platzierten Fahrzeugs mit vorwurfsvollen Blicken zu bestrafen. Harte Rhythmen: Wechsel zwischen Stille und tosendem Lärm. Harte Rhythmen, die sich auch auf denjenigen übertragen, der von seinem Fenster aus bloss zuhören möchte. Dies erstaunt ihn mehr als das bizarre Verhalten der Massen.“⁹⁷

Von einem festen Beobachterstandpunkt aus ist das Strassenleben immer ein Kommen und Gehen von Fahrzeugen und Menschen. Gruppen von Menschen sind unterwegs, zur Arbeit oder nachhause. Verschiedene Rhythmen antworten aufeinander. Ein Rhythmus erschließt sich nicht aus einem konstanten Bewegungsfluss, daraus entstünde – so Waldenfels – keine Rhythmik. Bei der Beobachtung von einzelnen rhythmischen Bewegungen geht es auch nicht darum ein Ziel oder Ergebnis zu erreichen, sondern einen wiederkehrenden Ablauf der Bewegung als eine bestimmte Bewegungsart festzumachen.

„Rhythmische Einzelbewegungen [...] erhalten ihre Bestimmtheit aus der Art und Weise des *Bewegungsablaufs*. Was zählt, ist nicht das Woraufhin des Ziels und das Was des Ergebnisses, sondern das Wie der Bewegtheit. Jedwedes Phänomen verwandelt sich in einen Rhythmus, wenn man es als »Bewegungsart« betrachtet [...]“⁹⁸

7.7 Kommen und Gehen

Rhythmus ist demnach für Waldenfels „nur unterwegs heimisch“. Er konstatiert Rhythmus als „Bewegung der Wiederkehr“, demgemäß „verweist [der Rhythmus]

⁹⁷ zitiert nach Meyer, a.a.O., S. 350

⁹⁸ Waldenfels, a.a.O., S. 64

schließlich auf ein *Kommen und Gehen*, auf ein Spiel von An- und Abwesenheit, von Anreiz/Anspruch und Antwort.“⁹⁹

In diesem Sinne versucht auch Lefebvre die Rhythmen einer Strasse zu ordnen. Mit diesem Kommen und Gehen produzieren Menschen verschiedene Rhythmen, wobei er zwischen zyklischen, alternierenden und arhythmischen unterscheidet.

Langsame zyklische Rhythmen haben einen repetitiven Charakter. Lefebvre meint damit Menschen (-gruppen), die sich täglich und regelmässig um dieselbe Zeit in einer Strasse einfinden: Kinder, die in die Schule gehen, Bewohner der Strasse, die einander grüssen, das regelmäßige, beinahe pünktliche Auftauchen von Touristen und Käufern. Zu diesen zyklischen Rhythmen mischen sich alternierende mit kurzen Intervallen: Autos, Stammkunden, Bistrotbesucher, Angestellte. Wer die Strasse zu einer bestimmten Zeit beobachtet, erkennt in ihr ein polyrhythmisches Feld, deren unterschiedliche Rhythmen nicht isoliert sind, sondern miteinander interagieren.

„Die Interaktion der verschiedenen Rhythmen, der repetitiven und der alternierenden, machen zusammen, wie man sagt, die Animation der Strasse oder des Quartiers aus.“¹⁰⁰

In der Nacht verlangsamten sich die Rhythmen des Verkehrs merklich. Das Fenster gewährt Lefebvre auch einen Blick auf das Centre Pompidou. Gleich ob Tag oder Nacht, auf diesem Platz versammeln sich immer viele Menschenmassen. Lefebvre will die Symphonie des Ganzen hören, wichtig ist ihm nicht einzelnes Phänomen:

„Auf der Weite des Platzes haben die Rhythmen etwas Maritimes. Wellenförmige Bewegungen gehen durch die Massen. Ströme von neuen Zuschauern werden herangetrieben oder fortgeschwemmt. Einige zieht es zum Rachen des Monstrums, das sie verschlingt und gleich darauf wieder ausspuckt. Die Wogen der Gezeiten überschwimmen den immensen Platz und fliessen wieder zurück, Ebbe und Flut.“¹⁰¹

⁹⁹ Waldenfels, a.a.O., S. 82

¹⁰⁰ Meyer, a.a.O., S. 350

¹⁰¹ zitiert nach ebd., S. 352

7.8 Rhythmus des Gehens

Besonders weist das Gehen in einer Stadt ein doppeltes Rhythmuserlebnis auf. Zum einen ist man durch das eigene Fortbewegen den Körperrhythmen, zum anderen gerade dadurch näher an den vielgestaltigen Rhythmen vieler Menschen in der Stadt ausgesetzt. Gleich ob man mit schnellem Schritt eilig voranschreitet, oder langsam entlang der Schaufenster spaziert, jede Art des Gehens umfasst eine Vielzahl an Gesten und Gebärden, und an Bewegungen der Beine und Hüften. Ähnlich wie Lefebvre die Strasse und den Platz, beschreibt David Le Breton den Gehweg als einen besonderen Ort der Begegnung, der die individuellen Tempi und Rhythmen des Gehens auffängt und oftmals auch aufeinander prallen lässt.

David Le Breton lehnt sich mit seiner Lobschrift auf das Gehen¹⁰² gegen jene Stadtarchitektur, die dem Trottoir keine Bedeutung mehr beimisst und jenen sich verändernden Gebrauch des Gehwegs als funktionale Laufstrecke durch die Stadt.

Der Gehsteig gleicht einer spanischen Herberge, die alle Rhythmen des Herumwanderns aufnimmt: den langsamen Schritt der Alten, oder den leidenschaftlichen Weg der Jungen, den Weg derjenigen, die sich zur Arbeit beeilen, oder den gemächlichen des Touristen, der vor einer Sehenswürdigkeit unaufhörlich stillsteht und jenen des Flaneurs, der seinen täglichen Vorrat an Eindrücken sammelt. Diese vielfältigen und gegensätzlichen Rhythmen prallen manchmal am schmalen Trottoir, an dem Gedränge der Menschenmengen vor Galerien oder in Gängen aufeinander. Ein Gebot der Bewegung lenkt den Großteil der Passanten, sie sind nicht dort, um die Stadt bummelnd zu erforschen, denn sie haben entweder ein Rendez-vous, oder einen Zug zu nehmen, Eile um nachhause zu fahren oder um nicht zu spät ins Büro zu kommen. Eine Art standardisiertes Tempo des Gehens hat sich an bestimmten Orten durchgesetzt. Alte Menschen, behinderte oder jene, die ihre Wegstrecke erst suchen oder zurückbleiben, setzen sich der Gefahr aus, angerempelt zu werden. Die Stadt verändert sich zu einer Laufstrecke in der permanenten Sorge, keine Zeit zu verlieren. Die Funktionalität steht im Vordergrund. Hast, Eile und Drängelei überwiegen. Für den ungeduldigen Menschen hemmt sein eigener Körper, und der verzweifelt langsame des anderen vor ihm, seinen Vorsprung. Trotz der Windungen (Mäander) ist der Gehsteig nun eine geradläufige Linie, um ohne

¹⁰² vgl. Ausführungen folgen übersetzt: Le Breton, David, *Eloge de la marche*, Paris: Métailié, 2000, S. 132-133

Verzögerung voran zu kommen. Simmel sprach mit Richtigkeit von der „Steigerung des Nervenlebens“¹⁰³, welche die Stadt mit ihren andauernden und veränderlichen Stimulationen charakterisiert, ihrem Rhythmus, der keine Unterbrechung kennt. Wenn der eilige Mensch die Straße zerstört, um aus einem einzigen Raum eine funktionelle Bewegung zu machen, werden Kinder diesen Plan vereiteln und einen Spielraum der Freiheit zwischen den beiden Spannungsfeldern Schule und Familie erfinden. Pierre Sansot meint, wenn sie gute Kinder sind, benehmen sie sich wie auf einem Pausenhof, das heißt wie in einem Ort, der nicht linear ist. Sie gehen und sie kommen. Das Durcheinander und Gedränge der Erwachsenen gehört bereits zu ihren Spielen. Sie haben kein Bewusstsein davon, den kürzesten Weg von einem Punkt zum anderen zu gehen,¹⁰⁴ denn Kinder sind immer die unberechenbaren Flaneure.

Gehen in der Stadt ist eine Erfahrung der Spannung und Wachsamkeit. Die Nähe der Autos stellt eine permanente Gefahr dar, auch wenn ihre Fahrweise eigentlich von den Straßenrichtlinien bestimmt wird. Man muss sich vor der persönlichen Unachtsamkeit hüten, die dazu führt, eine Straße ohne Schauen zu überqueren oder sie ins Entgleisen zu bringen. Gewisse Städte ignorieren den Gehsteig und machen es sich zur Pflicht auf der Straße zu gehen, neben den Autos. Breton beklagt, dass man größtenteils auf die Aufgabe vergisst, für den Fußgänger einen Platz aufzubringen, um ihn vor dem Autoverkehr zu schützen. Die Fläche des Gehsteiges hat sich im Laufe der Zeit deutlich vermindert, er hat aufgehört eine neutrale Zone zwischen den Häusern und der Straße zu sein. Früher führte er souverän an Vitruvina und Häusern entlang. Aber der zunehmende Verkehr, die Überlastung des Raumes ließen die Fahrzeuge die Gehsteige ergreifen, um darauf zu parken, und die kleinsten Stellplätze in Besitz zu nehmen. Dadurch werden sie nicht mehr begehbar, die Passanten gezwungen die Straße zu benutzen oder sich den Verrenkungen auszuliefern um vorbei zu gehen. Auf dem Land und in der Stadt ist das Auto der absolute Feind des Gehers. Jean Cayrol schreibt, dass der Gehsteig nicht mehr das Ufer ist, das der Fahrbahn entlang folgt.¹⁰⁵ Der Platz auf den Gehsteigen, wo man früher Sessel aufgestellt hat, um die Passanten

¹⁰³ Simmel, Georg, „Die Großstadt und das Geistesleben“, in: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, GA 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 116

¹⁰⁴ zitiert und übersetzt nach Le Breton, a.a.o., S. 134: „S’ils sont bien jeunes ils s’y conduisent comme dans une cour de récréation, c’est-à-dire comme dans un espace qui n’est pas linéaire. Ils vont et ils viennent. La bousculade des adultes fait encore partie de leurs jeux. Ils n’ont pas conscience d’aller d’un point à un autre par le plus court chemin, [...]“

¹⁰⁵ zitiert und übersetzt nach ebd., S. 135: „Le trottoir, écrit Jean Cayrol, n’est plus cette berge que suivait la chaussée.“

zu beobachten, ist ungenügend. Die Bänke zeigen gelegentlich direkt auf den Verkehr und regen kaum an, sich hinzusetzen. Die Stadt vernachlässigt den Körper bzw. sie macht den Körper zu einem platzraubenden und lästigen Werkzeug, auf das gut verzichtet werden könnte.

Robert Musils Eindruck, jede Stadt sei erkennbar an der Gangart ihrer Menschen, erhält mit dem Beweis der unterschiedlichen Schrittgeschwindigkeiten in den Städten eine moderne Erweiterung. Dass, wie Le Betrons Darstellung behauptet, der Bürgersteig allmählich einer Laufstrecke gleicht, das belegt eine international angelegte Untersuchung, die die Tempi der Fußgänger in 32 Städten vergleicht.¹⁰⁶ Dabei handelt es sich konkret um die am selben Tag zu vergleichbaren Ortszeiten heimlich gestoppte und durchschnittlich errechnete Zeitmessung von 35 Fußgängern, die sich entlang eines innerstädtischen Gehsteiges auf einer Strecke von 18,29 Metern fortbewegen.

Im Ranking der schnellsten Fußgänger belegt Singapur mit nur 10,55 Sekunden Platz eins. Auf Platz 2 folgt Kopenhagen, Platz 3 erreicht in einem knappen Rennen Madrid. Die schnellsten Fußgänger in Europa mit 11,16 Sekunden sind in Berlin zuhause. Damit hat Berlin selbst New York knapp überholt. Wien liegt mit einer Durchschnittszeit von 12,06 Sekunden auf Platz 10 der Auflistung. Am wenigsten Hektik verspüren die Fußgänger in Blantyre im afrikanischen Malawi, sie benötigen für eine Strecke von knapp 20 Metern 31,60 Sekunden.

¹⁰⁶vgl. Spiegel online Wissenschaft, „Hektik-Ranking – Singapur hat die schnellsten Fußgänger“, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,480616,00.html>, (14.6.2009)

8 WIE DER RHYTHMUS IN DIE STADT KOMMT II

Um die Frage nach der Entstehung von Stadtrhythmen beantworten zu können, muss zuerst ein Blick auf die Zeitstrukturen der Gesellschaft bzw. auf ihre Entwicklung geworfen werden. Erst nach dieser Einsicht kann auf eine mögliche Typologie von Rhythmen bzw. Taktgebern geschlossen werden. Die Beschaffenheit der zeitlichen Organisation der Gesellschaft verwende ich in Analogie zur Zeitstruktur der Großstädte. Der Grund liegt daran, dass Städte selbst als Taktgeber innerhalb zeitstruktureller Neuerungen¹⁰⁷. Die Rhythmisierung und Vertaktung städtischen Lebens hängt untrennbar mit der gesellschaftlichen Zeitstruktur zusammen.

8.1 Etiketten der Zeit in der Stadt

Mit seinem 1972 erschienen Buch *What time is this place?* wurde der Amerikaner Kevin Lynch seinem Ruf als internationaler Vordenker im Bereich der Städteplanung abermals gerecht. *What time is this place?* handelt von der Zeit als der fehlenden Dimension des Raumes, von der menschlichen Wahrnehmung der Zeit und den biologischen Rhythmen, die in einem anderen Takt schlagen als die auferlegte objektive Zeit. Seine innovativen Ausführungen greifen weit in Geschichte, Architektur, Literatur und Philosophie und zeigen wie wir unsere eigenen Empfindungen von Zeit betrachten und damit unsere physische Umwelt, besonders die der Städte, verändert wird.

