

Musik und Inklusion. Über das Sein der Kunst als Medium der Befreiung¹

Wolfgang Jantzen

„Meine Krücken sind halt eine unpraktische Einschränkung. Aber was ist eigentlich Behinderung? Behinderung ist eine Unterdrückung durch Nichtbehinderte aufgrund von gesellschaftlichen Wertvorstellungen.“ (Franz Christoph 1981, 21)

„Was die Kunst zur Kunst macht, ist nicht die Tatsache, dass ihre Werke durch Arbeit geschaffene Artefakte sind, sondern dass sie Bilder von Weltgeschehen entwerfen, die ihren Inhalt durch die Auslegung der Welt bekommen.“ (Holz 2011, 144)

„Erst im Individuum wird Freiheit konkret. Konkrete Freiheit aber heißt: Befreiung eines jeden als Bedingung der Befreiung aller – Befreiung eines jeden und aller in vollkommener Diesseitigkeit.“ (Metscher 2007, 7)

Einleitung

Musik ist vermutlich immer schon Medium der Inklusion ebenso wie der Ausgrenzung. Sie stiftet Intimität und Berührung, sie organisiert soziale Ereignisse des gewaltfreien Widerstandes ebenso wie den Marsch singender Soldatenheere in ihren eigenen Tod. Sie organisiert Prozesse der Befreiung, z.B. den Beginn der Nelkenrevolution in Portugal durch das im Rundfunk abgespielte Lied „Grandola, villa morena“, ebenso wie Prozesse der Unterdrückung, etwa durch chauvinistische Nationalhymnen, und wie am Fanal der bürgerlichen Revolution, der Marseillaise feststellbar, manchmal auch beides zugleich. Dort in der Passage „Qu’un sang impur breuve nos sillons!“, zu deutsch: „Unreines Blut tränke unsere Furchen!“, eine Passage, die im algerischen Befreiungskrieg gegen die französische Kolonialmacht zur traurigen Wirklichkeit gelangte.

Aber auch in der musikalischen Vergesellschaftung des je einzelnen Individuums ist die Dialektik von Inklusion und Exklusion von den einfachsten Anfängen bis zu den höchsten Niveaus vorzufinden. So berichtet der Psychologe Klaus Holzkamp in seinem Buch über „Lernen“ retrospektiv über seinen eigenen lernenden Zugang zu den Orchestervariationen Schönbergs:

„Das musikalische Geschehen begann an mir vorbeizurauschen. Ich versuchte, zunehmend vergeblich, irgendwelche Haltepunkte und Orientierungen zu finden. [...] Von meiner angestrebten üblichen Bewußtseinslage musikalischen Genusses keine Spur. Statt dessen geriet ich [...] in eine leicht dösige Verfassung, aus der ich jedesmal durch irgendwelche Orchesterschläge aufgeschreckt wurde.“ (Holzkamp 1995, 200) Und weiterhin: „Aus diesem Chaos hoben sich [...] immer wieder

¹ Vortrag beim Symposium „Da kommt was in Bewegung. Konzerte für Kinder und Jugendliche mit Beeinträchtigungen.“ Stiftung Mozarteum Salzburg. 16.02.2016

bestimmte horizontale oder vertikale Strukturen heraus, die ich für kurze Momente festhalten konnte, die mir dann aber immer wieder wegrutschten.“ (ebd. 216)

Ähnliches, mir selbst auf weitaus niedrigerem Niveau wohlbekanntes, berichtete mir ein guter Freund vom Besuch eines Neunton-Konzertes in Moskau. Frustriert erhob er sich am Schluss, hörte das Reden der Leute, das Klappern der Stühle, wieder das Reden der Leute und plötzlich durchschoss ihn ein Blitz hoher emotionaler Befriedigung: Er verstand, was er eben gehört hatte.

Bernd Hackl, Professor für Schulpädagogik, bemerkt zu Holzkamp, und dies gilt in gleicher Weise für meine Ergänzung:

„Natürlich sind diese Emotionen nicht denkbar ohne einen Unterbau an vorangehenden Lernerfahrungen und insbesondere natürlich auch mannigfachen in einem weiten Sinne »pädagogisch« vermittelten Annäherungsschritten [...] Nichts desto weniger ist eine Orientierung der Aneignungsaktivitäten [...] ohne Zutun der Emotionen nicht sinnvoll vorstellbar, nicht nur im Initialstadium, sondern während des gesamten Verlaufs: Es ist die *emotionale Befindlichkeit*, die dem Akteur mitteilt, ob er *im Zuge der Bedeutungssuche* der Lösung näher kommt oder sie gefunden hat und es ist die *emotionale Befindlichkeit*, die ihm offenbart, was ihm die gefundene Elementenkombination inhaltlich *bedeutet*.“ (Hackl 2014, 16)

Entsprechend dieser Komplexität wird mein Vortrag unterschiedliche Pole miteinander in Verbindung bringen. Neben der Frage nach dem Wesen von Musik sind dies Probleme von Behinderung, Inklusion und Exklusion, die Frage nach der entwicklungspsychologischen Bedeutung der Musik und insbesondere der Rolle der Emotionen sowie schließlich nach dem Verhältnis von Musik und Befreiung im Rahmen einer Theorie des ästhetischen Feldes und der Künste innerhalb der Kultur.

Musik und Musikethnologie

Folgen wir der „Stanford Encyclopedia of Philosophy“, die sich vor allem auf die Ergebnisse der analytischen Philosophie bezieht, so ist für die meisten Musikphilosophen „Instrumentalmusik, die keinerlei Begleitung durch nicht musikalische Komponenten hat“ die „reine“ (pure) oder „absolute“ Musik im Gegensatz zu der „unreinen“ (impure) Musik (Kania 2014, 1.1.).² Hier glaubt man, alle Geheimnisse der Musik entschlüsseln zu können. Entsprechend tauchen höchst unterschiedliche Probleme auf, sobald man neben der Westlichen Klassik andere Aspekte mit einbezieht, etwa die Performances der Jazz-Musik oder kulturelle Aspekte. Mehr oder weniger kreisen in dieser Hinsicht die Bemühungen der analytischen Musikphilosophie reduktionistisch um die „reine“ Musik als Schlüssel zum Begreifen allen musikalischen Geschehens. Der Kernpunkt einer Definition von Musik aus dieser Sicht ist, dass sie aus organisierten Schallereignissen besteht.

² Übersetzungen aus dem Englischen W.J.

Hinzu treten zwei weitere notwendige Bedingungen: Tonalität, d.h. Tonhöhe und Rhythmus, sowie ästhetische Eigenschaften oder Erfahrung. (Kania ebd. 1.2.). Eine entsprechende Definition findet sich auch unter Wikipedia:

„Musik (griech. *Mousiké* [... also] »Musenkunst«*.* besonders [...] Tonkunst, ist eine Kunstgattung, deren Werke aus organisierten Schallereignissen bestehen.“ [...] „Der Begriff *Musik* ist nach neuzeitlichem Verständnis klingender und wahrnehmbarer Schall.“³

Diese vorausgesetzte Definition eines eigentlichen, gänzlich ahistorischen, ewig gleichen Kerns von Musik wirft eine Reihe von Folgeproblemen auf.⁴

Allen hier referierten Definitionsansätzen der analytischen Philosophie ist gemeinsam, dass sie die Selbstähnlichkeit der historischen, der phylogenetischen, soziogenetischen und ontogenetischen Dimensionen von Musik im Leben der Menschen nicht erfassen. Entsprechend scheitern sie grandios an der Klippe des Verhältnisses von Emotionen und Musik, insbesondere an zwei Paradoxien. Dies ist zum einen das „Paradox der Fiktion“: Wieso reagieren wir emotional auf expressive Musik, obwohl wir wissen, dass niemand diesen ausgedrückten Emotionen unterliegt? Zum anderen ist dies das „Paradox der Tragödie“. Wenn reine Musik negative Emotionen in uns hervorbringt, wie z.B. Traurigkeit, wieso suchen wir die Erfahrung derartiger Musik? (Kania a.a.O. 3.1./3.2.).

