

Peter Tiedeken

## **Musik und Inklusion – Zur Reichweite eines Prozesses**

Oberflächlich betrachtet scheinen die Begriffe Musik und Inklusion kaum Gemeinsamkeiten zu haben. Während der Musikbegriff primär mit künstlerischem Handeln assoziiert wird, kennzeichnet Inklusion einen aktuell relevanten bildungspolitischen Prozess. Eine intensive Analyse zeigt jedoch Ähnlichkeiten zwischen den Begriffen Musik und Inklusion auf. Für beide Begriffe gilt, dass sie vielfältig interpretiert und höchst unterschiedlich verwendet werden. Auf kommunikativer Ebene führt dies nicht selten zu Unklarheiten, Missverständnissen und sogar Konflikten.

**„Die Musik, mit der ich mich beschäftige, muss nicht unbedingt Musik genannt werden.“ (John Cage)<sup>1</sup>**

Der Musikbegriff hat sich in der Vergangenheit erheblich gewandelt, sodass keine abschließende und allgemeingültige Definition formuliert werden kann. Wie unterschiedlich die Auffassungen von Musik sein können, zeigt z.B. die Komposition und Rezeption des Musikstücks *4'33"* von John Cage. Die Komposition ist gegliedert in drei Sätze ohne Noten, in denen die klangliche Inszenierung durch Zufallsoperationen bestimmt wird. Diese Zufallsoperationen sind gekennzeichnet durch alle Klänge und Geräusche, die während einer Aufführung entstehen und wahrgenommen werden (vgl. Pichler 1998, 32). Da die Komposition *4'33"* keine konkreten Angaben zur Tonfolge beinhaltet, wird sie häufig als „Nicht-Komposition“ bezeichnet. Rezipienten\_innen stellen sich deshalb oft die Frage, ob dieses Stück *schon* oder *noch* als Musik zu bezeichnen ist.

Ähnliche Merkmale sind auch in Bezug auf den Inklusionsbegriff zu beobachten. Im Gegensatz zur Musikgeschichte ist die Entwicklung des Inklusionsbegriffs zwar vergleichsweise kurz, dennoch sind in den vergangenen 30 Jahren viele Definitionen und Interpretationen von Inklusion entstanden, die sich teilweise stützen, teilweise jedoch auch widersprechen. In den Abhandlungen geht es oftmals darum, Kriterien zu benennen, die den Inklusionsbegriff eindeutig von anderen Begrifflichkeiten, wie z.B. der Integration abgrenzen. Inklusionpolitische Ansätze bemühen sich deshalb

---

<sup>1</sup> Cage, J. o.J. zit. n. Kessler 2010, 13

um die Formulierung verbindlicher Richtlinien, um eine Umsetzung in der Praxis sicherzustellen und den Prozess überprüfbar zu machen. Es stellt sich allerdings die Frage, ob die Forderung nach einer stringenten Abgrenzung des Begriffs überhaupt mit dem Inklusionsansatz zu vereinbaren ist. Macht es Sinn, dass sich ein Prozess, der Einschluss fordert, abgrenzt gegenüber abweichenden Vorstellungen von Inklusion? Oder kann die Entdeckung von Inklusion auf ganz ähnliche Weise erfolgen, wie es sich bei Musik vollzieht? Einer solchen Vorstellung entsprechend, können sowohl das Musizieren als auch inklusives Handeln als kreative Prozesse angesehen werden. Eine Auseinandersetzung mit den Begriffen führt zur Konstruktion sinnstiftender Bedeutungszusammenhänge. Durch das Formulieren eigener und dem Erfahren divergenter Bedeutungszusammenhänge können neue Perspektiven entwickelt werden. Für die Anwendung der Begriffe Musik und Inklusion gilt es also nicht, ihr manifestes oder latentes Wesen zu kennen, sondern in der Lage zu sein, ein Netz von Ähnlichkeiten zu beschreiben. Vor diesem Hintergrund sollen die in dem vorliegenden Artikel formulierten Ausführungen nicht allgemeingültig bestimmen, was unter inklusivem Musizieren zu verstehen ist, sondern als Gedankenangebot dienen.