Lynch verweist auf zwei Verlaufsformen der Zeit. Es gibt die rhythmische Wiederholung – den Herzschlag, das Atmen, Schlafen und Wachen, den Hunger, der Zyklus der Sonne und des Mondes, die Jahreszeiten, Wellen, Gezeiten und Uhren. Die zweite ist fortschreitender und unabänderlicher Wandel – Wachstum und Zerfall, keine Wiederholung aber Abwechslung.

¹⁰⁷ Vgl. Abschnitt 8.9. hier und Henckel, Dietrich, Hollbach, Beate, „Die Stadt als Taktgeber? Auf dem Weg in die kontinuierliche Gesellschaft“, in: J.P. Rinderspacher, D.Henckel, B. Hollbach (Hrsg), *Die Welt am Wochenende. Entwicklungsperspektiven der Wochenruhetage – ein interkultureller Vergleich*, Bochum: SWI Verlag, 1994, S. 299

Wir sind uns bewusst, dass unsere innere Zeit von der äußeren Zeit, der objektiven Zeit verschieden ist. Unsere soziale Zeit koordiniert die Handlungen vieler miteinander, es ist die Fähigkeit, mit exaktem Timing gemeinsame Tätigkeiten abzustimmen und Zeit für Verschiedenes zu verteilen. Oftmals geschieht dies ohne Übereinstimmung mit den Rhythmen unseres Körpers. Menschen, die zwischen subjektiver und objektiver Zeit gefangen sind, versuchen die eine oder die andere zu unterdrücken. Meist wird ihre Zeit präzise und detailliert geplant oder im umgekehrten Fall, die objektive Zeit gedämpft, indem sie ostentativ und launisch der Unordnung ausgeliefert bleibt.

In dem ungewöhnlichen Titel steckt bereits die Frage, wer oder was uns die Zeit sagt, oder wie bzw. woran wir erkennen können, welche Zeit ein bestimmter Ort aufweist. Näher betrachtet, liegt ihm die Anspielung zugrunde, dass jeder Ort auf seine eigene Weise tickt und ihm eine charakteristische zeitliche Taktung, ein besonderer Rhythmus innewohnt.

Eine Stadt ist sehr reich an Indikatoren der Zeit. Lynch unterscheidet vier Zeitindikatoren in der Stadt: die Zeitinformation, die wir durch private und öffentliche Anzeigen der Uhr erhalten, visuelle und intendierte akustische Signale, unbeabsichtigte Geräusche bzw. Klänge und umgebungsbedingte Hinweise.

Eine Uhr gibt uns eine präzise Zeitauskunft. Die meisten tragen eine Armbanduhr, um die Zeit jederzeit abfragen zu können. Aber auch auf öffentliche Uhren, welche in großer Menge in der Stadt angebracht sind, kann verwiesen werden. Sogar falsch gestellte Uhren fallen uns ins Auge. Diese externen Zeitsignale stimmen jedoch häufig nicht mit unserer inneren Zeitempfindung überein, wenn wir selbst zuvor eine Zeiteinschätzung geben. Reisen in modernen Städten werden gemessen wie Zeit verbraucht wird, begleitet von zeitlichen Berechnungen wie spät oder früh man am Ziel ankommt. „The city is a medium through which we make our way by spending time. We »waste« it or sometimes »gain« it.¹⁰⁸

Ein weiterer Zeitindikator sind Verkehrsampeln. Sie messen, als ein plötzliches visuelles Ereignis, die Zeit, indem ihr abrupter Wechsel gespannt erwartet wird. Zusätzlich gibt es noch Hörsignale, wie elektrische Klingeln und Hupen, die den Zeitplan heute noch in Schulen, Fabriken und Gefängnissen ordnen, so wie Glocken auch das Leben des Klosters geregelt haben. Viele unbeabsichtigte Geräusche und

¹⁰⁸ Lynch, Kevin, *What Time Is This Place?*, Massachusetts, London, England: MIT Press Cambridge 1972, S. 66

wahrnehmbare Rhythmen sagen uns ebenso die Zeit: wenn am Morgen und am Abend der Verkehrslärm sich erhebt, ein Zug pünktlich vorbeifährt oder sich zu Mittag Restaurants füllen.

Im Gegenzug zu den akustischen Signalen nehmen wir weniger aufdringliche umweltbedingte bzw. umgebungsbedingte Zeitindikatoren wahr, die als Identifikationsmerkmale an signifikanten Zeiten des Tages auftreten. Menschen können die Zeit am Stand der Sonne erkennen, an der Beobachtung von Menschenmengen, wie eilig sie es haben oder ob sie Einkaufstüten nachhause tragen, an der Dichte der Menschenansammlung auf den Straßen und dem Schließen der Geschäfte. Die Kleidung der Menschen und die Bäume in Straßen oder Parks geben jahreszeitlich bedingte Hinweise.

Da wir die die meiste Zeit unseres Lebens in Gebäuden verbringen, sind wir den natürlichen Hinweisen über den Verlauf der Zeit entzogen. Büros, Fabriken, lange Flure, Unterführungen und U-Bahnbereiche sind nach Lynch „timeless environments“¹⁰⁹ – zeitlose Umgebungen. Er appelliert an neue akustische und visuelle Designs, die in Kongruenz mit dem Zyklus des Tages in Lobbies oder Gängen installiert werden könnten, um in diesen künstlichen Welten annehmbare Zeitsignale zu setzen. Auch in der Stadt selbst sollte die Wahrnehmung dieser rhythmischen Amplituden des Tages verstärkt werden.

„[...] great cities have rhythms of sound, light, and visible activity which convey time and season to the experienced observer as vividly as does the sun. These clues might also be amplified and sharpened.“¹¹⁰

8.2 Zeitstruktur der Stadt

Jede Kultur, Gesellschaft und Zeit hat ihre spezifische Zeitstruktur, die geprägt ist von natürlichen, sozialen, lokalen und überlokalen Rhythmen. Den Rahmen für diese Zeitstruktur bilden in modernen Gesellschaften die Eckpfeiler Staat, Wirtschaft und Natur. Innerhalb dieses Gefüges bewegen und verändern sich gesellschaftliche Rhythmen. Durch technische Innovationen, staatliche Regulierungen, soziokulturelle und ökonomische Entwicklungen haben sich diese zeitstrukturellen Gegebenheiten im

¹⁰⁹ Lynch, a.a.O., S. 69

¹¹⁰ Ebd., S. 70

historischen Verlauf gewandelt und neu organisiert. Historisch betrachtet, spricht man von einem gesellschaftlichen Zeitstrukturwandel. Grundsätzlich gilt dies nicht nur für den Stadtraum, sondern auch für das Land. Jedoch zeigen sich diese Veränderung am deutlichsten in der Stadt, ehe sie auf den ländlichen Raum abstrahlen. Nach welchen Kriterien Zeit strukturiert werden kann und welche Charakteristika sich ändern, dieser Fragen nahm sich Kevin Lynch an.

Er klassifiziert sieben Dimensionen entlang derer die Zeitstruktur variieren kann¹¹¹:

- (a) die Größe und Präzision der Stücke, in die geteilt wird;
- (b) ihre Periode oder die Zeitspanne, in der sich Ereignisse wiederholen;
- (c) ihre Amplitude oder den Grad der Veränderung innerhalb einer Folge;
- (d) ihre Frequenz bzw. Geschwindigkeit mit der Veränderungen stattfinden;
- (e) ihre Synchronisation, oder den Grad, in welchem die Abläufe und Veränderungen phasengleich verlaufen, zusammen beginnen oder enden;
- (f) ihre Regelmäßigkeit, oder den Grad, in welchem die vorausgehenden Charakteristika ihrerseits stabil und unverändert bleiben, und
- (g) (subjektiver betrachtet) ihre Ausrichtung/Orientierung, oder den Grad, in welchem Aufmerksamkeit auf Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft fokussiert ist.

8.3 Skizze zeitlicher Organisation Wiens 1792

Wie sehr sich die Zeitstruktur im historischen Verlauf verändert hat, zeigt ein Blick auf den Tagesrhythmus Wiens aus dem Jahre 1792.

Der amerikanische Professor für Anthropologie Robert Rotenberg untersucht die täglichen Abläufe in der österreichischen Hauptstadt Wien. Man fragt sich warum ein Amerikaner gerade Wien auswählt, um die zeitliche Ordnung einer Großstadt zu erforschen. Ein Grund ist die Tatsache, dass Rotenberg viele Jahre in Wien gelebt hat, ein anderer, dass sich aus der Perspektive eines Fremden Wien besonders für eine solche Betrachtung eignet, weil Wien, nach Rotenberg, die starrste und in ihrer zeitlichen Struktur am meisten gefesselte Industriestadt sei. „Long-term visitors are amazed at the lack of shopping opportunities in the evening, the shortness of the

¹¹¹ übersetzt vgl.: Lynch, a.a.O., S. 76f

workweek, and the dramatic differences between weekend and weekday.“¹¹² Es ist eine Studie, die anhand von individuellen Tagesplänen Einzelner zeigt, wie die Organisation von Zeit das Leben der Menschen in einer Stadt formt. Es ist nicht ungewöhnlich zu beobachten, dass das Leben in verschiedenen Städten verschiedene Rhythmen entwickelt. Interessant und relevant für die Thematik Stadtrhythmen ist sie, weil Rotenberg sich auf die Suche nach historischen Beispielen macht. Eine bewusste Auseinandersetzung mit Zeitabläufen findet er in Johann Pezzls *Skizze von Wien*¹¹³ im Jahre 1792, die ein Bild von der *Tagesordnung der Stadt*, so das Kapitel, wiedergibt. Pezzl präsentiert in kurzen Kapiteln ein unvergleichliches, feinfühliges und humorvolles Kulturbild Wiens, angefangen von der Lage, vom Wetter, der Physiognomie, den Sehenswürdigkeiten der Stadt bis hin zu der Lebensführung und den Charaktereigenschaften der Wiener, ihrem kulturellen Leben, ihren Bräuchen, Festen, und Eigenheiten. Diese Art der Darstellung wurde sehr beliebt und hat auch andere Städte zu ihren eigenen Skizzen angeregt. Bezüglich der Beschreibung der Tagesrhythmik vermutet man, Pezzl habe sich einen zentralen Aussichtspunkt im Zentrum der Stadt (in der Nähe des heutigen Grabens) gesucht und von dort das Geschehen auf der Straße im Laufe von 24 Stunden beobachtet. Zudem gibt er klare Zeitangaben und unterscheidet, wann die Stadt von wem (den Angestellten, Noblen, einzelnen Haushalten) und durch welche Aktivitäten belebt wird oder nicht. Gleich zu Beginn formuliert Pezzl seine Verwunderung darüber, wie es möglich ist, dass ohne auferlegten Zwang Wien eine so regelmäßige Tagesordnung anhafte. „From his [Pezzl; M.M.] vantage point, he hears as well as sees the rhythm of the city’s activities. He is struck by the regularity of it all. The people appear to move to the wand of some unseen conductor.“¹¹⁴

Sein Bericht beginnt um sechs Uhr morgens und beschreibt den Weg der Dienstmädchen in die Kirche, das allmählich beginnende Treiben auf den Märkten der Freyung (vor allem die scharfen Stimmen der Marktfrauen), ab neun Uhr mischen sich zu den Fiakern und Fuhrwerken die ersten Kutschen, die Armee marschiert aus und es folgen die Wagen der Regierungsbeamten. Bis 12 Uhr wird es zunehmend lebhafter in den Straßen, Kaffehäuser füllen sich, die höhergestellten Frauen drängen

¹¹² Rotenberg, Robert, *Time and Order in Metropolitan Vienna*, Washington und London: Smithsonian Institution Press, 1992, S. 7

¹¹³ vgl. Ausführungen folgen: Pezzl, Johann, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*, hg.v. Gugitz, Gustav, Schlossar, Anton, Graz: Lenkam, 1923,S.222-230

¹¹⁴ Rotenberg, a.a.O., S. 22

in die Kirche, aber auch die “Stutzer, Pflastertreter und Müßiggänger” säumen den Graben. Nach der Mittagszeit, spätestens um zwei Uhr nachmittags ist es still und leer auf den Straßen, und erst wieder gegen halb fünf Uhr wird die Stadt wieder lebendiger. Den Höhepunkt des Menschengewühls markiert Pezzl nach sechs Uhr, dann “wächst der Lärm in den Hauptstraßen der Stadt am heftigsten. Die Kanzleien schließen sich; die Arbeiter aus den Dorfstädten legen ihre Werkzeuge nieder; die Öffnung der Spektakel ist nahe; die Stunde der Abendgesellschaften rückt heran; der größte Teil von Handarbeiten hört um diese Stunde auf; viele Warenständchen und Buden werden geschlossen.”¹¹⁵ Rush Hour nach der Arbeitszeit in Wien um 1792. Pezzl erwähnt auch Veränderungen im gewöhnlichen Tagesgeschehen der Stadt, im Falle von neuen Aufführungen der Oper oder einem neuen Schauspiel. So sei man, befände man sich zu diesen besonderen Anlässen in der Nähe des Michaelerplatzes, wo sich von vier Seiten Wagen und Menschen kreuzen, einer lebensbedrohenden Situation ausgesetzt. Wenn sich alle Menschen zu ihren Abendaktivitäten eingefunden haben, herrscht bis ca. neun Uhr abends Ruhe, um dann erneut wieder die Straßen zu beleben bis alle heimgekehrt sind. Nach Polizeigesetz dieser Zeit müssen alle Privathäuser um zehn Uhr geschlossen werden. Demnach verläuft der Rest der Nacht nahezu menschenleer und ruhig, um zwei Uhr nachts werden die Laternen der Stadt gelöscht. „Und vier Stunden nachher fängt der nämliche Zirkel von Lärm und Stille, von Gewimmel und Ruhe, von Arbeit und Vergnügungen wieder an”¹¹⁶, sodass der Tagesrhythmus der Stadt sich von Neuem wiederholt.

