

Dirk Baecker

## Wieviel Zeit verträgt das Sein? Eine Anmerkung zum Free Jazz\*

für Carlo Barck

### I

Jazz ist auch dann Kommunikation, wenn man nicht an eine der alten Bedeutungen dieses Wortes im Slang von New Orleans erinnert (nämlich „Geschlechtsverkehr“): Jazz ist Kommunikation unter Anwesenden; Jazz ist Interaktion. Tonträger können das Spiel, auf das es ankommt, nicht speichern. Es gehört dazu, dass alle, die dabei sind, sehen, dass sie und wie sie hören und spielen. Kein Jazz ohne die Wahrnehmung der Wahrnehmung der anderen. Spieler und Publikum schauen und hören sich dabei zu, wie zustande kommt, was den Jazz ausmacht. Man sagt oft, dass Spontaneität und Improvisation dem Jazz so wesentlich seien, dass ihn schon deswegen jede Aufzeichnung verfehle. Man sagt auch, dass der Jazz den Traditionen einer mündlichen Kultur entstamme, die keine anderen Gedächtnisspeicher kennt als die Köpfe, Körper und Gewohnheiten der Beteiligten. All das spielt eine Rolle, aber es kommt noch ein anderes Moment hinzu, das insbesondere im Free Jazz entscheidend wird, auf den sich die folgenden Überlegungen beschränken.<sup>1</sup>

Im Free Jazz ist der Jazz eindeutiger als andernorts Kunst, das heißt Ereignis innerhalb eines ganz bestimmten, ausgegrenzten und innerhalb dieser Ausgrenzung wieder unbestimmten gesellschaftlichen Kontextes. Er profitiert von diesem Kontext, von der Möglichkeit, sich zu isolieren und in der Isolation Mehrdeutigkeit zu gewinnen.<sup>2</sup> Er leidet natürlich auch unter diesem Kontext, weil sich in der Kunst als bloß „sekundäres, modellierendes System“<sup>3</sup> decouviert, was mit dem Anspruch auf Authentizität zu einem seiner wichtigsten Motive zählt. Er setzt sich jener „desautomatisierenden Prozessualität“<sup>4</sup> des ästhetischen Verstehens aus, die jeden Swing dementiert, der dem

Jazz sonst so wichtig ist. Aber genau darauf kommt es dem Free Jazz, glaubt man seiner Geschichtsschreibung, als Rebellion gegen die Vereinnahmung des schwarzen Jazz in der Popkultur eines dominant weißen Amerikas unter anderem an.<sup>5</sup> Kein Free Jazz ohne die Destruktion des Jazz: das heißt ohne die Beyerung jener Momente des Jazz, die seiner Vereinnahmung durch die Unterhaltungsmusik zum Opfer gefallen sind. Als Kunst ist immerhin noch möglich, was als Unterhaltung nicht mehr möglich ist.

Vor allem kann im Rahmen der Kunst die Kommunikation des Jazz in einem ausreichenden Maße unwahrscheinlich gehalten werden. Das Freie am Free Jazz ist zum Teil nichts anderes als die Markierung des Zumutungsgehaltes dieser Kommunikation, die Rückgewinnung ihrer Unwahrscheinlichkeit als Voraussetzung dafür, das Wahrscheinlichen des Unwahrscheinlichen wieder Ereignis werden zu lassen.

### II

Der Free Jazz unterhält nicht, er kommuniziert.<sup>6</sup> Der Free Jazz informiert. Er teilt mit. Und er muss verstanden werden. Nur dann macht es Sinn, von Kommunikation zu sprechen.<sup>7</sup> Er ist keine Kommunikation von etwas, keine Übertragung irgendeines Wissens, kein Geben und Nehmen, obwohl auch das eine Rolle spielt. Er ist selbst, was er kommuniziert. Oder anders gesagt: *Was er ist, verdankt er der Art und Weise, wie er kommuniziert. Er ist, was sich in ihm ereignet.*