Gänzlich anders bestimmt die Musikethnologie die selbstähnliche Grundstruktur von Musik: Sie sucht diese nicht in der reinen Form der Instrumentalmusik der Westlichen Klassik, sondern in der realen historischen und kulturellen Situation.

„Musikethnologie sollte Musik im Kontext untersuchen, als eine Form menschlichen Verhaltens“, so Alan Lomax (2003, 245). Ähnlich Alan Merriam, der als einer der Vordenker dieser Disziplin immer wieder zitiert wird. Die neue Betonung der Musikethnologie liegt auf „der Beziehung zur Kultur [...], insofern sie die Tatsache hervorhebt, dass Musik nicht durch sich und für sich selbst existiert sondern Teil einer Totalität menschlichen Verhalten ist.“ (Merriam 1960, 108) Es sind sechs Problembereiche, auf die wir unsere Aufmerksamkeit richten sollten: (1) die materielle Musikkultur, (2) das Studium der Liedertexte, (3) die von der Bevölkerung selbst unterschiedenen Kategorien der Musik, (4) die Rolle und der Status eines Musikers in der Gesellschaft, deren Teil er ist, (5) die Funktionen der Musik im Vergleich zu anderen Aspekten der

³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Musik> (07.02.2016)

⁴ Entsprechend zerfällt die Ontologie, also die Lehre vom Sein der Musik, in höchst unterschiedliche Schubladen: In fundamentalistische Zugänge von Idealisten, Aktionisten, Platonisten oder Anti-Realisten (Kania a.a.O. 2.1.) ebenso wie Ontologien höheren Niveaus. Hier werden die folgenden unterschieden: reine Sonizisten, timbrale Sonizisten, Instrumentalisten, Formalisten, Strukturalisten, Empiristen sowie Kontextualisten (ebd. 2.2.). Reine Sonizisten gehen davon aus, dass eine Folge von Lauten das künstlerische Vehikel ist. Timbrale Sonizisten gehen zusätzlich davon aus, dass musikalische Werke nur in der Form ihres Klanges (sound) individualisiert werden (Gracyk & Kania 2013).

Kultur und (6) Musik als schöpferische kulturelle Aktivität. Die Westliche Klassik ist dabei nur ein Teil eines viel breiteren Verständnisses von Musik und Kultur als Komplex sich von in der Zeit bewegendem und sich wechselseitig beeinflussenden Gebilden.

Entsprechend diesen Überlegungen hält Schuhmacher in einer Stellungnahme zur „Systemischen Musikwissenschaft“ fest: „Musik ist ein System, das sich in mehrfach verschränkten zirkulären Prozessen vollzieht.“ (Schuhmacher 1995, 44). Und, im gänzlichen Gegensatz zur analytischen Musikphilosophie:

„Musikalische Gestalt wird demnach also nicht durch einen »top down-Prozeß« musikwissenschaftlicher Analysearbeit erfaßt, sondern in einem synthetischen »bottom up-Prozeß« über das kreative Ordnen musikalischer Schallkategorien durch den Hörer hergestellt, und diesen Vorgang gilt es mithilfe geeigneter Methoden zu erforschen.“ (ebd. 45)

Ähnliches finden wir bei Wikipedia unter „Musikethnologie“ und darüber hinaus dort den Hinweis, dass in der jüngeren Debatte um „Biomusikologie“, angeregt durch die Arbeiten von Alan Lomax, das kollektive Musizieren in den Mittelpunkt tritt.

„Der Rhythmus bildet den Rahmen für die Identifikation mit der Gruppe. Daraus lässt sich folgern, dass Musik nicht allein als schöpferische Kunst von Einzelnen, sondern in der Gemeinschaft als Musik im Alltag erschaffen wird.“⁵

Entsprechend verbinden erste musikethnologische Forschungen die Relationen von bottom-up und top-down-Prozessen mit der Erforschung musikalischer Alltagskulturen von Kindern. Die Autorin Andrea Emberly (2003) hält fest, dass wir uns für die Idee zu öffnen haben, dass Musik in beiden Richtungen fließt und dass musikalische Diversität durch ein vertieftes Studium dieser Kinderkulturen erforscht werden kann. Schade nur, dass eine z.T. parallel laufende Debatte in der Verbindung von moderner Entwicklungspsychologie und Musikwissenschaft seitens der Musikethnologie erst in Anfängen und sehr zurückhaltend zur Kenntnis genommen wird, insbesondere bezogen auf Universalien von musikalischer Struktur und Form (Trehub 2015, 8809). Dies hat Folgen für einen Begriff der Prozesse der Inklusion, insofern mangels Kenntnis anthropologischer und entwicklungspsychologischer Universalien zwangsläufig auf Natur reduzierte Restgruppen imaginiert werden.⁶

Ich komme darauf zurück, möchte jedoch, bevor ich auf Exklusion und Inklusion und danach auf anthropologische Universalien zu sprechen komme, kurz auf den Begriff der Kultur eingehen.

⁵ <https://de.wikipedia.org/wiki/Musikethnologie> (08.02.2016)

⁶ Vergleichbare kulturalistische Fehlschlüsse finden sich in der Neurodiversitäts-Debatte um die eigenständige Kultur von „high-functioning autists“ im Gegensatz zur dort naturalistisch verstandenen Behinderung bei „low functioning autism“ (vgl. Jantzen 2015a). Und auch in den Disability Studies scheint, soweit ich recherchieren konnte, das Problem vorrangig auf der Ebene von „high functioning“ behandelt zu werden (vgl. Lubet 2014).

Ein m.E. treffendes Beispiel hierfür, und zudem dicht an unserer Diskussion, liefert der Ethnologie Clifford Geertz:

„Wenn wir uns z.B. einem Beethoven-Quartett zuwenden, ein [...] für diesen Zweck recht illustratives Beispiel für Kultur, so würde es meiner Ansicht nach niemand mit seiner Partitur gleichsetzen, ebenso wenig mit den Fähigkeiten und dem Wissen, die nötig sind um es zu spielen, oder mit dem Verständnis, das Aufführende und Hörer von ihm haben [...], noch auch mit einer bestimmten Aufführung noch mit irgendeiner mysteriösen Entität, die materiell nicht existiert. [...]. Daß jedoch ein Beethoven-Quartett ein zeitlich verlaufendes tonales Gebilde, eine kohärente Abfolge geformter Laute, mit einem Wort, Musik ist und nicht irgend jemandes Wissen oder Glauben an irgend etwas (einschließlich der Frage, wie es zu spielen sei), ist eine Aussage, der die meisten Leute nach einigem Nachdenken wahrscheinlich zustimmen werden.“ (Geertz 2002, 17f.)

Im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Soziologie von Michail Bachtin ließe sich diese prozessuale Figur jeglicher Kultur mit dem Begriff des Chronotops beschreiben, Chronos für Zeit und Topos für Raum. Chronotope sind dynamische Raum-Zeit-Systeme, interagierend, sich überlappend, sich differenzierend, auseinander hervorgehend und in ständigem Fluss. In Form des Romans existieren sie in geronnener Form – ebenso wie die Partitur des Beethoven-Quartetts die geronnene Form eines Chronotops darstellt und gleichermaßen alle anderen vergegenständlichten Formen der Künste. Nahezu immer enthält Kunst eine Darstellung für ein Publikum. Ihre geronnene Form öffnet sich im Dialog mit dem Leser, dem Betrachter, dem Zuhörer, dem Publikum immer wieder aufs Neue – ohne sich dabei zu verändern. Denn dieser Dialog kann nicht in die im Werk dargestellte Welt eingehen.