Aus Pezzls Bericht geht eine Rhythmik des täglichen Trotts, des Alternierens von Lärm und Ruhe, von Aktivität und Untätigkeit, hervor. Es handelt sich um den tageszeitlichen Ablauf der Straße und Plätze in der Stadt, also um einen öffentlichen Zeitplan, der sehr wohl noch von den Taktgebern Kirche und Staat beherrscht wird. Zeitorganisation von Städten ist nicht bloß eine Ansammlung von Konventionen im Laufe der Zeit, sondern immer auch ein Spiegel der mächtigen Beziehungen, die der sozialen Ordnung der Großstädte innewohnt. Der Takt von Arbeitsbeginn und Arbeitsende schlägt noch für alle Bewohner zur selben Zeit. Heutzutage würde es nicht genügen bloß an einem festen Platz in der Stadt die Szenerie des Tagesablaufs zu beobachten, auch haben die veränderten Arbeitsbedingungen und -bereiche zu

¹¹⁵Pezzl, a.a.O., S. 226f.

¹¹⁶Ebd., S. 229f.

einer Vielzahl unterschiedlicher Arbeitsrhythmen geführt und einen heterogenen Charakter angenommen. Wie kam es aber zu diesem Wandel in der Zeitstruktur, so wie wir sie heute kennen?

8.4 Veränderungen der gesellschaftlichen Zeitstrukturen

Im Laufe der Geschichte hat sich die Zeitstruktur von Gesellschaften zweimal grundlegend verändert.¹¹⁷ Mit dem Aufkommen des Industriezeitalters hat sich zum ersten Mal der Grundrhythmus der Städte gewandelt. Waren zuvor die Zeitordnung der Kirche und des Staates dominant, brachten die künstliche Beleuchtung, die Aufhebung der Polizeistunde, die Einführung der Gewerbefreiheit und die Erneuerungen der Fortbewegungsmittel eine grundsätzliche Auflösung des Tag-Nacht-Rhythmus in den Städten. Dadurch kam es zu erhöhten nächtlichen Aktivitäten, die bisher nicht möglich gewesen waren. Zudem war der starre und unermüdliche Taktschlag der Maschinen zwecks der Massenproduktion in Fabriken und Manufakturen bestimmend.

Erneut änderte sich der Rhythmus der Stadt im Übergang zu einer Dienstleistungs- und Wissensgesellschaft, deren Entwicklung das Aufkommen vieler gesellschaftlicher und ökonomischer Phänomene begleitet: Arbeits- und Betriebszeiten werden flexibler geordnet, die Produktion in den Fabriken auftragsnäher bestimmt, die bisher übliche zeitliche Struktur der Arbeitsverhältnisse wird aufgegeben zugunsten weiterer zeitlicher Flexibilisierung und Ausdehnung. Zunehmend gewinnt zeitliche Koordination unter dem Stichwort *Zeitmanagement* an Bedeutung.

„Dieser Prozess der Ausdifferenzierung ökonomischer, aber auch gesellschaftlicher Rhythmen lässt sich mit dem Begriff *Zeitstrukturwandel* umschreiben.“¹¹⁸

Die Ursachen für diesen Zeitstrukturwandel liegen in der Veränderung der Werte der Gesellschaft und der Struktur der Wirtschaft, gepaart mit staatlichen Regulierungen.¹¹⁹

¹¹⁷ vgl. Ausführungen nach: Eberling, Matthias, „Wer macht die Zeit? Gesellschaftliche Zeitstrukturen im Wandel“, in: Henckel, Dietrich, Eberling, Matthias (Hg.), *Raumzeitpolitik*. Opladen: Leske + Budrich

¹¹⁸ Eberling, a.a.O., S. 189

¹¹⁹ Eberling, a.a.O., S.190 ff.

Der gesellschaftliche Wandel als eine Loslösung von bisherigen Normen und Konventionen setzt eine Individualisierung und Pluralisierung von Lebensstilen frei. Der persönliche Lebensverlauf bzw. die Lebensplanung des Einzelnen orientiert sich nicht mehr an dem bisher geltendem „rechten Lebenswandel“ mit seiner auferlegten Zeitstruktur. Geschlechterrollen verteilen sich neu, Zeitpunkte für Berufseinstieg, Heirat oder Familiengründung werden individuell bestimmt, auch durch höhere persönliche Bildungsneigung, Erwerbstätigkeit der Frauen und steigende Lebenserwartung.

Der technische Wandel im Bereich der Informations- und Kommunikationstechnologien formiert die Struktur der Wirtschaft neu. Nunmehr geht es, im Wettstreit um Innovationen und Entwicklungen, darum Marktführungspositionen zu sichern, indem man sich dem Diktat der Geschwindigkeit unterwirft. Zeitdruck und Zeitfaktor bekommen einen steigenden Einfluss, auch durch die Internationalisierung (Globalisierung) des Wirtschaftsgeschehens.

„[...]die Liberalisierung des Welthandels und der Rückzug des Staates (Deregulierung) – als politischer und rechtlicher Rahmen des technischen Wandels – haben zu einer zeitlichen Vernetzung geführt, die nationale Zeitordnungen und traditionelle Arbeitsrhythmen zunehmend unter Veränderungsdruck bringen.“¹²⁰

Neben wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbrüchen haben auch staatliche Regulierungen dafür gesorgt, unseren Umgang mit Zeit neu zu organisieren, so durch Arbeitszeitgesetzgebung, Ladenschlussgesetze, Schulpflicht, Pensionsalterbestimmungen, Kündigungsfristen, Lieferverkehrszeiten, Volljährigkeit, Wehrpflicht, Gesetze über Öffnungszeiten von öffentlichen Institutionen, Nachtruhe etc.¹²¹

Die Folgen dieses zeitstrukturellen Wandels sind vielfältig. Ganz allgemein gesprochen, zeigt sich im Bereich der Arbeit stetige Entwicklung weg von einer sogenannten Vollzeitbeschäftigung im Ausmaß von 40 Stunden pro Woche und freiem Wochenende. Hohe Anforderungen werden an den neuen hochflexiblen Arbeitnehmer im räumlichen und zeitlichen Sinn, gestellt. Diese haben auch

¹²⁰ vgl. ebd., S. 191

¹²¹ vgl. ebd., S. 192

Konsequenzen für die zeitliche Ordnung seiner Lebenswelt. Als besonders schwierig erweist sich hierbei die Synchronisation mit dem Familienleben, insofern die Zeiten der einzelnen Familienmitglieder kaum deckungsgleich sind.

Aufgrund individueller Arbeitszeiten kommt es auch zu einer verstärkten Individualisierung des Verkehrs, damit geht auch eine Erhöhung des Energieverbrauchs und eine stärkere Umweltbelastung einher.

8.5 Rhythmisierung und Vertaktung städtischen Lebens

Aus der Betrachtung der gesellschaftlichen Zeitstrukturen und ihres Wandels lassen sich bereits jene Faktoren vage erkennen, die für etwaige Zeitgrenzen bzw. Zeitregelungen verantwortlich sind. Die folgende systematische Aufstellung dieser Rhythmen bzw. Taktgeber folgt der Klassifikation Dietrich Henckels¹²² und Matthias Eberlings¹²³. Letzterer geht von Taktgebern aus, während Henckel eine Typologie von Rhythmen erarbeitet. Da sich beide in ihren Ausführungen, abgesehen von ihrer Begrifflichkeit nahezu decken, wird die ausdifferenziertere Typologie von Taktgebern, die Eberling aufstellt, mit den Typen von Rhythmen aus Henckels Ausführung ergänzt.

8.5.1 Grundrhythmen der Stadt

Der Grundrhythmus, dem prinzipiell alle Städte unterliegen, ist der des Wechsels von Tag und Nacht, dem auch der physiologische Rhythmus des Menschen von Wachen und Schlafen entspricht. Diesem circadianem ist ein wöchentlicher Rhythmus überlagert. Einzelne Wochentage, vor allem Samstag und Sonntag, haben eine andere Wertigkeit als gewöhnliche Werkstage. Dem wöchentlichen Rhythmus ist ein monatlicher, dem monatlichen ein saisonaler bzw. der Jahresrhythmus überlagert.¹²⁴ Natürlich sind diese Rhythmen im Vergleich von Städten nicht einheitlich geordnet. Gewiss kann eine Stadt einen anderen Nachtrhythmus aufweisen als jede andere, oder

¹²² vgl. Henckel, Dietrich, „Zeitstrukturen“, in: Häußermann Hartmut (Hg.), *Großstadt. Soziologische Stichworte*, Opladen, 2000, S. 313-314

¹²³ vgl. Eberling, a.a.O., S. 201-205

¹²⁴ Franck, Georg, Wegener, Michael, „Die Dynamik räumlicher Prozesse“, in: Henckel, Dietrich, Eberling, Matthias (Hg.), *Raumzeitpolitik*. Opladen: Leske + Budrich, 2002, S. 155

der Wochenendrhythmus im Sinne einer kontinuierlich aktiven Gesellschaft bereits beinahe den Werktagen angeglichen sein, deshalb muss man von einer spezifischen Rhythmik jeder Stadt und eventuell auch jeden Stadtviertels ausgehen. Bereits die simple Zuschreibung von Städten bezüglich ihrer vorherrschenden Funktion gibt einen ersten Einblick in ihren spezifischen Rhythmus. So weisen Industriestädte, Hafenstädte, Universitätsstädte, Bürostädte einen ganz anderen täglichen und wöchentlichen Rhythmus auf als Kurstädte, Verwaltungsstädte oder Metropolen. Die folgende Übersicht über die Typologie von Taktgebern bzw. Rhythmen soll veranschaulichen, wer die großen Taktgeber in diesem zeitlichen Gefüge sind.

8.5.2 Typologie von Taktgebern und Rhythmen

Eberling unterscheidet im Anschluss seiner Analyse zur Zeitstruktur fünf maßgebliche Taktgeber.¹²⁵

Als *natürlicher Taktgeber*¹²⁶ gilt die äußere Natur und die innere Natur des Menschen. Dazu gehören der Wechsel von Tag und Nacht (Hell-Dunkel-Rhythmus), die Jahreszeiten, der Biorhythmus des Menschen, und die klimatische und topographische Situation eines Ortes. Die zweite große Gruppe kennzeichnet die künstlichen Taktgeber. Sie sind jeweils den institutionellen, soziokulturellen und ökonomischen Taktgebern zugerechnet. Henckel bezeichnet diese Gruppe einheitlich mit dem Oberbegriff *soziale Rhythmen*¹²⁷. Darunter ist unter anderem der Wochenrhythmus als rein sozialer Rhythmus inkludiert, den Eberling in seiner Typologie nicht ausdrücklich anführt.

Die Gestaltung von Zeit obliegt im historischen Verlauf mehr oder weniger kirchlichen oder weltlichen Mächten. Diese institutionellen Taktgeber legen in erster Linie Feiertagsregelungen, Arbeitszeitgesetzgebung, gesetzliche Vorgaben zum Schutz des Sonntags oder der Nachtruhe, Ladenschlussgesetze usw. fest.

Als *soziokulturelle Taktgeber* definiert Eberling Kirche, Gewerkschaften, Universitäten, soziale und kulturelle Einrichtungen und den öffentlichen Nahverkehr.

¹²⁵ vgl. Ausführungen und Begriffe in kursiv folgen, falls nicht anders verwiesen: Eberling, a.a.O., S. 202 - 205

¹²⁶ Henckel bezeichnet ihn analog als natürlichen Rhythmus. vgl. Henckel, Dietrich, a.a.O., S. 313

¹²⁷ Ebd., S. 313

An wachsender Dominanz gewinnen heute jedoch die *ökonomischen Taktgeber*. Sie stehen auf der Hierarchie der Taktnehmer oben. Dazu zählen Unternehmen allgemein (Arbeits- und Betriebszeiten), Medien, Handel, Dienstleistungen und Gastgewerbe, private Verkehrsanbieter (Fluggesellschaften). Henckel spricht in diesem Kontext an, dass „der Rhythmus der Arbeits- und Betriebszeiten die Rhythmen der freien Zeit [mitbestimmt]“¹²⁸.

Hinzu kommt, nach Henckels Typologie städtischer Rhythmen, dass er weiters zwischen *ortsspezifischen und ortsunspezifischen Rhythmen*¹²⁹ unterscheidet. Ortsspezifische Rhythmen entstehen dann, wenn ein in der Stadt dominierendes Unternehmen, wie beispielsweise ein Schichtbetrieb, oder durch die Flexibilisierung eines Betriebes zeitliche Umstrukturierungen vorgenommen werden, dazu führen, den Rhythmus der Stadt wesentlich zu bestimmen. In demselben Maße können überregional gleich geführte Bestimmungen über Lokalschließzeiten in der Nacht, dennoch durch ein unterschiedliches Verhalten der Bevölkerung eine andere Rhythmik zwischen Städten entstehen lassen.