Als Kunst ist der Free Jazz eine Kommunikation, die wie alle künstlerische Kommunikation auf die Kommunikation von Wahrnehmung abstellt, und zwar auf die Kommunikation einer Wahrnehmung, auf die die Kommunikation als ihr äußerlich ebenso angewiesen ist wie sie von ihr absieht. Die Kunst, soll das heißen, ist eine Form der Kommunikation, in der die Gesellschaft darauf reflektiert, dass die psychischen Systeme

men mögliche Wahrnehmung differentiell gegenüber den Schlüssen organisiert ist, die die Kommunikation aus ihr zieht. Gleichsam zum Ausgleich dafür, dass die Kommunikation, die Operationsform sozialer Systeme, prinzipiell indifferent und nur in hochselektiven Hinsichten sensibel gegenüber Bewusstsein, der Operationsform psychischer Systeme, operiert, macht sich dieselbe Kommunikation für das Bewusstsein zum Gegenstand von Wahrnehmung.

Kunst ist die Anerkennung des Umstands, dass nur psychische Systeme, nicht soziale Systeme wahrnehmen können,<sup>8</sup> Wahrnehmung von der Kommunikation daher nur als ausgeschlossenes Drittes kommuniziert werden kann. Wie in der Sprache versucht die Kommunikation auch in der Kunst, das Bewusstsein mit eigenen Formangeboten zu faszinieren, also an sich zu binden, wohl wissend, dass das Bewusstsein in seiner Verteilung von Aufmerksamkeit ebenso frei wie angewiesen auf Anregungen ist. Stärker als die Sprache versucht die Kunst darüber hinaus, diese Doppeldeutigkeit der Bewusstseinsstrukturen zu einem expliziten Thema zu machen, das heißt die Differenz der Wahrnehmung gegenüber der Kommunikation in der Form der Kommunikation zu einem eigenen Ausdruck zu bringen.<sup>9</sup>

Der Free Jazz ist die Kommunikation des Wiedereinschlusses bewusstseinsstrukturierter Hörens in jene Typik von Kommunikation, die die moderne Gesellschaft hervorgebracht hat. Im Free Jazz ereignet sich die Möglichkeit, anhand von Kommunikation zu hören, dass die eigenen Bewusstseinsstrukturen differentiell gegenüber dem gebaut sind, was die Kommunikation von ihnen in Anspruch nimmt. Dass diese Möglichkeit sich anhand von Kommunikation ereignet, heißt zugleich, dass sich im Free Jazz Kommunikation als differentiell gegenüber dem erfährt, was Kommunikation ansonsten ist. Gegenüber Bewusstsein wie gegenüber übriger Kommunikation ist die Kommunikation des Free Jazz dabei nicht einfach „anders“, sondern sie ist ein Modell bestimmter Aspekte von Bewusstsein und Kommunikation, die der Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein einerseits geschuldet sind, andererseits von dieser Kopplung außerhalb der Kunsterfahrung des Free Jazz (und ähnlich verfasster Musik, zum Beispiel mancher moderner Kammermusik) nicht bedient werden.

Der Free Jazz ist als Kommunikation selbst die Mitteilung, die jene Erregungen prozessiert, in die sich Kommunikation und Bewusstsein zum Erleben spezifischer Kopplungserfahrungen einklinken können. Er ist als Kommunikation zugleich die Information darüber, dass diese Kopplungserfahrungen auf der Differenz der gekoppelten Systeme beruhen, nicht auf ihrer Einheit. Und er ist als Kommunikation darauf angewiesen, dass Information und Mitteilung in dem dritten, die Kommunikation synthetisierenden Akt des Verstehens unterschieden und aufeinander bezogen werden. Das heißt, er muss auf eine Art und Weise gespielt und gehört werden, die mit den Kopplungserfahrungen auch deren Kontingenz, mit der Kopplung auch die Differenz von Kommunikation und Bewusstsein und mit der Differenz darüber hinaus auch noch die wechselseitige, koevolutionäre Abhängigkeit des durch die Differenz Unterschiedenen nahe bringt.