Und dennoch können die Chronotopoi des Werkes und die des Lesers, der Zuhörerschaft, des Betrachters „sich aneinander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen, vergleichend oder konstruktiv einander gegenübergestellt sein oder in komplizierten Wechselbeziehungen miteinander stehen. [...]. Der allgemeine Charakter dieser Wechselbeziehungen ist ein dialogischer (in der weit gefassten Bedeutung dieses Terminus).“ so Bachtin (1986, 462).⁷

Dialogisch ist aber im Falle der Musik auch der Charakter der Interaktionen zwischen den Aufführenden, deren Chronotopoi sich dialogisch verflechten. Insofern sticht der Einwand von Feige, dass eine „retroaktive Zeitlichkeit“, also eine in der Jazzimprovisation ebenso wie in den Standards vom Ende her gedachte Struktur und Form des Gelingens, „ein konstitutives Moment künstlerischer Techniken überhaupt“ ist (Feige 2015, 8). In ähnliche Richtung argumentiert Hildesheimer in seiner Mozart-Biographie einerseits, dass es zu Zeiten der Aufführung des „Don Giovanni“ ein

⁷ Bachtins Arbeit „Chronotopos“, Teil dieses Buches von 1986, erschien als eigenständige Schrift nochmals 2008.

Regiekonzept in unserem Sinne nicht gab. „Aktion, Gestik und Mimik waren kaum aufeinander abgestimmt, jeder tat, was er konnte, Improvisation ersetzte die Proben, »es kam so genau nicht darauf an«“ (Hildesheimer 1980, 247), sowie andererseits, bezogen auf das Denken vom Ende her: „Das Denken in Tönen ist ein Vorausdenken ihrer Wirkung.“ (ebd. 43)

Wir behalten diese dynamische, fluktuierende Raumzeitstruktur als Kern kultureller Prozesse und Dialoge, als deren basale Gegebenheit, im Kopf bei der folgenden Behandlung des Verhältnisses von Inklusion und Exklusion. Auf anthropologische Grundannahmen zur Bedeutung der Musik für individuelle und kollektive menschliche Entwicklung gehe ich im Anschluss daran ein.

Exklusion und Inklusion als basale gesellschaftliche Prozesse

Eine in der Regel bloß vordergründige Debatte über Inklusion im deutschsprachigen Bereich (Jantzen 2012, 2013, 2015b,c) behandelt diesen Prozess, ohne über politische und ökonomische Bedingungen der Exklusion zu reflektieren. Es geht hier vorrangig um (schul- bzw. sozial-) pädagogische Maßnahmen oder in den deutschen Disability Studies um kulturell ungleiche Machtverteilung, ohne jedoch die weltweite Expansion des globalisierten Kapitalismus und die damit verbundene weltweite Produktion von Überflüssigkeit vor Augen zu haben und damit auch die tiefgreifenden Wandlungsprozesse von Subjektivität und Gesellschaftlichkeit. Insofern führt der vielbeschworene „cultural turn“ gleichzeitig zu gesellschaftlicher Blindheit in anderen Bereichen. Martin Schenk, stellvertretender Direktor der Diakonie Österreich, bemerkt hierzu im Kontext der Debatte um die Integration von Zugewanderten oder Flüchtlingen: „Die Kulturalisierung des Integrationsbegriffs dient dazu, nicht über Menschen- und Bürgerrechte reden zu müssen. Es drängt sich der Verdacht auf, dass über Kulturen gesprochen wird, weil nicht über Menschenrechte gesprochen werden soll.“ (Schenk 2016)

Es geht also nicht um Inklusion in dem benannten, eingeschränkten Sinne der deutschen Diskussion, sondern um einen gesellschaftlichen Wandel hin zu mehr Gerechtigkeit und Solidarität, an dem alle beteiligt sind und der weltweit gegen Exklusion als das „Grundübel unserer Zeit“ (Vidal) gerichtet ist. In dem hier behandelten Verständnis von Exklusion geht es nicht um alltägliche Formen der Dialektik von Exklusion und Inklusion als Grundbedingungen unseres menschlichen Lebens, unseres persönlichen Lernens, unserer persönlichen Entwicklung⁸, sondern um dauerhafte Einwirkungen der Ausgrenzung, der Reduzierung auf Natur und/oder Schicksal, des Unsichtbarmachens.

„Es sind die Wunden, die Minderheiten verursachen, welche Macht und Reichtum

⁸ Das von Gitta Haenning besungene „Ich will alles und zwar sofort“, also ein Leben ohne Exklusion, ist und bleibt eine nicht einlösbare Fiktion. Und wäre sie möglich, dann sicherlich höchst unangenehm.

konzentrieren und egoistisch verschwenden, während wachsende Mehrheiten sich in verwahrloste, verseuchte, ausgesonderte Randzonen flüchten müssen.“ So Papst Franziskus I in seiner Ansprache im Elendsviertel Kangemi in Nairobi (2015).

Entsprechend lesen wir bei dem Ökonomen Franz Hinkelammert: „Tausende von Menschenrechtserklärungen ändern daran nichts. Ausgebeutete werden in ihrer Menschenwürde verletzt, doch einem Überflüssigen gesteht man die Würde, die verletzt werden könnte, erst gar nicht zu.“(Hinkelammert 1999, 13).

Wenn wir also von Inklusion reden, so geht es um einen Aufstand, um einen Kampf, ja letztlich um eine Rebellion gegen die Produktion von Überflüssigkeit insbesondere in den Ländern des Südens. Es geht um einen weltweiten Prozess der Dekolonisierung. Mit den Worten von Enrique Dussel, dem bedeutendsten Vertreter der lateinamerikanischen Befreiungsphilosophie: „Die Ausgeschlossenen sollen nicht ins alte System eingeschlossen werden [...], sondern als Gleiche in einem neuen institutionellen Moment [...] partizipieren.“ (Dussel 2013, These 14.13.).

Dies bedeutet vor allem auch „die politischen Richtlinien zu verändern, die das personale und kollektive Leben einschränken, um Bedingungen zu schaffen, um die persönlichen und gesellschaftlichen Mächte, die unterdrücken, zu beseitigen.“ (Lagarde 2000, 27)

All dies gilt vor allem auch für die Inklusion schwer behinderter Menschen in der deutschen Gesellschaft – mit einem im Vergleich zu europäischen Nachbarländern, insbesondere im skandinavischen Bereich, skandalös hohen Anteil an Ausgrenzung in Heimen und Anstalten, aber auch in einer schulischen Inklusionsdebatte, die ca. 20% der Schüler als „nicht inkludierbar“⁹ imaginiert (vgl. hierzu Jantzen 2012, 2013).

Untersuchen wir Exklusion und Inklusion im engeren Bereich, so können wir auf Augenhöhe und ohne jede wohltäterische Attitüde, und nur so, dort auf jene Menschen treffen, auf die wir uns mit dem Begriff der Inklusion beziehen, dort also, wo wir uns selbst inkludieren, d.h. die Grenze zu den Ausgeschlossenen überschreiten und jenen, die sich gesellschaftlich eher am Pol der Ohnmacht befinden, Sprache und Stimme verleihen, „voice and vote“. Was aber ist jener Grenzbereich, den wir betreten, indem wir uns inkludieren? Was also ist, sozialwissenschaftlich betrachtet, der Raum der Exklusion?⁹

Die bisher besten Erörterungen habe ich in einem Buch des spanischen Soziologen Fernando Vidal Fernandez mit dem Titel „Pan y rosas. Exclusión y empoderamiento“ („Brot und Rosen. Exklusion und Empowerment“) gefunden (Vidal 2009).¹⁰ Auf dem Hintergrund der Entstehung der

⁹ Vgl. hierzu auch Jantzen 2013 und 2016.

¹⁰ Wörtliche Zitate stammen aus dem Einleitungskapitel des Buches in der im Internet verfügbaren Neufassung von 2011. Übersetzung aus dem Spanischen W.J..

Internationalen Frauenbewegung und des Internationalen Frauentages entwickelt der Autor seine Vorstellung von Exklusion und Empowerment.