Da der Einfluss der soziokulturellen Taktgeber nicht immer und bei jedem gleich ist, differenziert Eberling außerdem zwischen *zeitlicher und sozialer Reichweite der Taktgeber*. So hat die Kirche beispielsweise weltlichen Einfluss gerade an hohen Feiertagen, wie Weihnachten und Ostern. Der Taktgeber Universität beschränkt sich im Allgemeinen auf eine bestimmte Gruppe von Menschen. Zwar wird eine Universitätsstadt den Rhythmus des akademischen Jahres bemerken, aber doch unter den Rhythmen der anderen Aktivitäten untergehen. Weiters kann zwischen kurzfristigen (singuläre Ereignisse, wie Unfälle, Wetterumschwünge, Revolutionen) und langfristigen (Wirkung des Jahreszeitenwechsels, Schulferienterminen) Rhythmen unterschieden werden. Analog dazu steht die Unterscheidung *kurzer und langer Rhythmen*¹³⁰ aufgrund ihrer Dauer bei Henckel. Diese Einordnung spannt den Bogen von täglichen Rhythmen, zu Rhythmen der Jahreszeiten, Erneuerungszyklen, bis hin zur historischen Betrachtung von Blüte und Depression einzelner Städte.¹³¹

Taktnehmer bleibt in jedem Fall der Einzelne, der seinen angemessenen Lebensrhythmus zwischen den Taktgebern ausbildet. In idealer Form ist damit ein

¹²⁸ Henckel, Dietrich, a.a.O., S. 314

¹²⁹ Ebd., S. 314

¹³⁰ vgl. ebd., S. 314

¹³¹ vgl. ebd., S. 314

solches Zeitverwendungsmuster gemeint, das ein Maß an Stabilität hat, an externe Rhythmen angepasst ist, um soziale Koordination zu ermöglichen und in gleicher Weise den individuellen Bedürfnissen bzw. der persönlichen inneren Zeitstruktur entspricht:

„A good pattern is one that is stable and coherent, that is shared by others and that fits external rhythms and requirements and also the internal structure of the individual.“¹³²

8.6 Rhythmusveränderungen – Entwicklungstendenzen

Aus der Zusammenwirkung des zeitstrukturellen Umbruchs und der Klassifikation von rhythmuspprägenden Taktgebern sind in der gegenwärtigen städtischen Zeitorganisation Tendenzen zu grundlegenden Rhythmusveränderungen zu beobachten. Verantwortlich für diese rhythmischen Veränderungen sind die im Zunehmen begriffenen Entwicklungen hin zur Flexibilisierung von Zeiten (Arbeits- und Betriebszeit) einerseits, und zur zeitlichen Ausdehnung in bisher ungenutzte bzw. ruhegeschützte Bereiche wie Nacht und Wochende. Dies führt zu neuen unkonventionellen Zeitmodellen, zur Auflösung traditioneller Zeitmuster, damit zur Individualisierung von Zeiten, zur Auflösung kollektiver Rhythmen und zur allmählichen Entwicklung einer kontinuierlich aktiven Gesellschaft und einer Linearisierung von Rhythmen.

8.7 Arbeits- und Betriebszeit – Auflösung kollektiver Rhythmen

„Arbeits- und Betriebszeiten sind die entscheidenden Taktgeber für die Städte.“¹³³
Deshalb gehen Rhythmusveränderungen der Stadt ganz deutlich aus dem Bereich der zeitlichen Umstrukturierung der ökonomischen Taktgeber hervor.

¹³² Lynch, a.a.O., S. 76

¹³³ Henckel, Dietrich, et al., *Zeitstrukturen und Stadtentwicklung*, Stuttgart, Berlin, Köln: Verlag W. Kohlhammer, 1989, S. 11

Arbeits- und Betriebszeiten schlugen lange Zeit im Gleichtakt. Erst mit Einführung von Gleitzeitregelungen und Flexibilisierung von Arbeitszeiten kam es zur Auflösung starrer Arbeitsrhythmen und zu einer Entkoppelung von Betriebs- und Arbeitszeiten. Auch wenn die Arbeitszeit des Einzelnen gleich bleibt, oder gar verkürzt wird im Sinne der Tendenz der Arbeitswelt zu einer 35-Stunden-Woche, werden die Betriebszeiten sukzessive ausgedehnt.

„Alle Bereiche, in denen bisher deutlich der (gleichmäßige) Rhythmus des Arbeitslebens zu spüren war, befinden sich im Wandel. Die starren Arbeitszeiten lösen sich im Rahmen von Gleitzeitregelungen oder weitergehenden Flexibilisierungen auf. Das Wochenende und die Nacht geraten durch Ausweitung des Wochenend- oder Nachtbetriebs wieder in Bedrängnis.“¹³⁴

Bezüglich der Arbeitszeit kann man eine langsame aber stetige Entwicklung weg vom sogenannten „Normalarbeitsverhältnis“ beobachten, das heißt, einer Vollzeitbeschäftigung im Ausmaß von 40 Stunden pro Woche und freiem Wochenende. Es werden immer mehr „Mischformen zwischen verschiedenen Arbeitsverhältnissen und Arbeitsformen für immer mehr Erwerbspersonen zur Regel. Es entsteht ein Kontinuum unterschiedlicher Organisationsformen der Arbeit.“¹³⁵

So reicht die Bandbreite der neuen Arbeitsformen von Teilzeitarbeit, Selbständigkeit, flexiblen Arbeitszeitbeschäftigungen, temporär befristeten Arbeitsverhältnissen bis hin zu Schichtarbeit, Nachtarbeit, Samstags- und Sonntagsarbeit. Eine Studie zur Untersuchung der Zeitstrukturen von Arbeit und Betrieb in einem Vergleich deutscher Städte legen Dietrich Henckel u.a. vor. Ihre Ergebnisse lassen sich wie folgt zusammenfassen:¹³⁶

1. Ausdifferenziertere und flexiblere Arbeitszeiten, und ausgeweitete Betriebszeiten werden zusammen mit einer generellen Neigung zur Beschleunigung die Stadtrhythmen in hohem Maße verändern.

¹³⁴ Henckel, Dietrich, et al., a.a.O., S. 41

¹³⁵ Eberling, a.a.O., S. 194

¹³⁶ Die Ergebnisse der städtevergleichenden Untersuchung von Arbeits- und Betriebszeiten folgt in seiner Ausführung Henckel, Dietrich, et al., a.a.O., S. 13

2. Zusammen mit der steigenden Bedeutung von Schnellbahnstrecken, Flugverbindungen und der Telekommunikation wird die Stadt in ihrer Rolle als realer Ort des Zentrums und „Marktplatzes“ zunehmend bedrängt.
3. Die Ausdehnung von Zeiten, wie Betriebszeiten, Öffnungszeiten, Verkehrszeiten und Medienzeiten weisen in die Richtung einer kontinuierlich aktiven Gesellschaft hin. Diese Tendenz ist in manchen Städten ausgeprägter als in anderen.
4. Diese Entwicklung wird neue Konflikte im städtischen Leben zutage bringen, die in ihrem gesamten Ausmaß noch nicht erfasst werden können.
5. Eine Lockerung formaler zeitlicher Regelungen führt zu erhöhten individuellen, betriebsspezifischen und gruppenspezifischen Koordinationsaufwand. Der Rhythmus der Stadt wird infolge dessen diffuser und zufälliger.

Nicht nur die voranschreitende Flexibilisierung von Arbeits- und Betriebszeiten wirkt rhythmusverändernd auf die Städte. Auch die zeitlichen Ausdehnungen in die Nacht und das Wochenende modifizieren den Wochenrhythmus nach und nach.

8.8 Wochenrhythmus

Unter dem Wochenrhythmus versteht man ein sich wöchentlich wiederholendes Sieben-Tage-Intervall. Dieser Sieben-Tage-Rhythmus bestand jedoch nicht immer und überall. Im Laufe der Geschichte gab es in zahlreichen Kulturen die Ausrichtung an unterschiedliche, teilweise einander entgegengesetzte Kalendersysteme, die nicht alle einen siebentägigen Zyklus aufweisen.¹³⁷ Heutzutage ist bis auf wenige Ausnahmen die Orientierung am Gregorianischen Kalender die weltweit gebräuchlichste.¹³⁸

Der Wochenrhythmus ist unter anderem durch die Aufeinanderfolge von wöchentlich wiederkehrenden Werktagen, zusammen mit herausgehobenen Wochenruheperioden, wie etwa Freitag, Samstag oder Sonntag gekennzeichnet. Im klassischen Sinn ist damit der gewöhnliche Sieben-Tage-Rhythmus gemeint, das heißt, dass nach fünf

¹³⁷ Einen ersten Überblick über die Vielzahl von Kalendersystemen bietet die Liste der Kalendersysteme auf http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Kalendersysteme, (11.5. 2009)

¹³⁸ Ausnahmen wie Altkalendarier, vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Altkalendarier>

regulären Arbeits- bzw. Betriebstagen ein zweitägiges arbeitsfreies Wochenende (Samstag und Sonntag) oder zumindest die Sonntagsruhe folgt. Da in verschiedenen Ländern keine einheitliche Regelung des Sonntags als Wochenruhetag fungiert, sondern beispielsweise im Islam der Freitag als herausgehobener Wochentag bestimmt ist, spricht man allgemein von „Hochtagen“ oder „peak-periods“ bzw. „peak-days“¹³⁹, die mit ihren rhythmischen Ausschlägen die spezifische Eigenheit eines Wochenrhythmus ausmachen.

Die Bezeichnung wöchentlicher Ruhetage als sogenannte peak-days impliziert bereits deren Grundsatz sie prinzipiell arbeitsfrei zu halten.¹⁴⁰ Dieses auf spezifische Wochentage konzentrierte Arbeitsverbot kann, muss aber nicht immer Bestandteil einer peak-period sein. So ist der jüdische Sabbat religiös mit einem strikten Arbeitsverbot verbunden, während die islamische Freitagstradition im Gegenzug dazu Handel nicht ausdrücklich verbietet.¹⁴¹ Die interkulturelle Untersuchung zur gegenwärtigen Situation der Welt am Wochenende legt den Schluss nahe, dennoch den arbeitsfreien Aspekt als verbindendes gestaltendes Element der peak-periods zu sehen:

„Bei allen Unterschieden läßt sich eine gemeinsame Regel für alle untersuchten Länder – und wie wir vermuten – für die meisten Staaten weltweit herausdestillieren: Die wöchentliche peak-period wird – ungeachtet der mehr oder weniger differenzierten Handhabung – immer auch als eine Phase der allgemeinen Arbeitsruhe behandelt, auch wenn dies durch Religion oder Gesetz nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist.“¹⁴²

Religion oder Gesetz legen demnach die Begründung für die wöchentlichen Ruhetage fest. In den industrialisierten Ländern kann man auf das traditionale und das moderne Begründungsmuster¹⁴³ wöchentlicher peak-periods verweisen.

Sonntag, Sabbat oder Freitag gehen auf das nicht hinterfragbare traditionale Begründungsmuster zurück, das auf religiösen und kulturellen Regelungen beruht.

¹³⁹ vgl. Henckel, Dietrich; Hollbach, Beate; Rinderspacher, Jürgen, „Die Welt am Wochenende. Versuch einer Zusammenfassung“, in: Rinderspacher, J.P., Henckel, D., Hollbach B. (Hrsg), *Die Welt am Wochenende. Entwicklungsperspektiven der Wochenruhetage – ein interkultureller Vergleich*, Bochum: SWI Verlag, 1994, S. 318

¹⁴⁰ Ebd., S. 319

¹⁴¹ vgl. ebd., S. 319

¹⁴² Henckel, D.; Hollbach, B.; Rinderspacher, J., a.a.O., S. 319

¹⁴³ vgl. ebd., S. 321

Der freie Samstag hingegen, und damit die Ausdehnung der Sonntagsruhe auf zwei aufeinanderfolgende Tage, ließen im Zuge von wirtschaftlichem Aufschwung und damit einhergehendem Wohlstand das moderne Wochenende, wie wir es kennen, erst entstehen. Die weitere Entwicklung des Wochenendes als Zeitinstitution hängt eng mit dem wirtschaftlichen Fortgang und der Zeitregelungen der ökonomischen Taktgeber zusammen.

8.9 Kontinuierliche Aktivität – Linearisierung des Wochenrhythmus

Die ökonomischen Entwicklungstendenzen hinsichtlich der Ausdehnung der Arbeits- und Betriebszeiten auf die bisher ruhe- und arbeitsgeschützten peak-periods (Samstags- und Sonntagsarbeit) und die Nacht (Schicht- und Nachtarbeit) weisen in Richtung auf eine kontinuierlich aktive Gesellschaftsformation hin und damit auf eine allmähliche Angleichung des Wochentagsrhythmus auf das Wochenende. Diese Ausweitung wird womöglich zu einer Erosion des Wochenendes führen und den Wochenrhythmus zunehmend linearisieren.

„Kontinuierlich aktiv bedeutet dabei zweierlei: Tag und Nacht unterscheiden sich immer weniger, und der Rhythmus der Tage untereinander nähert sich an, insbesondere die Rolle der kollektiven Wochenruhetage – des Wochenendes – droht zunehmend verloren zu gehen.“¹⁴⁴

Erste Hinweise auf städtische Kontinuität sind beispielsweise die ausgedehnten Öffnungszeiten der Läden an Bahnhöfen, ein typisches Phänomen ländlicher Kontinuität ist das rund-um-die-Uhr-Service der Tankstellen mit einer Auswahl an notversorgenden Lebensmitteln. Auch automatisierte Dienste aller Art – Geldautomaten, Verkaufsautomaten – lassen in den Städten ein kontinuierliches Aktivitätsniveau erkennen. „Beispiele für vollkontinuierliche Dienstleistungen jenseits von Automatisierung und Notversorgung finden sich in Form von Rund-um-die-Uhr Gaststätten, Freizeiteinrichtungen oder gar Kindergärten (zum Beispiel Berlin) oder Gerichten (zum Beispiel New York) nur in Metropolen.