### III

„Biologically speaking, all auditory systems serve primarily one and only one purpose: to infer from the sounds that are perceived the sources that produced these sounds. When these sources are identified, more clues relating to the state and kind of its environment are available to an organism, and in a few tenths of a second it may swing from a state of utter tranquility into one of a dozen or two modes of behavior: attack, fight, mate, eat, and so on, depending on what is implied by the presence of a particular source.“<sup>10</sup>

Wie jede Musik ist der Free Jazz zunächst nichts anderes als ein Verfahren, an die Stelle der nicht aufgehobenen, sondern in Klammern (epoché) gesetzten Aufmerksamkeit auf die externen Quellen von Geräuschen eine nicht vollständige, aber mitlaufende Aufmerksamkeit auf die Strukturierung des Hörens durch das eigene Hören zu setzen. Die Musik interveniert. Sie macht das Hören mit sich selbst bekannt und gewinnt aus dem Unbekannten, auf das das Hören dabei stößt, einige ihrer wichtigsten Motive. Da wir nach neurophysiologischen Einsichten<sup>11</sup> ebenso wenig mit den Ohren hören wie wir mit den Augen sehen, son-

dern in beiden Fällen mit dem Gehirn sowohl hören wie sehen (auch schmecken, tasten, riechen) und vom Gehirn erst bestimmte Reize als Geräusche, andere („dieselben“) als Bilder konstituieren lassen, stößt das Hören in der Musik nicht wirklich auf sich selbst, sondern auf das Bewusstsein, das ein Gefühl dafür gewinnt, dass das Gehirn konstituiert, was es, nein: *wie* es hört.

An die Stelle, aber nicht restlos, der Umwelt, über die ein Organismus seine Schlüsse zieht, tritt der Organismus selbst. Er behandelt sich selbst als Umwelt seiner selbst. Er hört „sich“. Er hört, wie er hört. Er denkt, wie er hört, was er hört. Und nicht zuletzt: Er hört, wie er denkt, was er hört. Musik ist angewandte Gehör/Gehirn/Bewusstseinsforschung in, je nach Komplexitätsgrad der Musik, allen Aspekten ihrer Differenz und Kopplung. Hören ist das Produkt der Zustände des Gehirns und des Bewusstseins, die ihrerseits das Produkt aller Zustände sind, die die Kopplungen zwischen Organismus und Umwelt und zwischen Bewusstsein und Gehirn durchlaufen haben. Man müsste daher noch genauer formulieren, dass wir nicht mit dem Gehirn hören und mit dem Bewusstsein konstituieren, was und wie wir hören, sondern dass wir mit der gesamten bereits abgelaufenen, erinnerten, vergessenen und erwarteten Geschichte unseres zwischen Gehirn und Bewusstsein, zwischen uns und unserer Umwelt differentiell konstituierten Hörens hören.<sup>12</sup> Alle Zustände, die „wir“ durchlaufen haben, sind mitverantwortlich für die Art und Weise, wie wir und was wir hören.

Der Free Jazz ist diese angewandte Gehör/Gehirn/Bewusstseinsforschung als Kommunikation.<sup>13</sup> Das heißt, er kann wenig anderes als die Differenz und Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein und die Geschichte der Differenz und Kopplung als Instrument dieser Forschung benutzen. Gehör und Gehirn spricht er an, um herauszufinden, wie sich Differenz und Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein vollziehen. Die Geschichte der Differenz und der Kopplung spricht er an, um erfahrbar zu machen, welche Spielräume für Redundanz und Varietät, Erwartbarkeit und Unvorhersehbarkeit ein strukturdeterminiertes System zu bieten hat.

Der Free Jazz nutzt den Freifahrtschein der Kunst, um Kommunikation und Bewusstsein von anderen Anschluss-techniken der Reproduktion ihrer selbst freizuhalten und aufeinander, auf ihre Differenz und Kopplung, zu verweisen. Es geht nur noch darum, wie sich die Form der Organisation erfahrbar machen lässt, in denen Kommunikation und Bewusstsein je unterschiedlich strukturieren, wie sie verfahren. Kein Inhalt, keine Absicht spielen eine Rolle als diese, die sich auf die Struktur des Verfahrens der Reproduktion beziehen. Auch die Emotionalität, die man dem Jazz nachsagt und die auch dem Free Jazz nicht unbekannt ist, wird im wesentlichen eingesetzt, um jenen Raum zu schaffen, in den hinein die Differenz, die Kopplung und ihre Geschichte entfaltet werden kann. Dabei wird, seit der Blues cool wurde,<sup>14</sup> das Gefühl, auf das Bewusstsein und Kommunikation zusteuern, um ihre Einheit zu erfahren, zugleich als ein Gefühl vorgeführt, das diese Einheit nur auf dem Wege der Differenzerfahrung sinnhaft macht.