„Wir wollen Brot, aber wir wollen auch Rosen“ stand auf einem der Plakate der großen Protestmärsche der arbeitenden Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich gegen die unmenschlichen Arbeitsbedingungen richteten. „Brot und Rosen“, später als Gedicht, wurde dann das Lied der Internationalen Frauenbewegung. In diesem Text, transformiert in die soziale Form der Musik, fand die Frauenbewegung eine sinngebende, vorwegnehmende Idee, jene der möglichen Befreiung, die in den Titel meines Vortrags eingegangen ist. Eine solche Idee von Befreiung ist Kern von Empowerment und Inklusion.

„Ohne eine [derartige; W.J.] symbolische Matrix, welche den Subjekten Sinn gibt und die vorwegnehmende Idee in einen Akt des Sinns verwandelt, würden die realen Bedürfnisse des Subjekts verletzt, würden seine mächtigsten Aktiva nicht genutzt und es würden neue Faktoren der Exklusion in die Situation eingeführt, die zu helfen vorgibt.“ (Vidal 2011, 10)

Ziel des Buches von Vidal Fernandez ist es, eine Theorie zu suchen, welche Exklusion als das größte Übel der Menschheit begreift, und eine neue Gesellschaft zu schaffen, „welche vom Herzen der Leute selbst ausgeht“ (ebd. 14), d.h. auch die Befreiung jener, welche ausschließen. „Der Kampf gegen die Exklusion ist der Schlüssel für soziale Produktivität und Entwicklung“ (ebd. 18). „Dies bedeutet, dass jede Person, aus welchen Gründen sie auch immer ausgeschlossen ist, auf alle soziale Hilfe zählen kann, um ihre soziale Teilhabe wieder zu erreichen.“ (ebd. 20). Jegliche Form von Empowerment, jegliche Form von Inklusion muss daher von der real existierenden Exklusion aus gedacht werden.

Folgen wir Vidal Fernandez, so residiert die Exklusion in den Institutionen und Personen, die ausschließen, nicht in den Opfern. Sie ist prozesshaft und wird abhängig von ihrer fortwährenden Aktualisierung aufrechterhalten. Sie ist raumzeitlich, hat also die Form eines Chronotops. Ihre Dynamik wird bestimmt durch Richtung, Intensität und Wirkungspunkte der auf sie auftreffenden Vektoren. Diese dynamische Verräumlichung ist ein Resultat der Gegensätze von Exklusion und Inklusion, eine Konstellation von Kräften, aus der umso weniger ein Ausbruch möglich ist, je stärker die in der jeweiligen Situation wirkenden Vektoren der Exklusion sind. Sie ist eine soziale Struktur, die unsere Gemeinschaftlichkeit pervertiert. Sie zerstört die Personen und bezieht uns alle mit ein. Sie ereignet sich als narrative Exklusion, als Ausschluss aus der gemeinsam geteilten Erzählung. Dies beinhaltet den gesamten Kontext und das gesamte Verhalten der Akteure. „Der Erzählung zuzuhören, heißt sich ihr zu verpflichten.“ (Vidal 2011, Kap. 10: *Perspectivas de la exclusión*). Und mit der Ruptur der Erzählung durch die Exklusion verschwindet sowohl das symbolische Kapital der Ausgeschlossen als auch die Verantwortlichkeit der Anderen.

Die Mechanik der Exklusion bringt, so Vidal Fernandez, das Ulysses-Syndrom hervor. „Mein Name ist Niemand. Niemand so nennen mich alle.“ So der Odysseus der Sage zu Polyphem, dem Zyklopen. Entsprechend verschwinden die Namen (apelido, span. = Familienname) der Ausgegrenzten: sie werden zu Prostituierten, zu Obdachlosen, zu Epileptikern, zu Krüppeln, zu Asylanten. Ihr Erleben ist geprägt von Gewalt, sie verschwinden aus der Öffentlichkeit. Sie sind Schiffbrüchige im Ozean der Exklusion¹¹, aber dennoch hinterlassen sie Spuren, Erinnerungen, Phantasmen. Die endgültige Lösung verlangt daher nicht nur den Ausschluss, sie verlangt es auch, auszuradieren, dass er je stattgefunden hat.

Dies bringt der Liedtext „Neandertal“ der EAV, der „Ersten Allgemeinen Verunsicherung“, auf den Punkt:

„Humanismus und menschliche Ethik bringen keine Kohle,
darum hamma s' auch nicht nötig.
Sokrates, Plato, Hegel und Kant,
waren an der Börse nie genannt.“

„Voll Bedauern sieht der Homo Sapiens,
das Schicksal der Kurden Arabiens, im TV ganz genau,
doch keiner mischt sich ein,
ich fürcht', da dürft kein Erdöl sein.“

"Schau dort drin im Fernsehen,
da liegt ein kleines Kind, schau,
dem fehl'n die Fuasserl,
geh schalt um, mach g'schwind.
Des kann sich keiner anschau'n,
weil's Essen nimmer schmeckt,
und Spenden, des hat eh kein' Zweck,
weil's sowieso verreckt."¹²

Entscheidend für den Prozess der Exklusion ist dieser Bruch der Alterität, d.h. die Verweigerung der Anerkennung der Existenz des Anderen als Anderer, seine Transformation in die Abwesenheit. Dies ist ihr gemeinsamer Kern. Infolge dieses Bruches schreibt sich die schmerzhaft erfahrene Wertlosigkeit in das Selbst ein, führt zu dessen tiefer Umgestaltung und zur Selbstabwertung (vgl. Jantzen 2014a).

Ansatzpunkt jeglicher Inklusion, jeglichen Exodus aus der Gefangenschaft der Exklusion ist daher die Wiederaufnahme der Narration, des Dialoges der Kommunikation und die Wiederherstellung symbolischen Kapitals. Sich mit den Ausgeschlossenen zu solidarisieren,

¹¹ Vgl. die Nachgestaltung von Théodore Gericaults Gemälde „Das Floß der Medusa“ durch den spanischen Künstler Valeriano López [La balsa de medusa], aber auch für die tot ans Land gespülten Flüchtlinge die Nachstellung des Fotos des ertrunkenen syrischen Flüchtlingsjungen Aylan Kurdi durch den chinesischen Künstler Ai Weiwei. http://www.rtve.es/television/components/noticia/popup/6/6/5/3/foto313566_674235.shtml
<https://www.ndr.de/kultur/Kuenstler-Ai-Weiwei-stellt-Fluechtlings-Foto-nach.aiweiwei148.html>

¹² <http://www.songtexte.com/songtext/erste-allgemeine-verunsicherung/neandertal-bdcf5ba.html> (09.02.2016)

verlangt einen radikalen Atheismus gegenüber den Herrschenden (Dussel 1989, 115) und die Anerkennung, dass der Andere das einzige absolut Heilige ist (ebd. 75), so Enrique Dussels Befreiungsphilosophie. Dies bedeutet mit Paulo Freire:

„dass wir es nicht beiseite legen können, nicht als nutzlos ignorieren, dass die zu Erziehenden das Verständnis der Welt mit sich tragen [...], ihre Rede, ihre Art zu erzählen, ihre Wissensformen um die genannte andere Welt herum, ihre Religiosität, ihre Wissensformen um die Gesundheit, den Körper, die Sexualität, das Leben, den Tod, die Kraft der Heiligen, die Zauberformeln.“ (Freire, 1993, 81, zitiert nach Dussel 2012).

An diesem Kern jeglicher Inklusion setzt Kunst an und sie kann dort ansetzen, weil wir von Natur aus musikalisch sind, von Natur aus auf die Kunst verwiesen, darauf verwiesen, die Wirklichkeit in einer Form umzugestalten, dass sie emotional und sozial resonanzfähig ist, uns mit einer Hülle von Resonanzen umschließt und schützt, mit einem sozialen Sinn ummantelt, der das „schützende Dach über unseren Köpfen“ ist (Berger & Luckmann, 1980). „Envuelvete en mi cariño y deja la vida volar“; „Hüll dich in meine Zärtlichkeit und lass das Leben fliegen“, so die wunderbare Liedzeile des großen chilenischen Sängers Victor Jara. Und eben jene Zärtlichkeit ist eine wesentliche, vielleicht die wesentliche Grundlage der Entwicklung der Musik in der Geschichte der Menschheit.