Für die Beschreibung von Ähnlichkeiten erscheint es sinnvoll, den Prozess der Inklusion von der Praxis der Integration zu unterscheiden. Hinz (2006, 96) beschreibt Inklusion

„als einen allgemeinpädagogischen Ansatz, der auf der Basis von Bürgerrechten argumentiert, sich gegen jede gesellschaftliche Marginalisierung wendet und somit allen Menschen das gleiche volle Recht auf individuelle Entwicklung und soziale Teilhabe ungeachtet ihrer persönlichen Unterstützungsbedürfnisse zugesichert sehen will.“

Während es bei der Integration darum geht, eine gesonderte Gruppe von Menschen in ein bestehendes System einzugliedern, fordert Inklusion die Umgestaltung des gesamten Systems, sodass allen Menschen eine aktive und gleichberechtigte Mitgestaltung ermöglicht wird. Der Prozess Inklusion beschreibt die Verschiedenheit von Menschen als bereichernde Vielfalt und wendet sich gegen Zwei-Gruppen-Kategorisierungen wie „Behinderte und Nichtbehinderte“, „Deutsche und Migrant\_innen“, „Heterosexuelle und Homosexuelle“ usw. (vgl. Montag Stiftung 2011, 20). Dementsprechend geht es bei Inklusion nicht um die gesellschaftliche

Zugehörigkeit von „Menschen mit Behinderung“ oder gar um die Inklusion von „Menschen mit Behinderung“, sondern vielmehr um die Überwindung defizitärer Kategorisierungen und um das Formulieren und Einfordern von allgemeingültigen Menschenrechten.

**„Volkskunst bedeutet nicht etwa, für das Volk zu singen, sondern das Volk zum Singen zu bringen.“ (Asger Jorn)<sup>2</sup>**

Ähnliche Überlegungen finden sich auch beim Tanzchoreografen und Mitbegründer der Community-Dance-Bewegung Royston Maldoom. Er macht deutlich, dass ein kategorialer Umgang mit Menschen dazu führt, dass zielgruppenspezifische Strategien in Bezug auf eine Randgruppe entwickelt und angewendet werden. Das Befolgen derartiger Strategien führt dazu, dass konkretes Beobachten und Interaktionen mit dem Individuum vernachlässigt werden (vgl. 2010, 180). Dieses Verständnis von künstlerischer Arbeit weist Parallelen zu inklusiven Prozessen auf. Beiden Entwürfen ist daran gelegen, Menschen nicht kategorial zu etikettieren, da die damit verbundene Reduktion von Komplexität der Vielfalt von Menschen nicht gerecht wird und Stigmatisierung die Folge ist.

Viele Konzepte der Musikpädagogik sind jedoch methodisch direkt auf verabsolutierte Dimensionen von Heterogenität ausgerichtet. Konzepte der interkulturellen Musikpädagogik, der musikpädagogischen Geragogik, aber auch genderorientierte Ansätze beabsichtigen oftmals die gezielte Trennung und Isolation vermeintlicher Heterogenitäten. Gerade in Bezug auf geschlechtsspezifische Musikangebote sind ausgeprägte Homogenisierungstendenzen zu beobachten. Dabei stellt die simple Unterscheidung Junge/Mädchen bereits einen normativen Bezugsrahmen her, der exkludierend auf andere Zusammenhänge wirkt. So finden z.B. Menschen mit ähnlichen Interessen häufig nicht zueinander, wenn ein im Vorfeld formuliertes Konzept die gezielte Trennung aufgrund eines sozialen Status vorsieht (vgl. Vogt 2011, 10).

Der Inklusionsprozess zielt auf Situationen und Handlungen ab, in denen Menschen *miteinander* tätig sind. Es geht um die Ermittlung gemeinsamer Ziele und Wünsche und nicht um die spezielle Förderung einer stigmatisierten Gruppe, die eingegliedert oder rehabilitiert werden soll. Damit lässt sich eine weitere Parallele zum Musikstück

---

<sup>2</sup> Jorn, A. 1950 zit. n. Dreher 1992, 11

4'33" erkennen: Ähnlich wie die Komposition von Cage zur Dekonstruktion konventioneller Musikvorstellungen beiträgt, verfolgt der Inklusionsprozess den Anspruch, neue pädagogische Konzepte zu entwerfen, die sich an aktuell relevanten politischen Fragestellungen orientieren.