Die Musik ist in besonderer Weise geeignet, sich zum Instrument dieser Bewusstseinsforschung zu machen, denn ihre Form ist isomorph mit jener des Bewusstseins.<sup>15</sup> Hier wie dort spielt die Zeitlichkeit der über die Differenz zueinander bestimmten basalen Elemente (Töne, Gedanken) die Hauptrolle bei der Selbstorganisation. Der Free Jazz ist darin Musik zweiter Ordnung, Musik der Musik, dass er diese Zeitlichkeit nicht nur ausnutzt, sondern zum Thema macht.<sup>16</sup> Er ist dem Bewusstsein (und der Kommunikation) nicht nur darin isomorph, dass in ihm Ereignis auf Ereignis folgt, über deren Sequenz in jedem Ereignis mitentschieden wird. Sondern er ist ihm auch darin isomorph, dass er zweitaktig verfährt,<sup>17</sup> jedem Motiv die Abweichung, die das Motiv situiert, zur Seite gesellt und in der Differenz dieser beiden Takte das von Moment zu Moment neu zu findende Zentrum des Geschehens findet. Damit scheint diese Musik zweiter Ordnung der Phänomenologie als „Bewusstseinswissenschaft“<sup>18</sup> ein großes Stück voraus, die noch auf ein Ich, eine organisierende, sei es empirische, sei es transzendente Subjektivität rekurren muss,<sup>19</sup> um den Zusammenhang dessen verständlich zu machen, was in die Momente seiner Reproduktion auseinander fällt, ohne sich in ihnen zu erschöpfen.

#### IV

Musik der Musik ist der Free Jazz in dem Maße, in dem er die Kommunikationsform der Gesellschaft kommuniziert und als Denkform des Bewusstseins exemplifiziert. Oder umgekehrt indem er die Denkform des Bewusstseins hörbar macht und als Kommunikationsform der Gesellschaft plausibel macht. Nicht *l'art pour l'art* ist die Absicht des Free Jazz, sondern radikale Schließung zwecks radikaler Öffnung. Nur dazu macht er sich „frei“ vom Jazz, der ihm vorausging. Er ist die Musik gewordene Erkundung des Formzwangs. Und nicht nur das. Er ist darüber hinaus die Musik gewordene Erkundung noch jener Formzwänge, die aus der Subversion der Zwänge zwangsläufig entstehen, wenn man den Faden verfolgt, den die Subversion auslegt.<sup>20</sup> Er ist die Musik gewordene Erkundung der Doppelseitigkeit von Formzwang und Freiheit, der Unmöglichkeit also, das eine ohne das andere zu realisieren. Er ist nicht nur, wie alle Musik, „Zeitkunst“ (Peter Fuchs), sondern darüber hinaus „Formkunst“: Subversion seiner selbst im Medium seiner selbst.<sup>21</sup>

Das ist es, was er als Kommunikationsform der Gesellschaft kommuniziert: die Zeitlichkeit einer hochkomplexen und eminent heterarchischen, also die Überraschung der Verknüpfung einzelner Elemente an die Stelle der Verknüpfung aller Elemente mit allen Elementen setzenden Form der Relationierung, die sich selbst nicht als Einheit des Differenten, sondern als Differenz aller Einheiten organisiert.<sup>22</sup> Differenz und Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation, deren Komplexitäten einander Fallen stellen, in denen sie sich allenfalls momentweise verfangen, stehen hier für den Dissonanzreichtum dessen, was dann doch wenn nicht zusammen, so immerhin gleichzeitig klingen muss. Für diesen Dissonanzreichtum lieferte der Chromatismus des Free Jazz jahrzehntelang den aktuellen Ausdruck.<sup>23</sup>

Der Free Jazz ist der Ausdruck für jene endogene Unruhe, die temporalisierte komplexe Systeme auch und gerade dann nicht loswerden, wenn sie in ihrer Umwelt ein System ausmachen, das sie als Produzenten dieser Unruhe adressieren können. Denn das ist der Haken an jedem Versuch, Unruhe fremd zuzurechnen: Die Zurechnung auf eine externe Instanz erklärt nicht, wie man in die Lage geraten konnte, Unruhe