Musik und Inklusion: Anthropologische Grundlagen

Neugeborene Kinder sind von Anfang an sozial. Wie schon der französische Psychologe Henri Wallon in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts vermutete, existiert von Anfang an eine emotionale Resonanz zwischen Mutter und Kind. Wallon nannte dies unmittelbare emotionale Kommunikation. Emotionen betrachtet er in ihrem Kern als biorhythmische Schwingungen, besser wohl als Melodien des Tonus. Sie sind die Grundlage der Organisation psychischer Prozesse, die als Einstellungen in Relation zu entsprechenden raumzeitlichen Prozessen der Umgebung treten. Insofern sind für ihn Rhythmus, Tanz und Musik basale Grundlagen unseres individuellen wie kulturellen Bewusstseins (Wallon 1984a).

Entwicklung findet folglich in „sozialen Systemen“ statt, in Chronotopen, die durch transaktionale Kommunikation entstehen. Transaktionale Kommunikation bedeutet, dass die Aktivitäten des Kindes jene der Mutter bestimmen und deren Aktivitäten jene des Kindes.¹³ In den frühen Dialogen entsteht „gemeinsam geteilte Vielfalt“ (shared manifold), so die Forschungsgruppe der Universität Parma, die das System der Spiegelneuronen entdeckt und erforscht hat (Gallese 2007). Indem die Transaktionen in diesen Mutter-Kind-Systemen sich vermittelt über den sozialen Zwischenraum verschränken, über

¹³ Der Soziologe Niklas Luhmann spricht hier von doppelter Kontingenz in Form einer wechselseitigen ständigen Neuabstimmung, innerhalb derer sozialer Sinn entsteht (vgl. Schützeichel 1983).

emotionales Embodiment, entsteht Sinn in und zwischen den Personen. Der Austauschraum füllt sich mit kulturellen Bedeutungen, welche zu Bedeutungen für das Kind werden und zugleich das sinnhafte Weltbild der Mutter in neuer Weise füllen. Babylieder illustrieren diese frühe musikalische Relation zwischen Mutter und Kind.

Ersichtlich liegt der Schlüssel zur Selbstähnlichkeit von Musik auf allen Ebenen, tief verborgen hinter Prozessen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte, in den Prozessen der menschlichen Phylogenese, also in unserem gattungsgeschichtlichen Erbe. Was also ist der fraktale Kern unserer Existenz? Oder mit Heinz von Foerster (1993) im Sinne einer Kybernetik zweiter Ordnung: Was ist der Eigenwert, das Eigenverhalten, das unsere soziale und musikalische Existenz begründet, der Musiker ebenso wie des Auditoriums, meine ebenso wie die Ihre, und dies auf allen Niveaus von schwerster Behinderung bis zum Verstehen von Zwölftonmusik, jeweils sich in Selbstähnlichkeit wiederholend?

Ich muss Sie daher in Kürze in einige Resultate dieser um den Entwicklungspsychologen und Neuropsychologen Colwyn Trevarthen zentrierten Debatte einführen, die vor wenigen Jahren ihren Niederschlag in der Herausgabe eines umfangreichen Buches zu „Communicative Musicality“ gefunden hat (Malloch & Trevarthen 2009a).

Elementare Einheit der Entwicklung, „The heart of the developing mind“ (Trevarthen et al. 1998, 67), ist ein Intrinsisches Motivsystem. Dieses IMF (Intrinsic Motive Formation) entsteht in der Embryogenese zwischen der 5. und 8. Woche mit der Entwicklung des retikulären Systems des Hirnstammes (Trevarthen und Aitken 1994). Das IMF zielt nachgeburtlich auf einen „friendly companion“, einen freundlichen Begleiter im Sinne der Bindungstheorien. Es verknüpft sich mit dem emotional-motorischen System (EMS) der Gesichtsmuskulatur, über welche Neugeborene ihre Gefühle am unmittelbarsten ausdrücken. Und innerhalb der durch das IMF hervorgebrachten psychischen Prozesse sind virtuelles Selbst und virtueller Anderer die zentralen Dimensionen des Bezugs. Als elementare Grundlage eines derartigen virtuellen Selbst kann das „Switching“ zwischen einem sympathischen Pol (Erregung) und einem parasympathischen Pol (Ruhe) angenommen werden (vgl. Schore 1994, 2001). Zu dieser interozeptiven Selbstwahrnehmung tritt Schritt für Schritt die Wahrnehmung über die Resultate eigener Bewegungen (Wallon 1984b)).

Grundlage eines virtuellen Anderen bildet die Reziprozität, die Zyklizität (Schore 2001), welche diesen Anderen als Lebewesen von unbelebten Dingen unterscheidet. Dies geschieht durch Resonanzbildung im sozialen Zwischenraum und der durch das Kind erfolgenden Koppelung der dialogischen Aktivitäten der Mutter an die eigenen Rhythmen. Entsprechend führt Trevarthen (1999) auf der Grundlage umfangreicher Forschung zu frühen Mutter-Kind-Interaktionen einen weiteren Term ein. Er bezeichnet die rhythmisch Zeit generierende Struktur, die auf Seite des Kindes ebenso wie auf Seite der Mutter mit Notwendigkeit anzunehmen ist, als Intrinsic Motive

Pulse (IMP). Daher gilt:

“The baby’s mind is not a receiver of time, it is a generator of time.” (Trevarthen 2005, 92)

In unterschiedlichen Ländern der Erde wurde entdeckt, dass Mütter zu ihren Kindern mit ähnlichen Rhythmen und Intonationen sprechen und die Kinder sich mitschwingend bewegen. „Diese »musikalischen« Narrative gestatten es Erwachsenen und Kind sowie Erwachsenen und Erwachsenen, einen Sinn von Zuneigung (sympathy) und situativer Bedeutung in einem gemeinsamen Sinn über die Zeit hinweg zu teilen.“ (Malloch & Trevarthen, 2009b, 4)

Dies aber entspricht exakt der Bedeutung jener Narrative, die durch Exklusion außer Kraft gesetzt werden und durch Empowerment bzw. Inklusion in einer Praxis der Befreiung erneut mit Leben gefüllt werden können.

Musikalität, verstanden als der Wunsch nach kulturellem Lernen, als angeborene Fertigkeit, sich in emotionaler Resonanz mit anderen zu bewegen, zu erinnern und zu planen, ermöglicht „unser Verständnis und unsere Produktion einer endlosen Vielfalt von möglichen dramatischen, zeitlichen Narrativen – gleichgültig ob diese aus spezifischen kulturellen Formen von Musik, Tanz, Poesie oder Zeremonien bestehen.“ (ebd.)

In neuropsychologischer Hinsicht lassen sich diese Überlegungen vielfältig untermauern.

„Musik ist die Sprache von Emotionen und ihre affektive Kraft stammt aus subkortikalen emotionalen Systemen“ so Trevarthen und Panksepp (2009b, 132) „Die gefühlten musikalischen Emotionen entstehen vermutlich in den motivierenden Kernbereichen des Gehirns“ (ebd. 113). Und diese „Kern-Emotionen von Wirbeltiergehirnen sind in der Evolution zu dem Zweck der emotionalen Resonanz zwischen den Individuen entstanden.“ (ebd. 115) „Die intersubjektiven Repräsentationen von Anderen im Selbst [so mit Bezug auf die Spiegelneuronen-Theorie] etablieren mitschwingende Resonanzen.“ (ebd. 115)¹⁴

Als entscheidende neue menschliche Qualität tritt die Mimesis hinzu: „der expressive Gebrauch des Körpers und von Gesten, um zurückerinnerte oder imaginierte Gedanken als Projekte des Dialogs (engagement) mit der Welt darzustellen [...] – [als] erste wirklich menschliche Form der Kommunikation“ (ebd. 110) „Musik hängt ab von dem rhythmischen Verhältnis expressiver Bewegungen in der Zeit, und den Spannungen, die durch die Kombination der Rhythmen geschaffen werden.“ (ebd. 114)

Dieses rhythmische Verhältnis wäre also die fraktale Basis von Musik. Und Musik wäre entstanden aus der Evolution der Interaktions- und Bindungsverhältnisse zwischen Mutter und Kind im Tier-Mensch-Übergangsfeld, so die amerikanische Wissenschaftlerin Ellen Dissanaayke, die zur Evolution musikalischer Verhaltensformen forscht (Dissanaayke 2009a), in diese anthropologischen

¹⁴ Vgl. die Abbildung 17.2. ebd. 119; ähnlich Jantzen 2014b, Abb. 3.