¹⁴⁴ Henckel, Dietrich, Hollbach, Beate, a.a.O., S. 284

Mehrere Arten von Kontinuität sollten differenziert werden:¹⁴⁵ ununterbrochene Aktivitäten, die ganzjährig, rund-um-die-Uhr, stattfinden, saisonale, periodisch kontinuierliche Aktivitäten, wie sie vor allem für freizeitzentrierte Saisonregionen üblich sind, und tägliche Kontinuität mit Einbeziehung der Nacht.

Im Hinblick auf den räumlichen Aspekt und der Frage, an welchem Punkt kontinuierliche Aktivitäten ausgehen, stellen Henckel und Hollbach fest, dass Städte als Orte hoher räumlicher Verdichtung den Ausgangspunkt für Kontinuität bilden. Sie sind der Antrieb für die fortschreitende Entwicklung in Richtung kontinuierlicher Aktivitäten, die erst in einem nächsten Schritt auf periphere Gebiete und das Umland von Städten ausstrahlen, indem diese kontinuierliche Serviceleistungen für die Städte bereitstellen.

Die Städte selbst gelten in diesem Kontext als „Taktgeber“, „Pulsare“, „Kolonisatoren“¹⁴⁶. Das heißt nicht, dass sich Kontinuität in allen Städten gleichermaßen entwickeln wird, eher vermutet man, dass sie immer nur auf Stadtteile und Teilräume eingeschränkt ist/bleibt. Innerhalb der globalen Vernetzung fungieren die Metropolen als Netzknoten, von denen aus alle ökonomischen Impulse ausgehen und sich verteilen – sie sind als die „Zentren der Verzeitlichung“¹⁴⁷ anzusehen.

8.10 Synchronisation

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das drohende Verlorengelassen der Zeitinstitutionen Feierabend und Wochenende langfristig ein Verschwinden eines gemeinsamen städtischen Lebensrhythmus bedeutet. Kollektive Rhythmen, die gerade auch durch die gemeinsamen peak-days spürbar sind, weichen als Träger für die charakteristische rhythmische Strukturierung einer Stadt der Individualisierung von Rhythmen, die sodann desynchron, durcheinander und beliebig verlaufen werden. Dabei wird jedoch auf die kulturelle Bedeutung und die gemeinschaftstiftende Funktion kollektiver Rhythmen vergessen.

¹⁴⁵ Henckel, Dietrich, Hollbach, Beate, a.a.O., S. 294

¹⁴⁶ vgl. Bezeichnungen stammen von ebd., S. 299

¹⁴⁷ vgl. ebd., S. 301

„Die Ausweitung in Richtung auf eine kontinuierlich aktive Gesellschaft bedeutet auch immer eine Linearisierung und damit Entrhythmisierung gesellschaftlicher Prozesse. Rhythmische Prozesse sind jedoch für die Orientierung wichtig und haben einen kulturellen Wert.“¹⁴⁸

Befürworter, die für die Bewahrung der traditionellen Zeitinstitutionen eintreten, hoffen, dass Städte, trotz aller wirtschaftlichen Entwicklungen hin zu einer kontinuierlich aktiven Gesellschaft, ihre eigentümlichen Zeitstrukturen und die Spezifik ihrer Stadtrhythmen nicht verlieren und demnach versuchen sollten peak-days als schützenswerte „Chronotope“¹⁴⁹ gegen die zeitliche Vereinnahmung der Ökonomie zu verteidigen.

Versteht man Städte als „Systeme synchronisierter Rhythmen“¹⁵⁰, oder als ein synchronisiertes Gefüge von Taktgebern und Taktnehmern, so heißt das, dass sie für die Gestaltung eines harmonischen Zusammenspiels der hierarchisch strukturierten Taktgeber und Taktnehmer Sorge tragen müssen. Nur so kann ein Maß an Stabilität und ein gemeinsamer städtischer Alltagsrhythmus sichergestellt werden. Synchronisation bedeutet, sich einerseits mit der Frage nach der Stabilität dieses zeitstrukturellen Zusammenwirkens und andererseits nach der zeitlichen Koordination zwischen Taktgebern und/oder Taktnehmern auseinander zu setzen.

Das Auseinanderdriften der gemeinschaftlich erlebten Rhythmen hat große Auswirkungen auf die soziale Zeitkoordination der Gesellschaft. Besonders wird durch das Fehlen eines gleichmäßigen übergeordneten Rhythmus die Synchronisationsleistung auf den Einzelnen abfallen, in dem ständigen Versuch gemeinsame Zeiten mit anderen zu finden.

Je weiter der Rahmen der Ausdifferenzierung und Ausdehnung von Arbeits- und Betriebszeiten gefasst wird, in umso größerem Maß wachsen die Koordinationserfordernisse des Einzelnen oder der Gruppen, und die daraus resultierenden Schwierigkeiten gemeinsame Zeiten zu finden und zu sichern.¹⁵¹ Mit

¹⁴⁸ Dietrich Henckel, et al., a.a.O., S. 246

¹⁴⁹ vgl. Henckel D., Hollbach, B., a.a.O., S. 327

¹⁵⁰ Franck, Georg, Wegener, Michael, a.a.O., S. 150

¹⁵¹ vgl. dazu näher Henckel, Dietrich, et al., a.a.O., 187f.

ausdifferenzierten Arbeitszeitmodellen, von denen besonders auch die freie Zeit abhängt, werden sogenannte gemeinsame „Zeitfenster“ weniger.¹⁵²

Damit eine Stadt „funktionieren“ kann, muss ihr zeitliches und räumliches Gleichgewicht stimmen. Anders formuliert, sollten zwischen Taktgebern selbst, zwischen Taktgebern und -nehmern im Idealfall möglichst keine Zeitkonflikte vorherrschen. Durch die Veränderungen in der Zeitstruktur kam und kommt es nach wie vor dennoch zu Zeitkonflikten und Rhythmusstörungen.

8.11 Zeitkonflikte – Desynchronisation

Henckel nimmt eine Einteilung von Zeitkonflikten in drei verschiedene Ebenen vor.¹⁵³ Zum ersten kommt es zwischen Taktgebern zu Zeitkonflikten, damit sind vor allem Wirtschaftsunternehmen gemeint. Während einige für die Flexibilisierung und Ausdehnung von Betriebszeiten eintreten, halten andere jedoch noch an herkömmlichen zeitlichen Bestimmungen fest. Ein anderer Konflikt zwischen Taktgebern ergibt sich aus der Unvereinbarkeit der zeitlichen Koordination von Schulbeginnzeiten und Anfangszeiten von Unternehmen am Morgen, was an der Überlastung des öffentlichen Verkehrs deutlich wird.

Die zweite Ebene der Zeitkonflikte betrifft Taktgeber und Taktnehmer, anders gesagt, Arbeitgeber und Arbeitnehmer. So stehen beispielsweise die Wünsche über die Arbeitszeit der Beschäftigten in einem Betrieb den innerbetrieblichen Zeitstrukturen entgegen. Zeitkonflikte des dritten Typus sind jene zwischen Taktnehmern selbst. Die Nachfrage nach längeren Öffnungszeiten von Dienstleistungen kollidieren mit den Interessen der im Dienstleistungsbereich Beschäftigten. Markantes Beispiel ist hier der Vergleich der Öffnungszeiten von Kinderbetreuungseinrichtungen mit den Arbeitszeiten berufstätiger Eltern.

Weniger einsehbar, aber nicht weniger relevant sind in diesem Kontext die Auswirkungen der intrapersonalen Zeitkonflikte, die neue Anforderungen an den Einzelnen und an die Qualität für persönliches Zeitmanagement stellen.

¹⁵² Ein Beispiel dafür sind uneinheitliche produktionsfreie Zeiten in indischen Fabriken, verteilt auf alle Wochentage, sodass nicht alle sonntags geschlossen sind, vgl. Henckel, D., Hollbach, B., a.a.O., S. 285

¹⁵³ Ausführungen folgen: vgl. Henckel, Dietrich, a.a.O., S. 318 f.

Welche Maßnahmen zur besseren Synchronisation und Aufrechterhaltung der Stadtrhythmen getroffen werden können, sollen die Kapitel über die Entwicklung von Zeitpolitik und vom Timing der Städte erörtern.

8.12 Zeitpolitik und Chrono-Urbanistik

Aus diesem kurzen Abriss über die zeitstrukturelle Beschaffenheit von Städten und dem Wandel, dem sie unterworfen sind, lässt sich der Schluss ziehen, dass sich gerade am Rhythmuswechsel des städtischen Alltagslebens fundamentale gesellschaftliche Veränderungen viel früher erkennen lassen als irgendwo sonst. Dann stellt sich jedoch die Frage, ob es angesichts der Zunahme von Zeitkonflikten und Desynchronisationstendenzen tragbar ist, den ökonomischen Taktgebern das Primat für die Einflussnahme auf das zeitliche Gefüge der Gesellschaft zu überantworten und dieses dem völligen Selbstlauf zu überlassen. Gegenwärtig scheinen zumindest jene Flexibilisierungs- und Ausdehnungsbestrebungen an kein Ende zu kommen und die Weichen für eine zukünftige kontinuierlich aktive Gesellschaft gestellt zu sein.

Die Errichtung von Institutionen zur zeitpolitischen Diskussion und Gestaltung schiebt dieser Entwicklung einen Riegel vor. Als Vorreiter in der Errichtung und Erstellung von Zeitbüros oder Zeitleitplänen gelten die italienischen Städte Rom, Florenz, aber auch Bozen und Paris. Wien hat zumindest eine Machbarkeitsstudie mit einigen Projektideen Anfang dieses Jahres vorgelegt.¹⁵⁴

Mit der relativ jungen Etablierung von Zeitpolitik in den Städten will man mehr Einsicht, aber auch Einfluss auf die Gestaltungsbereiche der zeitorganisatorischen Struktur gewinnen. Bei dieser Unternehmung ist es notwendig abzustecken, in welchen Bereichen eine Flexibilisierung oder eine stärkere Synchronisation der Zeiten zu befürworten ist. Sie darf nicht allein die zeitlichen, sondern sollte auch die Lösungsansätze für die räumlichen Folgen der zeitstrukturellen Änderungen finden, ihren Zusammenhang herstellen und ihre Steuerung hinterfragen.

Eine ernstzunehmende zeitpolitische Gestaltung wird jedoch nicht ohne die notwendige Rahmensetzung und einen fundierten wissenschaftlichen Hintergrund Fuß

¹⁵⁴ vgl. Forschungsbericht von Atzmüller Roland, Mairhuber, Ingrid, „Zeitpolitik in Wien – Politik zur Sicherung der Lebensqualität. Machbarkeitsstudie: Kommunale Zeitpolitik und Projektideen für Wien“, <http://www.forba.at/data/downloads/file/309-FB%201-09.pdf>, (14.5.2009)

fassen. Diese sollte unter dem Titel „Chrono-Urbanistik“¹⁵⁵ relevante Forschungsergebnisse der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, und brauchbares statistisches Material zusammenfassen. Zu ihren Aufgabenbereichen sollte, nach Henckel, die Entschlüsselung und Herstellung der gegenseitig bedingten Wechselbeziehung von räumlichen und zeitlichen Auswirkungen sein. Sie soll prüfen, welche räumlichen Gegebenheiten diese oder jene zeitliche Organisation von Tätigkeiten in den Städten fördert, und umgekehrt, welche Zeitstruktur welche Zusammenballung/Besiedlung begünstigt oder nicht. Darüber hinaus wird es meines Erachtens wichtig werden, die Frage nach der kulturellen Zeitidentität von Städten, der Spezifik ihrer Rhythmik, ihrer charakteristischen Zeiteigenheiten zu beantworten. Wenn durch die Globalisierung sich eine zunehmende Vereinheitlichung der Zeitstruktur zu entwickeln droht, wird das Bedürfnis erwachsen historisch wertvolle Zeitinstitutionen als kulturelle Eigenprägung zu bewahren.

¹⁵⁵ Henckel, Dietrich, a.a.O., 320

9 RHYTHMEN HÖRBAR MACHEN

„*Im Sehen erfassen wir das Skelett der Dinge, im Hören ihren Puls.*“¹⁵⁶

9.1 Die Hierarchie von Raum, Zeit und Klang¹⁵⁷

Vereint man die drei für den Rhythmus relevanten Kriterien Raum, Zeit und Klang, so können wir die Stadt als eine Synthese von gebautem Raum, einem zeitlichen Gefüge und ihrer Klangumwelt betrachten. Albert Mayr findet diese Trias von Raum, Zeit und Klang als sinnvolle und innovative Betrachtungsweise, um neue Ideen zu stadtplanerischen Anliegen bzw. zu citydesign liefern zu können. Und in dieser fundamentalen Reihenfolge und Stellung wurden die drei genannten Bereiche bisher behandelt oder eben nicht.

Der gebaute Raum, die gegebenen Baulichkeiten besitzen durch ihre Präsenz, Beschaffenheit und ihre Nutzungsmodalitäten eine entscheidende Wirkung auf die Bereiche Zeit und Klang. Der Raum prägt zum einen die akustischen Milieus, aus denen eine spezifische Klangumwelt besteht und zum anderen das zeitliche Gefüge, also, die Zeitpunkte, die Dauer und/oder Häufigkeiten unserer Tätigkeiten.

Mayr trifft eine Unterscheidung zwischen Baulichkeiten, die Klänge und zeitliche Abfolgen trennen, und solchen, die verbinden bzw. den Wechsel von einem zum anderen Milieu erleichtern.