überhaupt wahrzunehmen. Jede Unruhe ist die eigene Unruhe. Das ist die Einsicht, die in Genuss an der eigenen Unruhe zu verwandeln der Free Jazz angetreten ist. Deswegen ist er Kommunikation, Kommunikation unter Anwesenden, Interaktion. An der Haltung von Spielern und Publikum zur Musik macht er ablesbar, wie viel Lust an Komplexität aus der Erfahrung von Unruhe zu gewinnen ist.

#### V

Der Free Jazz ist damit ein Experiment dessen, wie viel Komplexität sich aus der Reduktion der Komplexität von Sinn auf die Zeitdimension des Sinns destillieren lässt. Er ist die hörbar gewordene Erfahrung, dass Zeit nicht in eins fällt mit ihrem chronologischen Verlauf und Ablauf, dass sie auch nicht zu beruhigen ist in die Differenz von Vergänglichkeit und Ewigkeit, sondern dass Zeit jene Operation eines sinnhaften Systems in Differenz zu seiner Umwelt ist, die sich aus der rekursiven Vernetzung vergangener und künftiger Operationen ergibt, aus einer Unterscheidung von Vorher und Nachher also, die indefinit ineinander gespiegelt werden kann, sobald sie davon entlastet ist, zur Ordnung der Sach- und Sozialdimensionen des Sinns herangezogen zu werden. Diese Dimensionen fallen im Free Jazz nicht aus. Die Sachdimension ist in Melodie und Orchestrierung ebenso präsent wie die Sozialdimension in der Koordination des Zusammenspiels. Aber beide Dimensionen ziehen sich weiter in die Asymmetrisierung der Kommunikation zurück als es in anderen Kontexten der Kommunikation der Fall sein kann. Sie werden der Phrasierung von Vorher und Nachher, Vorgriff und Rückgriff, Linearität und Rekursivität in einem Ausmaße untergeordnet, wie man es andernorts nicht wagen kann.

Der Free Jazz zielt auf eine Verdichtung von Zeit auf Gleichzeitigkeit und damit auf eine Auflösung aller Bewegungen in reine, hochkomplexe Gegenwart,<sup>24</sup> die ausreizt, was zeitlich möglich ist, wenn keine Rücksicht mehr auf Dinge und Personen zu nehmen ist, die sich in der dadurch entstehenden Ordnung noch wiederfinden wollen. Was die Kommunikation vom Bewusstsein und das Bewusstsein von der Kommunikation immer schon wissen wollten, aber nicht zu fragen

wussten: Wieviel Zeit verträgt das Sein?, der Free Jazz bringt es zu Gehör.