Grundmuster greifen kulturelle, soziale Prozesse insbesondere in Form zeremonieller Rituale (Dissanayake 2009b).

Soweit, so gut, aber um wirklich die zentralen fraktalen Prozesse, Eigenwerte und Eigenverhalten bestimmen zu können, bedarf es der vertieften Aufklärung des Begriffs der Emotionalität und des „intrinsic motiv pulse“, ansonsten bliebe die subjektive Wirkung der Musik in Form der Art und Tiefe der Resonanzbildung unerklärlich.

Resonanz kann nur bezogen auf einen Resonanzkörper erzeugt werden, der schwingungsfähig ist. Dies ist der Kern unserer eigenen Emotionstheorie, indem wir Emotionen als strikt in der fließenden Gegenwart wirkende, multioszillatorische Prozesse begreifen, die getriggert, die mitgenommen werden können und die wir selbst reflexiv beeinflussen können. Dies löst auch das Paradox der Fiktion ebenso wie das der Tragödie. Weil wir unsere eigene emotionale Schwingungsfähigkeit in der konkreten Situation, im Chronotop der erlebten musikalischen, rhythmischen und tänzerischen Realisation reflektieren können, erleben wir unsere eigenen Emotionen bewusst und in dieser Bewusstheit nochmals emotional reflexiv getönt. Die reflektierte traurige Stimmung kann uns zugleich ebenso von emotionaler Last befreien, wie die befreiende Klarheit von Beethovens Ode an die Freude oder von Joan Baez italienischem Song von einem jungen Amerikaner, der wie sie selbst die Beatles und die Rolling Stones liebt und sinnlos im Vietnamkrieg stirbt, kein Herz mehr in der Brust aber zwei oder drei Medaillen auf ihr. Und gerade hier leuchtet in der Trauer die Wut auf einen sinnlosen Krieg als Dimension der Befreiung auf.

Trevarthen und Panksepp (a.a.O. 125) ebenso wie Turner und Johannides (2009) identifizieren derartige Chills, das sind Momente, die einem einen Schauer, eine Gänsehaut über den Rücken jagen, ebenso experimentell wie durch Befragung auch in der Klassischen Musik, so z.B. an Werken Mozarts¹⁵, wo unterschiedliche Personen, die diese Chills erleben, sie jeweils an einer bestimmten, weitgehend übereinstimmenden Stelle erleben.

„Dies beschreibt eine Reaktion auf spezifische musikalische Passagen, die intensive lustvolle, euphorische Empfindungen hervorbringt, die Tränen in die Augen treibt und die einen Schauer den Rücken hinunterlaufen lässt.“ (Turner und Johannides ebd. 174)

Diese Grundformen sind auch bei schwersten Formen von Behinderung gegeben, wie es die Verweise auf Rett-Syndrom, Autismus, Anencephalie oder Taubblindheit in unterschiedlichen Beiträgen dieses Bandes von Malloch und Trevarthen (2009a) ausdrücklich belegen. Ich will dies nicht im Einzelnen referieren, sondern ein eigenes Beispiel aus einer Beratungssituation in einer Großeinrichtung geben.

¹⁵ Panksepp & Trevarthen (a.a.O) berichten am Beispiel von Mozarts Klavierkonzert in A-Dur KV 488, 2. Satz, 16.-17. Takt von 16 Personen aus einer Gruppe von n=27, die dort, unmittelbar nach dem Flöteneinsatz, Chills erfuhren, verifiziert über die Messung von Hautwiderstand und Herzschlag.

„In einer der Gruppen der besonders schwer geschädigten Insassen, in einer der Gruppen des »harten Kerns« der Hoffnungslosigkeit, traf ich auf »Carmen« (Pseudonym). Sie saß in einem Rollstuhl. Sie konnte nicht sprechen und verstand nahezu nichts. Auf Grund einer Paralyse konnte sie ihre Beine nahezu nicht und ihren linken Arm auch nur sehr eingeschränkt bewegen. Sie nutzte ihn, um eine große Plastikflasche an ihren Körper zu pressen. Mit ihrem rechten Arm berührte sie den Arm einer Mitarbeiterin und kniff sie fortwährend mit den Fingernägeln in den Arm oder in die Hand. Ich bat diese, ihren Platz mit mir zu tauschen, und begann einen körperlichen Dialog. Jedesmal wenn Carmen mich kniff, zog ich die Hand weg und näherte sie dann aufs Neue. Ich kommunizierte kontinuierlich mit ihr über unsere Hände. Nach einer gewissen Zeit hörte Carmen auf zu kneifen und befand sich in einem sehr aufmerksamen Zustand. Ich begann meine Hand rhythmisch zu nähern und zu entfernen. Am Schluss schlugen wir unsere Hände mit den Handflächen wechselseitig gegeneinander – wie ein Tanz.

Es zeigt sich also, dass künstlerische Aktivitäten für alle behinderten Menschen möglich sind, unabhängig der Schwere ihres Zustands oder der Situation in der sie sich befinden. Rhythmus, Musik und Tanz sind in besonderer Weise allerniedrigste, uralte, primäre und zur gleichen Zeit die höchsten Formen menschlicher Kultur.“ (Jantzen 2015d, 67)

Das Sein der Kunst als Medium der Befreiung

Raumzeitlich organisierte Kunstformen, wie Musik und Tanz, so zeigen unsere bisherigen Überlegungen, begleiten und organisieren die Geschichte der Menschheit von Anfang an. Wenn Musik die „Sprache von Emotionen“ ist und ihre affektive Kraft aus „subkortikalen emotionalen Systemen“ stammt, so Trevarthen und Panksepp (2009b, 132), so bilden diese Systeme die Grundlage menschlicher Existenz auf allen Ebenen der Entwicklung von Kultur und Gesellschaft und in unterschiedlichen Prozessen von Herrschaft und Befreiung.

„Ein feste Burg ist unser Gott“ wird von Heinrich Heine als „Marseiller Hymne der Reformation“ bezeichnet, von Friedrich Engels gar als „Marseillaise der Bauernkriege“. Die inoffizielle schottische Nationalhymne „Scots Wha hea“, schließt mit den Worten „Tyrants fall in every foe! Liberty's in every blow! – Let us do or dee!“ (Tyrannen fallen mit jedem Feind! Freiheit ist in jedem Hieb! Lasst es uns tun oder sterben!“ „Grandola villa morena“, die erdfarbene Stadt, Ausgangspunkt und Ziel der portugiesischen Nelkenrevolution, ist „terra de fraternidade“, Land der Brüderlichkeit. Protestsongs gegen Unterdrückung, so Robert Burns „Marseille des gemeinen Mannes“ „A Man's a Man for A' That“, eröffnet in der deutschen Nachdichtung von 1848 durch Ferdinand Freiligrath eine vergleichbare Utopie der Befreiung und der Freiheit, wie Beethovens Neunte:

„Es wird geschehn, trotz alledem, dass Mensch und Mensch, soweit die Welt, einst Brüder sind trotz alledem.“

Und diese Prozesse setzen sich in Selbstähnlichkeit fort bis in die moderne musikalische Auseinandersetzung mit Unterdrückung und Befreiung, etwa dem monumentalen Werk der Vertonung des „Canto general“ von Pablo Neruda durch Mikis Theodorakis. Man hat das Gefühl beim Hören der Uraufführung nach dem Fall der Obristendiktatur in Athen in den Wechselwirkungen zwischen Orchester, Gesang und einem begeisterten, einem beseelten Publikum von Zehntausenden in Wolken der Freiheit zu schweben, unterbrochen von den Chills, die bestimmte Passagen in uns auslösen.