Es stellt sich die Frage, wie die Umsetzung eines inklusiven Anspruchs auf musikalischer Ebene erfolgen kann. Bei der Planung und Gestaltung inklusiver Prozesse sollte berücksichtigt werden, dass jede Musikgruppe über individuell verschiedene Strukturen, Konventionen und Handlungsebenen verfügt. Inklusion sollte auf alle Ebenen der künstlerisch-musikalischen Arbeit bezogen werden, um eine ganzheitliche Einschätzung der gruppenspezifisch relevanten Machtdynamiken zu ermöglichen. Zentral ist die Frage, wie und unter welchen Voraussetzungen Musikgruppen ihre kreativen Prozesse gestalten. Eine inklusive Struktur bietet jedem Gruppenmitglied Raum und Möglichkeiten, eigene Interessen zu entwickeln und einzubringen. Die folgenden Fragen können geeignet sein, um diesbezüglich relevante Bedingungen zu reflektieren:

- Inwieweit werden die musikalischen Vorstellungen und Wünsche des/der Einzelnen ernst genommen und besprochen?
- Inwieweit können alle Mitglieder ihren musikalischen Beitrag an die Gruppe bestimmen und erkennen?
- Inwieweit haben die Mitglieder die Möglichkeit, sich ohne Angst in neuen Tätigkeitsfeldern auszuprobieren oder dominiert eine statische Rollenverteilung?

In dem Buch „Die Individualisierungsfalle – Kreativität gibt es nur im Plural“ beschreibt Burow (1999, 131) kreative Prozesse als Synergieprozesse. Kreativität lässt sich weniger in der isolierten Leistung eines herausragenden Individuums verorten, sondern entsteht als Synergieleistung durch mehrere Personen, die ihre unterschiedlichen Fähigkeiten zu einem kreativen Feld formieren (vgl. ebd., 13). Im Kontext inklusiv gestalteter Musikprozesse bedeutet diese Erkenntnis, dass kreative Gruppen Räume benötigen, in denen die Beteiligten ihre Interessen und Desinteressen ermitteln können und Wege finden, sie miteinander zu koppeln und zu kombinieren. Es gilt, nicht nur den Interessen mit Respekt zu begegnen, sondern auch das Ermitteln von Desinteressen als etwas Wertvolles zu beurteilen.

**„Geld ist besser als Armut - wenn auch nur aus finanziellen Gründen.“ (Woody Allen)<sup>3</sup>**

Neben den unmittelbar musikalischen Prozessen gibt es jedoch weitere Ebenen, die es in Bezug auf Inklusion zu reflektieren gilt. Es stellt sich z.B. die Frage, ob eine Gruppe über ein faires und für alle nachvollziehbares Entlohnungssystem verfügt. Es ist zu beobachten, dass gerade Musikgruppen, an denen Menschen mit und ohne Behinderung mitwirken, über komplexe Finanzierungssysteme verfügen (vgl. Schuppener 2005, 138). In vielen Fällen ist die Finanzierung der Gruppe direkt an den juristischen Status „Behinderung“ gekoppelt. Musikgruppen mit Menschen mit Behinderung sind überwiegend als Freizeitgruppen oder als Arbeitsgruppen mit Arbeitsplätzen im Bereich der beruflichen Rehabilitation organisiert. Die institutionelle Gebundenheit determiniert die ökonomischen und finanziellen Möglichkeiten und Abhängigkeiten. Es macht einen Unterschied, ob sich eine Musikgruppe primär durch die Vermarktung ihrer Werke finanziert oder die finanzielle Unterstützung durch einen sozialen Träger gegeben ist (vgl. ebd.).

Musikgruppen, die z.B. als Maßnahme der beruflichen Rehabilitation (SGB IX) organisiert sind, verpflichten sich zu integrativen Zielen, da sie der Personengruppe Menschen mit Behinderung die Teilhabe am Arbeitsleben ermöglichen sollen. Eine Unterteilung in Menschen mit und ohne Behinderung wird hier juristisch vorgegeben und klärt die Zuweisung von Sozialressourcen. Ein solches Prinzip hat zwar den Vorteil, dass die Gruppe finanziell weitgehend abgesichert ist, die einzelnen Mitglieder beziehen jedoch unterschiedliche Entgelte, die von ihrem Status abhängig sind. Es ist daher fragwürdig, ob derartige Organisationsformen mit einem inklusiven Verständnis zu vereinbaren sind, da sie die „Zwei-Gruppen-Theorie“ (behindert/nicht behindert) stützen. Begründet wird die Nutzung dieser Ressourcen häufig mit der Annahme, dass Menschen mit Behinderung spezielle Assistenzen benötigen, um den eigenen Vorstellungen entsprechend künstlerisch arbeiten zu können. Benötigte Assistenzen gestalten sich jedoch individuell höchst unterschiedlich und lassen sich nicht am Status „Behinderung“ festmachen. Offiziell sind zumeist die Gruppenmitglieder ohne „Behinderung“ für die Leistung der Assistenzen zuständig, wobei beobachtet werden kann, dass alle Mitglieder einer Gruppe Assistenzen