## Endnoten

- \* Erstveröffentlichung in: Bernhard Dotzler und Helmar Schramm (Hg.), *Cachaça: Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*, Berlin 1996, S. 144–148.
1. Wenn man über Kunst spricht, soll man Kunstwerke nennen. Ich nenne als Werk, an dem ich zu begreifen suche, was Free Jazz ist, die großartige Aufnahme der Konzertsreihe „Cecil Taylor in Berlin '88“, 11 CDs, Free Music Production, Berlin 1989.
  2. Isolierung und Mehrdeutigkeit sind miteinander gekoppelte Momente der Kunst, die Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 33ff., herausgestellt hat.
  3. Im Sinne von Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M. 1973, S. 22 u. ö.
  4. So Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrungen nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991, S. 51.
  5. Siehe zum Beispiel Meinhard Buchholzer u.a., *Auf der Suche nach Cecil Taylor*, Hofheim 1990.
  6. Die Formulierung ist zu drastisch. Auch Unterhaltung ist Kommunikation. Aber sie ist Kommunikation, die am Wahrscheinlichwerden des Unwahrscheinlichen das Gelingen dieses Vorgangs, nicht den Widerstand, den er überwinden muss, akzentuiert. Schaut man genauer hin, verschwindet der Unterschied zwischen Unterhaltung und Kunst fast völlig, denn auch das Gelingen wäre keins, wären ihm nicht Momente der Erinnerung an den Widerstand eigen. Wer will schon ausschließen, dass nicht auch der Schlagler zur Kunst zu zählen ist, wenn er als das gehört wird, was die Automatismen des Alltags unterbricht?
  7. Information, Mitteilung und Verstehen beschreibt Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 193ff., als die drei Selektionen, die die Einheit der Kommunikation konstituieren.
  8. Siehe zu dieser Unterscheidung von psychischen und sozialen Systemen Niklas Luhmann, „Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme“, in: *Das Ende der großen Entwürfe*, hg. v. Hans Rudi Fischer u.a., Frankfurt a. M. 1992, S. 117–131 und Dirk Baecker, „Die Unterscheidung zwischen Kommunikation und Bewusstsein“, in: *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, hg. v. Wolfgang Krohn und Günter Küppers, Frankfurt a. M. 1992, S. 217–268.
  9. Siehe dazu Dirk Baecker, „Die Adresse der Kunst“, in: *Systemtheorie und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1995, S. 82–105.
  10. Heinz von Foerster, „Sounds and Music“, in: *Music by Computers*, hg. v. Heinz von Foerster und James W. Beaucamp, New York 1969, S. 3–10, hier: S. 3.
  11. Ich denke an das Prinzip der Undifferenzierten Codierung. Siehe dazu Heinz von Foerster, „Entdecken oder Erfinden: Wie läßt sich Verstehen verstehen?“, in: *Einführung in den Konstruktivismus*, hg. v. Ernst von Glasersfeld u. a., München 1985, S. 27–68; ders., „Über das Konstruieren von Wirklichkeiten“, in: ders., *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, Frankfurt a. M. 1993, S. 25–49.
  12. Siehe zur Virtualität des Bedeutung schaffenden Selbst und zur Dynamik der Kopplung zwischen einem strukturdeterminierten System und seiner Umwelt Francisco J. Varela, *Ethisches Können*, Frankfurt a. M. 1994, S. 55ff.; Humberto R. Maturana, *Was ist Erkennen?*, München 1994, S. 92ff.
  13. Er steht darin nicht allein. Die Musik von John Cage etwa betreibt eine ähnliche Strukturforschung anhand der Erkundung nicht nur von Zufallsverarbeitungskapazitäten, sondern auch von Fähigkeiten, den Zufall überhaupt zu erkennen und vom Zugriff strukturierender Relationen frei zu halten. Damit wird das, was den Free Jazz interessiert, in die Paradoxie getrieben, wo es aus der Unruhe der Dissonanz umkippen kann in die Ruhe der Meditation.
  14. Siehe Miles Davis, *Birth of the Cool* (1949/50), CD Reissue, Hollywood: Capitol, 1989.
  15. Peter Fuchs, „Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung“, in: *Theorie als Passion*, hg. v. Dirk Baecker u. a., Frankfurt a. M. 1987, S. 214–237, vertritt die These, Musik habe die Form der Autopoiesis.
  16. Der Free Jazz und andere Musikgattungen treten den Gegenbeweis zu der These von Fuchs, ebd., S. 229, an, die Isomorphie zwischen Musik und Bewusstsein bedinge, dass das Bewusstsein sich selbst nicht in den Blick komme, wenn es „mit Musik arbeitet“, sondern nur mitschwingt. Im Free Jazz interveniert die Musik in ihre eigenen Abläufe auf eine Art und Weise, die die Erwartungen sichtbar (hörbar) macht, mit denen das Bewusstsein die Musik begleitet. An den über ihre Enttäuschung, Verzögerung, Variation sichtbar gemachten Erwartungen erkennt das Bewusstsein sich selbst – und den Komponisten.