Die Live-Aufführung der Rockoper „The Wall“ von Pink Floyd 1990 in Berlin nach dem Fall der Berliner Mauer gehört ebenfalls in diese Reihe, aber auch andere Musikkulturen zwischen Protest und Utopie hatten große Aussagekraft für das Leben der Menschen (Heesch 2006).

Dies ist die eine Seite der Prozesse, die andere Seite ist, dass Kunst immer wieder, dies gilt für Musik ebenso wie für alle bildenden Künste, zum Medium der Anrufung durch die Herrschenden wird, zum Simulacrum, zum Trugbild, das durch ideologische Anrufung die Ruhe im Lande sichert. So etwa als die SPD-Geschäftsführerin Anke Fuchs, also der Partei, die für den NATO-Doppelbeschluss stand, Ende der 80er Jahre das Lied der gegen diesen Beschluss gerichteten Friedensbewegung „Das weiche Wasser bricht den Stein“ zum neuen „Parteilied“ machen will, das „Herz und Seele“ der Genossen erwärmen soll. Von „Brüder zur Sonne zur Freiheit“ ist schon längst nicht mehr die Rede. (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13528095.html> [11.02.2016])

Dieser Prozess geht durch alle Künste hindurch, wie es der Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Thomas Metscher insbesondere an der Lektüre von Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“ (Weiss 1985) herausgearbeitet hat, als Prozess von Widerstand, Kampf und Befreiung in der Neuaneignung der historisch vorgefundenen, hier vor allem bildnerischen Kunst (Metscher 1992, 27 ff.)

Wie aber ist diese Neuaneignung möglich, wie kann das Sein der Kunst sich auch über die Phase ihrer Entstehung in Prozessen revolutionärer Umwälzung hinaus realisieren? Diese Einbettung in historische Umwälzungsprozesse gilt im übrigen auch für die Werke von Mozart und von Beethoven, in Zeiten einer „Revolution in Form der Künste“ in der Zeit von 1760 bis 1830/1848, ebenso bezogen auf Mozarts „Zauberflöte“ mit ihrem Kernbereich, der Liebesthematik, wie auf Beethovens Neunte mit ihrem Kern der Befreiung eines Jeden (Metscher 1990 3f., 2007, 13f.).

Vieles an Reflektion über das Wesen der Kunst habe ich am Beispiel der Musik bereits

behandelt. Was aber ist ihr allgemeiner Charakter, der zu jeder Zeit eine emanzipatorische Neuaneignung, eine Aneignung im Geiste der Befreiung möglich macht? Denn dies ist die entscheidende Frage der Inklusion, deren praktische Realisierungsmöglichkeit ich bereits belegt habe. Metscher, in Aufnahme der Gedanken der Kunstphilosophie von Hans Heinz Holz (1996/97), hält fest: Ein Kunstwerk ist ein ästhetischer Gegenstand, wenn allein seine Anschaulichkeit sein einziger Gebrauchswert ist.

„Das Werk trägt seine eigene Bedeutung in sich und kann abgetrennt vom Künstler rezipiert werden.“ (Metscher 2001, 8) Diese Rezeption aber ist in ihrer ästhetischen Wirkung „ein absolut Einzelnes, das in seiner besonderen Seinsweise die einmalige perspektivische Erscheinung einer Totalität ist, die in sich die ganze Welt der Bedeutungen enthält. Aus diesem Grund sind die Möglichkeiten der Auffassung des Kunstwerks nie abschließbar.“ (ebd. 9)¹⁶

Diese zentrale Eigenschaft der Kunst als „unbestimmte Bestimmtheit“ (Feige, 2015, 7) macht sie zu einem zentralen Medium der Inklusion, dann und *nur* dann, wenn sie in der jeweils individuellen Aneignung sich zugleich in einem Medium der Anerkennung, der Wiederherstellung der Narration ohne jeglichen Ausschluss ereignet, wenn in einem Prozess der Dekolonisierung, in einer „Pädagogik der Befreiung“ (Freire 1973), diese reale Utopie sich immer wieder realisiert.

Ich hoffe, Ihnen dies mit meinem Vortrag insgesamt und nochmals beispielhaft an der Situation mit Carmen gezeigt zu haben.

Literatur:

Bachtin, Michail M. (1986): Untersuchungen zur Poetik und zur Theorie des Romans. Berlin

Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Berlin

Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (1980): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt/M.

Christoph, Franz (1981): Ein Krüppel greift zum Knüppel. Interview. In: KONKRET, H. 8, 21-25

Dissananayke; Ellen (2009): Root, leaf, blossom, or bole: Concerning the origin and adaptive function of music. In: Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (eds.): Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship. Oxford, 17-30 (a)

Dissananayke; Ellen (2009): Bodies swayed to music: The temporal arts as integral to ceremonial ritual. In: Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (eds.): Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship. Oxford, 533- 544 (b)

Dussel, Enrique (1989): Philosophie der Befreiung. Berlin

Dussel, Enrique (2012): Die Bewusstmachung („concientización“) in der Pädagogik von Paulo Freire. In: Behindertenpädagogik 52, 3, 229-242

Dussel, Enrique (2013): 20 Thesen zu Politik. Münster

¹⁶ Vgl. auch Metschers Buch „Kunst. Ein historischer Entwurf“ von 2012.

- Emberly, Andrea (2013): Exploring childrens musical culture in ethnomusicology. Paper presented at the UNESCO Regional Meeting on Arts Education in the European Countries Canada and the United States of America, Finland, http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=10674:ethnomusicology-and-childhood-studying-children%E2%80%99s-music-in-the-field (13.02.2016)
- Feige, Daniel M. (2015): Musikalische Improvisation als künstlerische Technik. https://www.academia.edu/14524333/Musikalische_Improvisation_als_k%C3%BCnstlerische_Technik_Musical_Improvisation_as_an_artistic_technique (03.02.2016)
- Foerster, Heinz v. (1993): Wissen und Gewissen. Frankfurt/M.
- Freire, Paulo (1973): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek
- Freire, Paulo (1993): Pedagogía de la Esperanza. México
- Gallese, Vittorio (2007): The Roots of Empathy. The shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity. In: Psychopathology 36, 171–180
- Geertz, Clifford (2002): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M.
- Grazyk, Theodore & Kania, Andrew (2013): The Routledge Companion to Philosophy and Music. London
- Hackl, Bernd (2014): Explizites und implizites Wissen. Menschliches Handeln im Spannungsfeld von Intentionalität, Rationalität und praktischem Können. In: Hackl, Bernd & Neuweg Georg H.: (rsg.): Zur Professionalisierung pädagogischen Handelns. Münster. <http://www01.ph-heidelberg.de/org/suschu/Hackl.expl.pdf> (03.02.2016)
- Heesch, Stefan (2006): 1968 – Musikkulturen zwischen Protest und Utopie. Tagungsbericht vom Internationalen Symposium „1968: Musik und gesellschaftlicher Protest (II). Musikkulturen zwischen Protest und Utopie“. 13. bis 15. Januar 2006, Katholische Akademie Schwerte. https://www.google.de/?gws_rd=ssl#q=1968+%E2%80%93+Musikkulturen+zwischen+Protest+und+Utopie (03.02.2016)
- Hildesheimer, Wolfgang (1980): Mozart. Frankfurt/M.
- Hinkelammert, Franz: Kultur der Hoffnung. Mainz 1999
- Holz, Hans Heinz (1996/97): Philosophische Theorie der bildenden Künste. 3 Bd. Bielefeld
- Holz, Hans Heinz (2011): Dialektik: Problemgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 5. Darmstadt
- Holzcamp, Klaus (1995): Lernen. Frankfurt/M.
- Jantzen, Wolfgang (2012): Behindertenpädagogik in Zeiten der Heiligen Inklusion. In: Behindertenpädagogik 51, 1, 35-53
- Jantzen, Wolfgang (2013): Reelle Subsumtion und Empowerment. In: Behindertenpädagogik 52, 1, 44-67
- Jantzen, Wolfgang (2014): Das behinderte Ding wird Mensch – Inklusion verträgt keine Ausgrenzung. In: behinderte menschen. Zeitschrift für gemeinsames Leben, Lernen und Arbeiten 37, 1, 17-29 (a)
- Jantzen, Wolfgang (2014): Was sind Emotionen und was ist emotionale Entwicklung? In: Jahrbuch der Luria-Gesellschaft 5, 14-52 (b)
- Jantzen, Wolfgang (2015): Die Neurodiversitätsdebatte und der dekoloniale Kampf gegen Exklusion – Eine neurosoziologische Perspektive auf die Verdinglichung freier Bürger/-innen. In: Behindertenpädagogik 54, 3, 233-256 (a)