Eine Hierarchie hat sich festgemacht, die sich nicht zuletzt auch auf unser Wahrnehmungsvermögen beruft. Es ist die Priorität, unsere Aufmerksamkeit bei dem Erkunden von neuen Orten, zuallererst auf den räumlich-statischen Aspekt zu legen, und erst sekundär „Augen- und Ohrenmerk auch auf Abläufe, Rhythmen und Klänge zu richten, sie festzuhalten oder gar anderen mitzuteilen.“¹⁵⁸ Darin liegt auch der

¹⁵⁶ Straus, Erwin, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, 2.vermehrte Auflage, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1956, S. 398

¹⁵⁷ Ausführungen folgen: Mayr, Albert, „Die komponierte Stadt. Ein klangzeitlicher Zugriff auf den Raum“, in: Henckel, Dietrich, Eberling, Matthias (Hg.): *Raumzeitpolitik*, Leske + Budrich: Opladen, 2002

¹⁵⁸ Mayr, a.a.O., S. 41

Grund verborgen, dass wir Postkarten von Städten versenden, und keine Audio-files oder Videos.

An dieser hierarchischen Stellung von Raum, Zeit und Klang orientiert sich auch die Gestaltung und Untersuchung von Städten. Weniger imageträchtig und wirtschaftlich interessant, wie Mayr schreibt, seien Klang und Zeit als vergängliche Entitäten und darauf gründet ihre lange Vernachlässigung innerhalb städteplanerischen Denkens. Doch in letzter Zeit kann zunehmend ein Bedeutungsgewinn beider Bereiche konstatiert werden, so nämlich die Einsicht, dass die räumliche Ordnung ohne jedwede Berücksichtigung von zeitlichen und klanglichen Faktoren die Lebensqualität schmälert.

9.2 Klangumwelt

Fragt man nach dem Stellenwert von Klangumwelt, so gibt es unterschiedlichste Antworten. Einerseits ist man sich der Relevanz von Klangumwelt als einer entscheidenden Komponente von Lebensqualität bewusst, nur teilweise finden Versuche statt, die Lärmverseuchung zu bekämpfen, nur stückweise setzt man sich für eine qualitätsvolle Klangumwelt ein und bemerkt ein Verschwinden kulturell und sozial bedeutsamer Klänge. Andererseits bemüht man sich um die Herstellung einer preiswerten künstlichen Klangumwelt, so Mayr, und greift auf Musik- und Schallkonserven zurück oder produziert gezielt Klanginstallationen.

Der Theoretiker Shushei Hosokawa ist der Meinung, dass das unkonzentrierte Hören das zeitgemäße sei, der Musiker David Toop ist davon überzeugt, dass man sich in den „ocean of sound“ stürzen müsse, und Zyniker glauben, eine Beschäftigung mit dem akustischen Raum sei nur etwas für Ökokulturbesessene¹⁵⁹ - so fasst Mayr die Einstellungen zur Beschäftigung der Klangumwelt zusammen.

Das hieße, so Mayr, eine deutliche Verarmung und Verkümmern der akustischen Erfahrungs- und Erlebniskategorien, schließlich ist der akustische Raum ein gemeinsam erleb- und gestaltbarer, und solle sich nicht bloß auf Handygeschnatter, Hupsignale und Sirenen beschränken.

Dietrich Henckel setzt dagegen gerade den persönlichen Kontakt zwischen Menschen, die face-to-face-Kommunikationen als unersetzliche Komponente in Bezug auf die

¹⁵⁹ vgl. Ausführung folgt Mayr, a.a.O., S. 43

Produktion von Wissen. Er „betont also die Wichtigkeit und Unersetzlichkeit des direkten sensorischen Kontakts“¹⁶⁰. Diese These erweitert Albert Mayr in zwei Richtungen. Erstens sollten nicht nur interpersonelle Kontakte, sondern auch jene zwischen Mensch und Umwelt direkt sensorisch stattfinden. Mit dem Argument, dass das Erleben eines Stadtpanoramas auf Großbildleinwand mit Dolby-Surround „eben nicht das Erwandern derselben Stadt mit all den damit verbundenen motorischen Tätigkeiten und sensorischen Stimuli“¹⁶¹ ersetzt, stützt er seine Gedanken. Zweitens ist nicht jeder zwischenmenschliche Kontakt ein Austausch von Information, es geht um „nicht formalisierte Kommunikation“, wo einfaches Beisammensein, ein Sich-hören-Lassen bzw. das Zu- und Weghören wichtig sind. Mayr stellt jedoch fest, dass es kaum Räume und Zeiten für solche Kontakte gibt, besonders für schwächere Gruppen, Alte und Kinder. An dieser Stelle plädiert Mayr für die Schärfung unseres Klangbewusstseins und einem verantwortlichen Umgang mit Klängen. Genau zu diesem Anliegen reiht Mayr einige fundamentale Erforschungen und Unternehmungen zum Thema Klangumwelt auf.

9.3 The Vancouver Soundscape und sein Echo

„The scene takes place in front of Santa Barbara Market, in Vancouver BC. I am recording the sounds of the market: people passing by, cashiers’ beeping noises, traffic rumble in the back, fleeting discussions. Somebody approaches me:

“Is that a microphone?”

“Yes, it is.”

“What are you recording? Traffic? Are you doing a movie or something?”

“No, I’m just recording the market. People talking, doing their grocery shopping.”

“Hmmm... (Short pause) Why would you do that?”¹⁶²

¹⁶⁰ Mayr, a.a.O., S. 43

¹⁶¹ Ebd., S. 43

¹⁶² Paquette David, „Describing the contemporary sound environment“, http://www.sfu.ca/media-lab/archive/grad/david_paquette/chap_one.html, (21.5. 2009)

Ähnlich erging es wohl auch R. Murray Schafer, einem kanadischen Komponisten und Theoretiker 30 Jahre zuvor bei seinen ersten Soundscape-Unternehmungen.

1974 erfolgte durch das von ihm geleitete Projekt an der Simon Fraser University unter dem Titel „The Vancouver Soundscape“ der Auftakt zur Erforschung der Klangumwelt.

Dabei handelt es sich um Tondokumente mit zusätzlich verbalen Beschreibungen, theoretischen Erläuterungen und Zitaten, die die Natur in und um Vancouver festhalten. Dokumentiert sind charakteristische *soundmarks*, Klänge der Arbeit, des Verkehrs und der Freizeit. Schafers Zugriff ist geprägt vom Einfluss der experimentellen Musik von John Cage und seinem Anliegen, Umweltklänge auf empirische Weise zu systematisieren. Er besteht darauf, die Erforschung der Klangumwelt als interdisziplinäres Unterfangen zu sehen, und hat damit das Interesse unterschiedlicher Vertreter bzw. Bereiche geweckt. Das Echo des Vancouver Soundscapes von Schafer war groß und lieferte die Basis für viele nachfolgende Studien weltweit.

„The World Soundscape Project“ (WSP) folgte 1975 mit einem akustischen Vergleich fünf europäischer Dörfer. Bei dieser Studie sollte erforscht werden, in welchem Zusammenhang klangliche Erscheinungen zur baulichen, kulturellen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gestaltung stehen, welche Rückschlüsse sich ergeben, und welche Klänge besonders markant sind.

Ähnlich ging ein Mitarbeiter des „Centre de recherche sur l’espace sonore et l’environnement urbain“ (CRESSON) bei einer vergleichenden Studie der drei Schweizer Städte Lausanne, Zürich und Locarno vor. Pascal Ampoux hat zur besseren Systematik für die Analyse von Tondokumenten die Begriffe „écoute mémorisée“, „écoute réactivée“ und „écoute qualifiée“ eingeführt.

1998 begann eine Wiederaufnahme des „Five-Villages-Projekt“ des WSP, geleitet von der finnischen Ethnomusikologin Helmi Järviuoma, um die gesellschaftlichen Veränderungen, die sich nach 25 Jahren eingestellt hatten, in Beziehung zu setzen mit der verändernden Klanglandschaft.

Bald darauf formierte sich in Banff bei der ersten internationalen Soundscape-Konferenz das „World Forum for Acoustic Ecology“ (WFAE) als Dachorganisation, um die zum Teil weit verstreuten und unübersichtlichen Forschungen in einen gemeinsamen Rahmen zu bringen.

Die mittlerweile erfolgreich etablierte Zeitschrift „Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology“ wurde erstmals von Hildegard Westerkamp 1991 als Newsletter publiziert.

Im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas hat Linz 2009 die Initiative *Hörstadt*¹⁶³ ins Leben gerufen, um den akustischen Raum als politisch gestaltbare Aufgabe ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Die Ziele der „Linzer Charta“¹⁶⁴ formulieren eine Förderung eine Berücksichtigung des akustischen Raumes als wesentlicher Bestandteil des Lebensraumes und der Lebensqualität. Alle Prozesse in der Stadt werden als akustische Prozesse verstanden. Das Freihalten von Dauerbeschallung aller öffentlichen Räume und Verkehrsmittel gehört zu ihren Anliegen, genauso wie eine Stärkung der Hörkompetenz im Kindesalter. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Initiative „Linzer Hörenswürdigkeiten“, in deren Rahmen 25 Stadtbereiche mittels Hörstadtplan erwandert werden können und auf eindrucksvolle Weise hörbar werden. Hinter diesem Konzept steht der Schweizer Komponist, Musiker und Klangarchitekt Andres Bosshard. An folgendem Beispiel soll eine Beschreibung des Stadtklages, am Durchgang zum Hauptplatz, Höhe Schmidtorstraße 4, Einblick in die Komposition des akustischen Raumes gewonnen werden:

„Sie befinden sich hier in einer wahren akustischen Schatzkammer. Die Stadt Linz bewahrt offensichtlich ihre feinsten Klänge in den zwölf versteckten Seitengassen des Hauptplatzes auf. Jede Hallkammer entwickelt ihr eigenes Klangschattenprofil. Es scheinen städtische Gehörgänge in die Vergangenheit zu sein. Sie erinnern sowohl an schlafende mittelalterliche Gänge und zugleich erwecken sie Bilder von mediterranen Hinterhöfen. Sie sind stiller als die Gassen toskanischer Städte, doch ihre Grundklänge sind auch hier eingebettet in ein warmes erfarbenedes Timbre. Hier, im ersten Steinhof der Passage vom Traxlmayr, erklingt bei Regen eine zarte mehrstimmige Tropfenperkussion. Die Überraschung ist perfekt, zusammen mit den Echoschatten der Schritte aus dem Hauptgang und den Klängen der Stadt, die sich von Ferne dazumischen,

¹⁶³ vgl. „Hörstadt“, <http://www.hoerstadt.at>, (30.10.2009)

¹⁶⁴ vgl. „Hörstadt/Linzer Charta – Dokument“, http://www.hoerstadt.at/linzer_charta/dokument.html, (30.10.2009)

entsteht ein Klangequilibrium, das sich die Erbauer der kaiserlichen Regentpagoden nur wünschen konnten.“¹⁶⁵

9.4 Vom Acoustic Design zu einem Acoustic Community Model

In Schafers Hauptwerk *The Tuning of the World* (1977) beschreibt er die Voraussetzungen für ein „Acoustic Design“, das funktionale und ästhetische Komponenten verbinden soll. Ausgangspunkt seiner These ist seiner Meinung nach die langfristig wenig Erfolg versprechende Strategie, lediglich unerwünschte Klänge zu unterdrücken bzw. eliminieren zu wollen. Besser sei, daneben auch an einem Aufbau und einer Produktion bislang vernachlässigter Alltagsklänge zu arbeiten.

Einer seiner Mitarbeiter, Barry Truax, vergleicht drei Modelle von Acoustic Design. Das „Acoustic Environmental Model“ sieht die akustische Umwelt als physische Entitäten, die vor allem gemessen werden können, unabhängig vom Zuhörer. Dieser verbleibt in einer passiven Rolle. Truax betont die Unterscheidung „listener“ and „hearer“.

Das „Soundscape Model“ platziert den Hörer ins Zentrum, statt einem linearen einseitigen Weg von Sender zu Empfänger setzt es eine wechselseitige Beziehung zwischen Hörer und Umwelt.

Schließlich erörtert er das „Acoustic Community Model“, welches die Kombination der beiden oben genannten Modelle herstellen soll, indem es ihre Schwächen mindert und ihre Stärken mehr betont. Es ist ein kommunikationsbetontes Modell, das akustische Kommunikation als System versteht, das Informationen sowohl hervorbringt, als auch austauscht. Er definiert eine „acoustic community“ „as any bounded system which involves shared acoustic experience among its participants“.¹⁶⁶

Das Hauptanliegen von Acoustic Design setzt sich aus zwei Strängen zusammen. Zum einen soll die Beschäftigung mit der Klangumwelt selbst eine fruchtbare Komponente der stadtplanerischen Auseinandersetzung sein, vor allem ist es wichtig, sie bei jeglicher Planung miteinzubeziehen, und nicht erst wie bisher oftmals üblich eine Behebung der akustischen Mängel und Probleme im Nachhinein. Zum anderen

¹⁶⁵ Bosshard, Andres, „Hörstadt/Linzer Hörenswürdigkeiten“, Punkt 2, <http://www.hoerstadt.at/hoerstadt/hoerenswuerdigkeiten.html>, (30.10.2009)

¹⁶⁶ zitiert nach Mayr, a.a.O., S. 48

beschäftigt sich das Acoustic Design mit der akustischen Gestaltung von Gebrauchsgegenständen bzw. Apparaten im öffentlichen Raum, um ihre Attraktivität und Wirksamkeit zu erhöhen. Erinnert sei hier an die Pariser Metro mit den akustischen Signalen der Fahrscheinautomaten. Albert Mayr versucht die Ansätze von diesen drei Modellen der Klangumwelt auf das raumzeitliche Gefüge zu übertragen.