---

<sup>3</sup> Allen, W. zit. n. Schlichting 2009, 82

füreinander leisten. In vielen Fällen ist es also fragwürdig, ob den Musiker\_innen überhaupt bewusst ist, welche Assistenzleistungen sie in Anspruch nehmen und wie diese verrechnet werden. Wer entscheidet, wer für die Leistung der Assistenzen zuständig ist? Werden dem Assistenznehmer ausreichend Alternativen geboten und werden die Assistenzen regelmäßig reflektiert?

**„Die Sätze »p« und »non p« haben entgegengesetzten Sinn, aber es entspricht ihnen eine und dieselbe Wirklichkeit“ (Ludwig Wittgenstein)<sup>4</sup>**

Auch den Bereich der Öffentlichkeitsarbeit gilt es bei der Umsetzung inklusiver Prozesse zu berücksichtigen. Um die externen Kommunikationen einer Musikgruppe mit inklusivem Anspruch zu reflektieren, können die folgenden Fragen geeignet sein:

- Inwieweit achtet die Musikgruppe darauf, dass alle Presstexte, Flyer, Broschüren, Webtexte etc. einem inklusiven Selbstverständnis entsprechen? Verzichtet die Gruppe auf Formulierungen, die der „Zwei-Gruppen-Theorie“ entsprechen?
- Inwieweit werden externe Partner\_innen (z.B. Promoter\_innen, Journalisten\_innen, Konzertveranstalter\_innen etc.) angehalten, ebenfalls ein inklusives Bild der Musikgruppe in der Öffentlichkeit zu kommunizieren?
- Inwieweit verfügt die Musikgruppe über eine offizielle Stellungnahme zum Thema „Inklusion“? Erhalten externe Partner\_innen diese Stellungnahme?

Viele Musikgruppen, in denen Menschen mit einer zugeschriebenen Behinderung mitwirken, kommunizieren den Status „Behinderung“ öffentlich, um dadurch die Wahrscheinlichkeit einer Berichterstattung zu erhöhen. Dabei gilt es jedoch zu bedenken, dass die Proklamation des Status erheblichen Einfluss auf die Art und Weise der Musikwahrnehmung, -beurteilung und Berichterstattung hat. Musikgruppen, die mit dem Status Behinderung arbeiten, müssen davon ausgehen, dass Medien primär diese Information aufgreifen und sie in den Vordergrund der Berichterstattung stellen.

Nach Richter (2001, 22) können Musikgruppen mit Menschen mit und ohne „Behinderung“ die Öffentlichkeitsarbeit dazu nutzen, die außerordentlichen Fähigkeiten von Menschen mit geistiger Behinderung öffentlich zu dokumentieren und zu einem gesamtgesellschaftlich weniger defizitären Bild von Personen mit einer geistigen Behinderung beizutragen. Eine Öffentlichkeitsarbeit mit Zielvorstellungen solcher Art ist jedoch als integrativ zu bezeichnen, da es auch hier um die

---

<sup>4</sup> Wittgenstein, L. 1998, 30

Vermittlung eines Bildes von Menschen mit „Behinderung“ geht. Die Absicht, die *außerordentlichen Fähigkeiten* der Personengruppe „Menschen mit Behinderung“ öffentlich zu dokumentieren, führt dazu, dass die „Zwei-Gruppen-Theorie“ eine Bestätigung erfährt und dadurch erhalten bleibt. Eine inklusiv ausgerichtete Öffentlichkeitsarbeit arbeitet nicht mit dem Status „Behinderung“ und nutzt diesen nicht zu „Werbezwecken“.