- Jantzen, Wolfgang (2015): Inklusion und Kolonialität – Gegenrede zu einer unpolitischen Inklusionsdebatte. In: Jahrbuch für Pädagogik 241-254 (b)
- Jantzen, Wolfgang (2015): Inklusion als Paradiesmetapher? Zur Kritik einer unpolitischen Diskussion und Praxis. In: behinderte menschen. Zeitschrift für gemeinsames Leben, Lernen und Arbeiten 38, 13-16 (c)
- Jantzen, Wolfgang (2015): Soziale Inklusion behinderter Menschen und der Einfluss der Kunst auf die Entwicklung der Persönlichkeit. In: behinderte menschen. Zeitschrift für gemeinsames Leben, Lernen und Arbeiten 38, 4/5, 63-74 (d)
- Jantzen, Wolfgang (2016): Paranoider Raum und Grenze als Grundbegriffe einer Soziologie der Exklusion. In: Behindertenpädagogik 55, i.V.
- Kania, Andrew (2014): The philosophy of music. In: Zalta, Edward N. (ed.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring Ed.) <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music> (03.02.2014)
- Lagarde, Marcela (2000): Claves feministas para la autoestima de las mujeres. Madrid. <http://sidocfeminista.org/etiquetas/10496-claves-feministas-para-la-autoestima-de-las-mujeres> (13.02.2016)
- Lomax, Alan (2003): Selected writings 1937-1997. London. https://www.google.de/?gws_rd=ssl#q=alan+lomax+selected+writings (13.02.2016)
- Lubet, Alex (2004): Tunes of impairment: An ethnomusicology of disability. In: Review of Disability Studies 1, 1, 133 -155. http://www.academia.edu/385013/Tunes_of_Impairment_An_Ethnomusicology_of_Disability (03.02.2016)
- Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (2009): Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship. Oxford (a)
- Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (2009): Musicality: Communicating the vitality and interests of life. In: Malloch, S. & Trevarthen, C. (2009): Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship. Oxford, 1-11 (b)
- Merriam, Alan P. (1960): Ethnomusicology. Discussion and definition of the field. In: Ethnomusicology 4, 3, 107-114. http://www.jstor.org/stable/924498?seq=1#page_scan_tab_contents (03.02.2016)
- Metscher, Thomas (1990): Überlegungen zum Revolutionsbegriff. Marxistische Blätter 28, 2, 40-49. www.archiv.dkp-muenchen.de/pdf-dateien/uem.pdf (03.02.2016)
- Metscher, Thomas (1992): Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung. Wien
- Metscher, Thomas (2001): Marxistische Philosophie und ontologische Ästhetik. Zu Hans Heinz Holz' Philosophische Theorie der bildenden Künste. In Zeitschrift marxistische Erneuerung 45, 121-33. <http://www.dkp-online.de/kls/pgm2012/ts1-2.pdf> (03.02.2016)
- Metscher, Thomas (2007): Marxismus und Aufklärung. In: Opitz, Roland & Pätzold, Klaus (Hrsg.): Geschichtlichkeit – Aufklärung – Revolution. Literatur im Gang der Zeiten. Zum 80. Geburtstag von Klaus Träger, Leipzig, 33-55. https://www.google.de/?gws_rd=ssl#q=Metscher%2C+Thomas+%282007%29:+Marxismus+und+Aufkl%C3%A4rung.+In:+Opitz%2C+Roland+%26+P%C3%A4tzold%2C+Klaus (03.02.2016)
- Metscher, Thomas (2012): Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf. Berlin
- Papst Franziskus I: Ansprache im Elendsviertel Kangemi in Nairobi, 27.1.2015 (b). http://de.radiovaticana.va/news/2015/11/27/papstansprache_bei_dem_besuch_im_elendsviertel_kangemi/1189827# (02.12.2015)

- Schenk, Martin (2016): Aber wann beginnt der Vorkrieg? Von der Kulturalisierung der Integrationsdebatte. In: PoliTeknik 10. <http://politechnik.de/p6413/> (14.02.2016)
- Schore, Allan N. (1994): Affect regulation and the origin of the self. The neurobiology of emotional development. Hillsdale/N.J.
- Schore, Allan N. (2001): The effects of secure attachment relationship on right brain development, affect regulation, and mental health. In: *Infant Mental Health Journal* 22, 7-66
- Schützeichel, Rainer (2003): Sinn als Grundbegriff bei Niklas Luhmann. Frankfurt/M.
- Schumacher, Rüdiger (1995): »Systemische Musikwissenschaft« Eine Stellungnahme aus der Perspektive der Musikethnologie. In: Anhagen, Wolfgang & Gätjen, Bram (Hrsg.): Systematische Musikwissenschaft. Festschrift Jobst Peter Fricke zum 65. Geburtstag. Online-Publikation. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. https://www.google.de/?gws_rd=ssl#q=%22Systemische+Musikwissenschaft%22+Eine+Stellungnahme+aus+der+Perspektive+der+Musikethnologie+R%C3%BCdiger+Schumacher (02.03.2016)
- Trehub, Sandra E. (2015): Cross-cultural convergence of musical features. In: *PNAS* 112, 29, July 21, 8809–8810. <http://www.pnas.org/content/112/29/8809> (14.02.2016)
- Trevarthen, Colwyn (1999): Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae. Special Issue 1999-2000*, 155-215
- Trevarthen, Colwyn (2005): First things first: infants make good use of the sympathetic rhythm of imitation, without reason or language. In: *Journal of Child Psychotherapy* 31, 1, 91-113
- Trevarthen, Colwyn & Aitken, Kenneth J. (1994): Brain development, infant communication, and empathy disorders. In: *Development and Psychopathology* 6, 597-633
- Trevarthen, C. et al. (1998): *Children with autism*. London. 2nd Ed.
- Trevarthen, Colwyn & Panksepp, Jaak (2009): The neuroscience of emotion in music. In: Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (2009): *Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford, 105-146
- Turner, Robert & Johannides, Andreas A. (2009): Brain, music and musicality: Inferences from neuroimaging. In: Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (2009): *Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford, 147-181
- Vidal Fernandez, Fernando (2009): *Pan y rosas: fundamentos de exclusion social y empoderamiento*. Madrid
- Vidal Fernandez, Fernando (2011): *Pan y rosas: fundamentos de exclusion social y empoderamiento*. (Manuskript). <https://sites.google.com/site/fernandovidalsociologo/apuntes-de-asignaturas/exclusion-social> (20.11.2012)
- Wallon, Henri (1984 a): The Emotions. In: Voyat, Gilbert (ed.): *The World of Henri Wallon*. London, 147-163
- Wallon, Henri (1984 b): Kinesthesia and the Visual Body. In: Voyat, Gilbert (ed.): *The world of Henri Wallon*. London, 115-131
- Weiss, Peter (1985). *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt/M.