9.5 Klänge der sozialen Rhythmen im Raum

Den Ablauf eines Tages an einem spezifischen Ort akustisch wahrnehmbar zu machen und seine „ohrenscheinlichen“ Eigenheiten auszumachen, hat Schafer mit seinem „five village soundscape“-Projekt realisiert. Akustischer Raum ist im Gegensatz zu visuell definiertem Raum, der quantitativ eindeutig bestimmbar und abmessbar ist, in seinen Grenzen fließend und nicht greifbar. Um dennoch eine qualitative Beschreibung von akustischem Raum vornehmen zu können, führt Schafer die Terminologie von „hi-fi soundscape“ und „lo-fi soundscape“ ein. Der Begriff „hi-fi soundscape“ definiert eine Klanglandschaft, deren singuläre Klangereignisse ohne Störung (Rauschen) lokalisierbar werden, deutlich hörbar sind, damit auch zeitlich verteilt identifizierbar werden. Aus dem „hi-fi soundscape“ lassen sich Rückschlüsse auf die spezifische akustische Identität eines Ortes ziehen. „Lo-fi soundscape“ bezeichnet demgegenüber eine Klanglandschaft, wo einzelne Klangereignisse von einer dominanten zeitlich andauernden Klangmasse – die Rede ist von einem akustischen Brei - beherrscht werden und nicht identifiziert werden können.

Nachgeforscht hat Schafer bei seinem „five village soundscapes“ „die Funktion von Klang als Indikator von sozialen Rhythmen im Raum“¹⁶⁷. Akustisch erfasst wurden die Orte mithilfe so genannter „24 hours recordings“, die schematisch den Rhythmus und Ablauf eines Tages anhand seiner Klanglandschaft zu dokumentieren versuchen. Die Aufnahmen beschränken sich auf die ersten 10 Minuten jeder Stunde von Mitternacht bis Mitternacht, und wurden später im Studio auf 40 bis 50 Minuten komprimiert. Schafers Projekt zeigt sehr gelungen einen ersten Versuch, die jedem Ort inhärente akustische Zeit hörbar zu machen.

¹⁶⁷ Mayr, a.a.O., S. 50

Dem Faktor Klang eine Zeitgeber-Funktion zu überschreiben, spielte früher eine entscheidende Rolle im Tagesablauf eines Individuums, aber auch einer Gemeinschaft. Viele menschliche Tätigkeiten wurden durch öffentliche akustische Signale, wie Sirenen oder Glocken entweder eingeleitet, unterbrochen oder beendet. In Pezzls Bericht über den Tagesrhythmus der Stadt Wien hat der Glockenschlag des Stephansdom durchaus diese praktische und gemeinschaftsstiftende Funktion. Mayr spricht von dem „Gefühl eines realzeitlichen – wenn auch indirekten – Eingebundenseins“¹⁶⁸ in die Gemeinschaft und ihre Geschehnisse. Heutzutage spielt Klang als Zeitgeber keine große Rolle. Einzig in Schulen und Fabriken lassen sich diese Lätzeichen noch finden. Wir schauen auf die Uhr oder den Terminkalender und Plakate anstatt auf Glocken oder das Tönen einer Trompete zu hören, um auf die neuesten Ankündigungen aufmerksam zu werden.

Mayr schließt aus dieser Entwicklung, dass dadurch zwar mehr Menschen erreicht werden können, gleichzeitig aber das gemeinschaftsstiftende Element in den Hintergrund gerückt ist.

„Sicher haben unsere Synchronisierungsprozeduren an Effektivität, Reichweite und Genauigkeit zugenommen, aber durch den Verzicht aufs Öffentlich-Klangliche wohl an Attraktivität verloren wie auch an der Fähigkeit gemeinschaftliche Rhythmen ohrenfällig zu machen.“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Mayr, a.a.O., S. 51

¹⁶⁹ Ebd., S. 52

10 RHYTHMEN SICHTBAR MACHEN

Rhythmen ohrenfällig zu machen, wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, haben bisher nur Soundscape-Projekte versucht zu realisieren. Eine letzte wissenschaftliche Untersuchung zum Rhythmus der Tag- und Nachtbevölkerung in der Stadt hat sich in seiner Umsetzung auf den augenscheinlichen Aspekt konzentriert. Es handelt sich um einen Visualisierungsansatz für Stadtrhythmen an der Technischen Universität Wien.¹⁷⁰

Die Schwierigkeit von Städteplanern besteht darin, auf Basis computergestützter Modelle, die Auswirkungen raum-zeitlicher Vorgänge zu visualisieren. So werden chronologische Zustände oftmals nebeneinander dargestellt. Geht es jedoch darum, Prozesse als nichtlineare Dynamiken sichtbar zu machen, müssen die bisherigen Methoden zur Veranschaulichung ausgeweitet werden. Diesen Anspruch versucht Arnold Faller in seiner Diplomarbeit gerecht zu werden. In der Stabilitätsanalyse städtischer Rhythmen, stellt Faller fest, dass der Struktur der Städte stabile Prozesse inhärent sind.

„Als Inbegriff solcher stabiler Prozesse gelten Rhythmen. Diese Rhythmen unterscheiden sich zum einen in der Frequenz ihrer Wiederholungen, zum anderen auch in der Zuverlässigkeit dieser Wiederholungen.“¹⁷¹

Um die Tag-Nacht-Verteilung von Wien animiert darzustellen, geht Faller wie folgt vor: Aus der Datenbeschaffung über die Bevölkerungszahlen bzw. –verteilungen werden aus der Gesamtheit der Bevölkerung Gruppen mit ähnlichem Verhalten eingeteilt.

„Man legt also für jede Bevölkerungsgruppe einen typischen Tagesablauf fest, aus dem ersichtlich ist, zu welcher Tageszeit sich die betreffenden Personen im Wohnbezirk aufhalten, welche Wegstrecken in welcher Zeit zurückgelegt

¹⁷⁰Faller, Arnold, „Visualisierungsansätze für Stadtrhythmen“, <http://www.projectspace.at/research/rhythms/Stadtrhythmen.pdf>, (26.5.2009)

¹⁷¹ Ebd., S. 16

werden und errechnet aus der Summe dieser einzelner Querschnitte die jeweilige Bevölkerungszahl.¹⁷²

Alle Daten und technischen Schritte zusammen genommen, entsteht, eine „dreidimensionale Wolke von Raumkoordinaten“¹⁷³, deren Momentaufnahmen mittels morphing (zur Darstellung der Veränderungen in der Zeit) bearbeitet werden, um rhythmische Bewegungen darzustellen. Eine Tag-Nacht-Verteilung zu bestimmten Zeitpunkten sieht wie folgt aus:

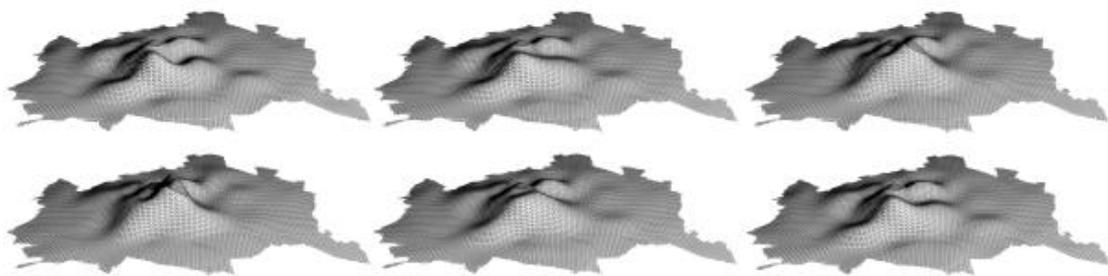


Abb.1.: zeigt die „Sequenz aus einem Tagesrhythmus der Bevölkerungsverteilung (von links oben nach rechts unten: 0:00, 4:00, 8:00, 12:00, 18:00, 21:00)“¹⁷⁴

Aus dieser zeitlichen Aufeinanderfolge der Tag-Nacht-Verteilung, wird ersichtlich, welche technischen Möglichkeiten zur Visualisierung städtischer Rhythmen bereit stehen und welche raum-zeitlichen Veränderungen sich im Laufe eines Tages in einer Stadt abspielen.

10.1 The Timing of the City

Eine Stadt bietet eine Fülle von Ereignissen verteilt auf ihrem Raum und in der Zeit. Nicht bloß augenblickliches Timing ist wichtig. Zeit soll auch vorausberechnet werden können, um die Zeit mit anderen zu koordinieren oder gewisse Tätigkeiten über den Tag zu verteilen. Schließlich wollen wir wissen, wie lange wir auf die nächste Straßenbahn warten oder mit welchen Zeitverlusten wir im Stau rechnen müssen, wann die Bank schließen wird oder kein Parkplatz mehr zu finden ist. Ein

¹⁷² Faller, a.a.O., S. 37f.

¹⁷³ Ebd., S. 43

¹⁷⁴ Abbildung und Beschreibung der Grafik zitiert und übernommen von ebd., S. 50

langjähriger Stadtbewohner wird die für ihn relevanten Zeitinformationen einerseits bereits in seinen Zeitplan integriert haben, andererseits geben ihm moderne Anzeigetafeln der öffentlichen Verkehrsmittel Meldung über deren pünktliches Eintreffen oder Verspätung.

Verschieden sind die Zeitinformationen, die wir über eine Stadt in Erfahrung bringen wollen. Ein Tourist wird andere Informationen brauchen als ein Bewohner der Stadt selbst. Aus den Fragen, die Fremde bezüglich der lokalen Zeitstruktur der Stadtereignisse haben, können wir lernen. Kevin Lynch hat dabei eine spezifische Idee im Kopf: Wir sollten ein öffentliches Zeitraummodell der Stadt herstellen, um Kurzzeitbewegungen, Fluktuationen, wie die Terminierung von Veranstaltungen und momentane Menge an Kommunikationssystemen, ebenso wie Langzeitveränderungen der vergangenen, gegenwärtigen, zukünftigen Verteilung der Bewohner, oder der Wohnsiedlungen, in Zusatz zu der räumlichen Ortsangabe von Personen, Einrichtungen und Ereignissen, aufzuzeigen. Lynch bezeichnet es als einen „store of temporal and spatial information“. Dieser wäre eine Antwort auf einzelne Untersuchungen, die mithilfe von verändernden Modellen und Plänen, Dias, Filmen, graphischen Computerergebnissen oder tabellarischen Auflistungen, spezifische Daten einer Stadt präsentieren. Dieses zeitlich-räumliche Modell der Stadt soll die gesamte Bandbreite der zeitstrukturellen Ereignisse im Raum Stadt enthalten. Es bleibt zu wünschen, dass sich die technischen Voraussetzung zur Visualisierung der gesamten städtischen Rhythmen, so verfeinern und entwickeln werden, dass sich Lynchs bislang utopische Idee in ferner Zukunft realisiert sieht.

11 SCHLUSSBEMERKUNGEN

Wenn ich hier nun wieder auf die philosophischen Interpretationen des Wortes Rhythmus rekurriere und sie in Beziehung setze mit den Überlegungen zur Rhythmisierung und Vertaktung städtischen Lebens, so sind Stadtrhythmen definiert als eine Ordnung der Bewegungen in der Zeit, in die die Menschen in der Stadt aufgrund der lokal determinierten Zeitstruktur eingetaktet werden. Die zeitstrukturellen Gegebenheiten der Städte schreiben spezifische Rhythmen in den Stadtkörper ein.

Den Stadtrhythmen ist ein wiederholendes Moment inhärent, denen jedoch keine starre Vorausberechnung, sondern immer auch ein gewisses Maß an Überraschung und Wiederrufflichkeit zugrunde liegen muss, um nicht als lebloser Rhythmus oder bloße Wiederkehr des immer Gleichen erlebt zu werden. Stadtrhythmen müssen Amplituden aufweisen, weil sie sich besonders durch merkbare rhythmische Ausschläge auszeichnen und Abwechslung durch eine charakteristische Betonung, musikalisch gesprochen durch eine Arsis, erfahren. So ist ein Charakteristikum städtischer Rhythmen immer auch ihre Akzentuierung und der Grad ihrer Intensitätsunterschiede. Daraus lässt sich die Wichtigkeit der peak-days (Hochtage) der Gesellschaft erkennen. Es liegt in der Natur des Menschen, nach wiederholten Tagen der Arbeit eine freie Zeit innerhalb des Wochenrhythmus zu finden, nach angenehmen Hinweisen für den Verlauf der Zeit zu suchen, nach namhaften Ereignissen und Höhepunkten, nach Pausen und Zäsuren. Nicht nur der arbeitsfreie Sonntag oder der gemeinsam verbrachte Feierabend, auch markante Ereignisse, wie Feiertage geben uns ein Gefühl der Freude, wollen gemeinsam erlebt werden und bieten als Höhepunkte eine gelungene Abwechslung von einem regelmäßigen linearen Arbeitstrott. In diesem Sinn plädiert Kevin Lynch für ein bewusstes Zelebrieren der (gemeinsamen) Zeit, dafür Höhepunkte der Zeit festlich zu begehen.¹⁷⁵ Nach Lynch sollten wir besondere Geschehnisse aufstocken und steigern, statt sie zu verkleinern. Er fordert neue Rituale der Zeit, indem markante Ereignisse in der städtischen Umgebung nicht zeitlich unverändert und unbemerkt bleiben, sondern ihr dramatischer Umschwung gezielt designt und gelenkt wird. Gleich, ob es Wochenendparaden sind, Sommerfestivals, wichtige sportliche oder musikalische

¹⁷⁵ Lynch, a.a.O., S. 83ff

Ereignisse oder Feste zum Frühlingsbeginn oder zur Sonnenwende. Gegenwärtig spricht die zunehmende Entwicklung zur Eventisierung vieler gesellschaftlicher Bereiche für dieses Bedürfnis, Zeit bewusst zu feiern.