17. „[...] les pensées venaient par paires“, heißt es bei Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Paris 1966, S. 25; und: „Ainsi le spectacle de la pensée d'opposition. Ainsi celui de la pensée répétitive. Les deux étant, en ces moments-là, ingouvenables, et non signifiants, inutiles – et prodigieux.“
18. So Edmund Husserl, „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die Phänomenologie“, in: *Husserliana*, Bd III, hg. v. Walter Biemel, Den Haag 1950, S. 72.
19. Der Ehre (oder Ehrlichkeit) halber sei zugestanden, dass sowohl eine empirisch wie eine transzendental konstituierte Subjektivität nicht anders als differentiell gedacht werden kann, nämlich als Differenz aller möglichen Ich.
20. Siehe, mit Bezug auf den Jazz, Georges Perec, „Das Ding“, in: *Lettre International* 26 (1994), S. 81–84.
21. Unübertroffen in dieser Hinsicht ist Lester Bowies Dekonstruktion/ Interpretation des Klassikers *The Great Pretender*.
22. Siehe zu Komplexität Niklas Luhmann, „Haltlose Komplexität“, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen 1990, S. 59–76; und zu Heterarchie Warren S. McCulloch, „A Hierarchy of Values Determined by the Topology of Nervous Nets“, in: ders., *Embodiments of Mind*, Cambridge, Mass. 1989, S. 40–45.
23. Chromatisch ist ein Jazz, dessen Improvisationen ein Tonmaterial verwenden, das nicht nur aus akkord-, sondern auch aus tonskalenfremden Tönen besteht; siehe David Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Rottenburg 1991. In dem Maße, in dem nicht mehr die Unwahrscheinlichkeit der Harmonie, sondern das Phänomen der Gleichzeitigkeit in das Zentrum der Aufmerksamkeit der populären modernen Musik tritt, rückt Fusion (ich denke vor allem an John Zorn) an die Stelle des Free Jazz.
24. Siehe Niklas Luhmann, „Gleichzeitigkeit und Synchronisation“, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5*, a.a.O., S. 95–130.

## Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt des Beitrags ist eine theoretische Zumutung: Soziale Systeme und psychische Systeme sind operational geschlossen und können sich wechselseitig nicht informieren, sondern nur irritieren. Informieren müssen sie sich jeweils selbst, indem sie ihre Selbstreferenz in Anspruch nehmen, um fremdreferentiell ihre Umwelt abzutasten. Psychische Systeme sind prominente Phänomene in der Umwelt sozialer Systeme und umgekehrt soziale Systeme prominente Phänomene in der Umwelt psychischer Systeme. So wird aus der wechselseitigen Irritation rasch, vielleicht zu rasch, eine wechselseitige Faszination. Der Free Jazz unterbricht dieses zu rasche Einvernehmen. Er kommuniziert Störungen, die vom Bewusstsein dann doch wieder fasziniert als Anregungen zu einem rekursiv turbulenten Hören rezipiert werden, die keine andere Umwelt zu bieten hat, aber sehr viel mit der Nervosität zu tun haben, die als Reibungsfläche zwischen Bewusstsein und Gesellschaft deren verlässlichste Verknüpfung ist. Der Beitrag diskutiert die theoretischen Grundlagen für diese Beobachtungen und stellt sie in den Zusammenhang insbesondere der Zeitstrukturen des Free Jazz.

**Autor**

Dirk Baecker, geb. 1955, ist Soziologe und Professor für Kulturtheorie und -analyse an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen am Bodensee. Nach einem Studium der Soziologie und Nationalökonomie an den Universitäten Köln und Paris-IX (Dauphine) wurde er im Fach Soziologie an der Universität Bielefeld promoviert und habilitiert. 1996 erhielt er den Ruf auf den Reinhard-Mohn-Stiftungslehrstuhl für Unternehmensführung, Wirtschaftsethik und sozialen Wandel an der Universität Witten/Herdecke, 2000 den Ruf auf einen Lehrstuhl für Soziologie ebendort. 2007 wurde er an die Zeppelin Universität berufen. Seine Arbeitsgebiete sind die soziologische Theorie, Kulturtheorie, Wirt-

schaftssoziologie, Organisationsforschung und Managementlehre. Zuletzt erschienen *Form und Formen der Kommunikation* (2005), *Studien zur nächsten Gesellschaft* (2011), *Die Sache mit der Führung* (2009), *Organisation und Störung* (2011).

Internet: <http://www.dirkbaecker.com>.

**Titel**

Dirk Baecker, *Wieviel Zeit verträgt das Sein? Eine Anmerkung zum Free Jazz*,

in: [kunsttexte.de/auditive\\_perspektiven](http://kunsttexte.de/auditive_perspektiven), Nr. 2, 2012 (6 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).