Die vielen Rhythmen, die einander in der Stadt überlagern, laufen bislang notwendigerweise synchron. Notwendig deshalb, um trotz aller individueller Bewegungsabläufe und Rhythmen dem Stadtbewohner dennoch mittels einer übergeordneten kollektiven Rhythmisierung eine Orientierungshilfe liefern zu können, und ihm das Gefühl zu geben in einem gemeinsamen Ganzen eingetaktet zu sein. Ein kollektiv erlebbarer Stadtrhythmus „hält die Menschen in seinen Banden“¹⁷⁶, legt ihren individuellen Rhythmen Schranken in einem positiven Sinne auf und überlagert die rhythmischen Vorgänge mit einer Art Gleichförmigkeit innerhalb des gesamten zeitlichen Bewegungsflusses. Isoliert betrachtet, sind die Rhythmen der Menschen bloße Aufeinanderfolge von Bewegungspunkten in der Zeit, zusammen gedacht, stehen sie untrennbar in Verbindung mit anderen. Ein gemeinsamer Lebensrhythmus muss für den Einzelnen spürbar bleiben, oder wie Schelling dem Rhythmus der Musik zuerkennt, ist Rhythmus jene Verbindung von Verschiedenem mit der Einheit. Der einzelne Stadtmensch als Taktnehmer ist den zeitstrukturellen Regelungen der Taktgeber unterworfen und erkennt sich und die anderen darin. Oder pointierter formuliert: In einer rhythmisch strukturierten Stadt mit dem Aufeinander treffen von individuellen und kollektiven Rhythmen, „wird ebenso Identität wie Differenz, wird zugleich die selbstreflexive Entfaltung des Eigenen und die Beziehung zum Anderen thematisch“¹⁷⁷. Rhythmus transzendiert daher soziale Grenzen, indem ihm eine gemeinschaftsfördernde und einheitsstiftende Wirkung zugesprochen wird.¹⁷⁸

In diesem Kontext bedarf es der dringenden Beantwortung der Frage nachzugehen, in wieweit die Veränderungen kollektiver städtischer Rhythmen auch eine Auflösung des Zusammenlebens in der Stadt bedeutet. Für diese Klärung wird wichtig sein, wie sich die Bedeutung der Institution Familie oder die der gemeinsamen Zeiten einer Gruppe in der Gesellschaft entwickeln werden und ob durch die Auflösung kollektiver Rhythmen das Sozialnetz einer Stadt brüchiger und instabiler wird.

¹⁷⁶ Vgl. hier Abschnitt 2.1. zur etymologischen Bestimmungen des Wortes Rhythmus

¹⁷⁷ Naumann, a.a.O., S. 126

¹⁷⁸ Vgl. hier Abschnitt 3.3. zum ästhetischen Rhythmusverständnis heute

Wenn sich die großen Metropolen der Welt als Taktgeber tatsächlich hin zu einer kontinuierlich aktiven Gesellschaft entwickeln, stellt sich die Frage, ob sich Städte zukünftig, wie Musil das zu Recht für das Wien des 19. Jahrhunderts postuliert hat, noch an ihrem Gang erkennen lassen werden wie Menschen.

Denn in Angleichung der Rhythmen der Städte untereinander, aufgrund des Primats der ökonomischen Taktgeber, die durch den Druck der Globalisierung angehalten sind, die zeitstrukturellen Veränderungen im Wettkampf um Marktpositionen hinzunehmen, werden, wenn nicht aus der Eigeninitiative ob der Wahrung der zeitlich kulturellen Identität, so doch wenigstens in touristischen Angelegenheiten, die Städte veranlasst sein, ihre zeitlichen Fußspuren als identifizierendes Imagebild im Vergleich zu anderen Städten zu hinterfragen und notfalls ihre spezifische Rhythmusprägung durch zeitpolitische Maßnahmen zu bewahren.

Wenn dem so ist, wird Platons Bild von einem rhythmisch geschulten Wächter der Stadt in Zukunft an Realität und Bedeutung gewinnen.

BIBLIOGRAPHIE

Aristoteles, *Politik*, übers. u. mit erkl. Anm. vers. von Rolfes, Eugen, 4. Auflage, Hamburg: Meiner, 1990

Aristoteles, *Rhetorik* in: Flashar, Helmut, *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd.4/I, übers. v. Rapp, Christof, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002

Atzmüller Roland, Mairhuber, Ingrid, „Zeitpolitik in Wien – Politik zur Sicherung der Lebensqualität. Machbarkeitsstudie: Kommunale Zeitpolitik und Projektideen für Wien“, <http://www.forba.at/data/downloads/file/309-FB%201-09.pdf>, (14.5.2009)

Augustinus, Aurelius, *Musik. De musica libri sex*, hg.v. Carl J. Perl, 3.Aufl. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1962

Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, 4. Auflage, Paris: Presses Universitaires de France, 1980

Barck, Karlheinz (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd.5, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003

Barthes, Roland, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988

Boesch, Hans, *Die sinnliche Stadt. Essays zur modernen Urbanistik*, hg. v. Elsbeth Pulver, Zürich: Nagel und Kimche, 2001

Bosshard, Andres, „Hörstadt/Linzer Hörenswürdigkeiten“, Punkt 2, <http://www.hoerstadt.at/hoerstadt/hoerenswuerdigkeiten.html>, (30.10.2009)

Bücher, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, 5.verb. Aufl., Leipzig: Reinicke, 1919

- Dessoir, Max, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. In den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart: Verlag v. Ferdinand Enke, 1906
- Eberling, Matthias, „Wer macht die Zeit? Gesellschaftliche Zeitstrukturen im Wandel“, in: Henckel, Dietrich, Eberling, Matthias (Hg.), *Raumzeitpolitik*. Opladen: Leske + Budrich
- Faller, Arnold, „Visualisierungsansätze für Stadtrhythmen“, <http://www.projectspace.at/research/rhythms/Stadtrhythmen.pdf>, (26.5.2009)
- Franck, Georg, Wegener, Michael, „Die Dynamik räumlicher Prozesse“, in: Henckel, Dietrich, Eberling, Matthias (Hg.), *Raumzeitpolitik*. Opladen: Leske + Budrich, 2002
- Georgiades, Thrasybulos, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, hg.v. Ernesto Grassi, Hamburg: Rohwolt, 1958
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970
- Henckel, Dietrich, Hollbach, Beate, „Die Stadt als Taktgeber? Auf dem Weg in die kontinuierliche Gesellschaft“, in: J Rinderspacher, J.P.; Henckel, D.; Hollbach, B. (Hrsg), *Die Welt am Wochenende. Entwicklungsperspektiven der Wochenruhetage – Ein interkultureller Vergleich*, Bochum: SWI Verlag, 1994
- Henckel, Dietrich; Hollbach, Beate; Rinderspacher, Jürgen, „Die Welt am Wochenende. Versuch einer Zusammenfassung“, in: Rinderspacher, J.P., Henckel, D., Hollbach B. (Hrsg), *Die Welt am Wochenende. Entwicklungsperspektiven der Wochenruhetage – ein interkultureller Vergleich*, Bochum: SWI Verlag, 1994
- Henckel, Dietrich, „Zeitstrukturen“, in: Häußermann Hartmut (Hg.), *Großstadt. Soziologische Stichworte*, Opladen, 2000

Henckel, Dietrich; Grabow, Busso; Kunert-Schroth, Heidrun; Nopper, Erwin; Rauch, Nizan, *Zeitstrukturen und Stadtentwicklung*, Stuttgart, Berlin, Köln: Verlag W. Kohlhammer, 1989

Hörstadt, <http://www.hoerstadt.at>, (30.10.2009)

Hörstadt, „Linzer Charta-Dokument“, http://www.hoerstadt.at/linzer_charta/dokument.html, (30.10.2009)

Klages, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus*, 2. Aufl., Zürich u. Leipzig: Gropengiesser, 1944

Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, 2.aktual.u.erw.Auflage, Stuttgart: Reclam, 2007

Le Breton, David, *Eloge de la marche*, Paris: Métailié, 2000, S. 132-133

Lynch, Kevin, *What Time Is This Place?*, Massachusetts, London, England: MIT Press Cambridge 1972

Mayr, Albert, „Die komponierte Stadt. Ein klangzeitlicher Zugriff auf den Raum“, in: Henckel, Dietrich, Eberling, Matthias (Hg.): *Raumzeitpolitik*, Leske+Budrich: Opladen, 2002

Meyer, Kurt, *Von der Stadt zur urbanen Gesellschaft. Jakob Burckhardt und Henri Lefebvre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007

Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV- Univ.-Verlag, 2002

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*. hg.v. Adolf Frisé. Bd.1, neu durchges. u. verb., Ausgabe Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1978

- Naumann, Barbara, „Kopflastige Rhythmen. Tanz ums Subjekt bei Schelling und Cunningham“, in: Naumann, Barbara (Hg.), *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005
- Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, Köln: Anaconda, 2007
- Paquette David, „Describing the contemporary sound environment“, http://www.sfu.ca/media-lab/archive/grad/david_paquette/chap_one.html, (21.5. 2009)
- Pezzl, Johann, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit*, hg.v. Gugitz, Gustav, Schlossar, Anton, Graz: Lenkam, 1923
- Platon, *Gesetze. Buch I-VI*, hg.v. Gunther Eigler, übers. und bearb. v. Schöpsdau K., Bd. 8, Teil I, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977
- Platon, *Phaidros*, in: Platon, *Sämtliche Werke*, hg.v. König, Burghard, übers.v. Schleiermacher, Friedrich, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 2000
- Ritter, Joachim, Gründer, Karlfried (Hg), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.8, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Basel: Schwabe & Co.AG, 1992, Spalte 1032
- Rotenberg, Robert, *Time and Order in Metropolitan Vienna*, Washington und London: Smithsonian Institution Press, 1992
- Ruttman, Walter, *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*. Film, Deutschland, 1927
- Schelling, „Schriften zur Philosophie der Kunst und zur Freiheitslehre“, in: Weiß, Otto, *Werke. Auswahl in drei Bänden*, 3. Bd., Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1907

Simmel, Georg, „Die Großstadt und das Geistesleben“, in: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, GA 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995

Spiegel online Wissenschaft, „Hektik-Ranking – Singapur hat die schnellsten Fußgänger“,
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,480616,00.html>,
(14.6.2009)

Straus, Erwin, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, 2.vermehrte Auflage, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1956

Trebeß, Achim (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst Medien Design und Alltag*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2006

Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999

Zweig, Stefan, *Begegnungen mit Menschen Büchern Städten*, Berlin, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1955

ANHANG

ABSTRACT

Ausgehend von der These, dass Städte spezifische zeit-räumliche Strukturen und Dynamiken aufweisen, lässt sich mit dem Begriff „Stadtrhythmen“ diese dynamische Bewegung der Stadt in der Zeit in gebündelter Form definieren. Dabei bilden ästhetisch-philosophische Interpretationen des Begriff Rhythmus Basis für die Beantwortung der Frage, was Rhythmus ist, worin seine Dynamik und Beschaffenheit besteht. Diese Überlegungen werden in Beziehung gesetzt mit der Frage nach der zeitstrukturellen Beschaffenheit städtischer Gesellschaft. Lokal determinierte Zeitstrukturen schreiben spezifische Rhythmen in den Stadtkörper ein, in die auch die Menschen, die in ihr leben, eingetaktet werden. Daraus ergibt sich eine Typologie von Taktgebern und -nehmern, die zusammen gedacht die raum-zeitliche Komposition einer Stadt ausmachen und wesentlich zur Rhythmisierung und Vertaktung städtischen Lebens beitragen. An ihren unterschiedlichen Ausprägungen lassen sich zum einen Städte in ihrer spezifischen Rhythmusprägung unterscheiden, und zum anderen Tendenzen zu bereits stattfindenden Rhythmusveränderungen aufzeigen. Die Folgen der Herausbildung einer kontinuierlich aktiven Gesellschaft sollen unter den Aspekten der Auflösung kollektiver Rhythmen und der Linearisierung des Wochenrhythmus diskutiert werden. Damit ist die notwendige Aufgabe der zeitpolitischen, aber auch der visuellen und auditiven Gestaltung von Stadtrhythmen gestellt.

ABSTRACT

Ausgehend von der These, dass Städte spezifische zeit-räumliche Strukturen und Dynamiken aufweisen, lässt sich mit dem Begriff „Stadtrhythmen“ diese dynamische Bewegung der Stadt in der Zeit in gebündelter Form definieren. Dabei bilden ästhetisch-philosophische Interpretationen des Begriff Rhythmus Basis für die Beantwortung der Frage, was Rhythmus ist, worin seine Dynamik und Beschaffenheit besteht. Diese Überlegungen werden in Beziehung gesetzt mit der Frage nach der zeitstrukturellen Beschaffenheit städtischer Gesellschaft. Lokal determinierte Zeitstrukturen schreiben spezifische Rhythmen in den Stadtkörper ein, in die auch die Menschen, die in ihr leben, eingetaktet werden. Daraus ergibt sich eine Typologie von Taktgebern und -nehmern, die zusammen gedacht die raum-zeitliche Komposition einer Stadt ausmachen und wesentlich zur Rhythmisierung und Vertaktung städtischen Lebens beitragen. An ihren unterschiedlichen Ausprägungen lassen sich zum einen Städte in ihrer spezifischen Rhythmusprägung unterscheiden, und zum anderen Tendenzen zu bereits stattfindenden Rhythmusveränderungen aufzeigen. Die Folgen der Herausbildung einer kontinuierlich aktiven Gesellschaft sollen unter den Aspekten der Auflösung kollektiver Rhythmen und der Linearisierung des Wochenrhythmus diskutiert werden. Damit ist die notwendige Aufgabe der zeitpolitischen, aber auch der visuellen und auditiven Gestaltung von Stadtrhythmen gestellt.

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN:

Name: Michaela Müllner
Geboren am: 3. Juni 1983
Familienstand: ledig

SCHULISCHE UND UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG:

1997-2001 Matura im EORG Oberschützen (Bgd.)
2001-2009 Studium der Philosophie an der Universität Wien