Auch verneinende Aussagen wie z.B. „*Unsere Kunst hat mit Behinderung nichts zu tun*“ oder „*Behinderung spielt bei uns keine Rolle*“ sollten kritisch betrachtet werden. Wittgenstein geht davon aus, dass wenn man über eine Proposition „p“ und ihre Verneinung „non p“ spricht, so spricht man von demselben. Wenn also eine Person, eine Idee oder ein Ideal laut und deutlich negiert wird, dann ist die endgültige Trennung noch nicht geglückt. Das verneinte Phänomen wird weiter kommuniziert und wird ex negativo erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt (vgl. Förster/Pörksen 2008, 32f.). Musikgruppen, die sich also öffentlichkeitswirksam von „Behinderung“ distanzieren, stellen gleichzeitig eine enge Verbindung zu diesem Status her. Der Status wird nicht nur mit der Gruppe in Verbindung gebracht, sondern bleibt sowohl ästhetisch als auch gesellschaftlich relevant.

Musikgruppen mit einem inklusiven Selbstverständnis stellen die Musik in den Mittelpunkt der Präsentation. Es geht ihnen nicht darum zu zeigen, dass *auch* „Menschen mit Behinderung“ fähig sind, musikalisch tätig zu sein, auch nicht darum, dass gerade dieser Personenkreis besonders befähigt ist. Nicht der Status, die Herkunft, die sexuelle Orientierung etc. sind identitätsstiftende Besonderheiten, sondern der einzigartige kreative Ausdruck des Kollektivs.

**„Die beste Regierung ist die, welche am wenigsten regiert.“ (Henry David Thoreau)<sup>5</sup>**

Es wird deutlich, dass sich inklusive Musikprozesse nicht an den verabsolutierten Dimensionen von Heterogenität (Behinderung, Alter, Geschlecht etc.) orientieren, sondern an der menschlichen Vielfalt selbst. Es macht also wenig Sinn, eine Musikgruppe schon deshalb als inklusiv zu bezeichnen, weil in ihr Menschen mit und ohne Behinderung musizieren. Es macht ebenfalls wenig Sinn, die Heterogenität

---

<sup>5</sup> Thoreau, H-D. 1952, 10 zit. n. Sommermann, K 1997, 40

derartiger Gruppen besonders zu betonen, denn es stellt sich die Frage: Welche Musikgruppe ist eigentlich nicht heterogen?

Bei Inklusion geht es vielmehr darum, dass Musikgruppen ihre vielfältig wirkenden Machtmechanismen gemeinsam reflektieren, um dynamische Handlungsstrukturen herzustellen. Die Aufteilung von Macht sollte nicht abhängig sein vom sozialen Status der Mitglieder, sondern sich an den Wünschen und (Des-)Interessen der gesamten Gruppe orientieren. Es gilt deshalb, immer wieder neue Wege zu finden, um die Interessen der einzelnen Mitglieder umfassend zu ermitteln. Hier ist unklar, inwieweit die Suche nach Wegen in Methoden überführt werden kann, da in jeder Gruppe unterschiedliche Machtmechanismen zum Tragen kommen.

Bereits 1937 forderte Cage eine Gleichberechtigung der Töne, die allen Musiker\_innen den Freiraum bietet, ohne Partitur und Notation, aber entsprechend ihrer Gefühle und Intuitionen zu musizieren. Cage ging davon aus, dass nicht nur bestimmte Töne zueinander passen, sondern prinzipiell jede Kombination möglich und sinnvoll ist (Cage 1937, zit. n. Zimmermann 2002, 44ff.). Eine solche Perspektive lässt sich auch auf inklusive Prozesse beziehen. Inklusion möchte Menschen und Systeme vernetzen, die unter anderen Umständen nicht zueinander finden würden. Das Zusammenspiel von Musik und Inklusion kann als ästhetische Weltbegegnung beschrieben werden, in deren Rahmen klangliche und menschliche Vielfalt gelebt und kultiviert wird. Es gilt nun, diese Begegnung gemeinsam zu gestalten und Inklusion auf alle Ebenen musikalischen Handelns zu beziehen. Inklusives Musizieren erfordert kollektive Kreativität und Respekt vor unterschiedlichen Auffassungen und Wahrnehmungen.

## Literatur

Burow, Olaf-Axel: Die Individualisierungsfalle. Kreativität gibt es nur im Plural. Stuttgart: Klett-Cotta 1999

Dreher, Thomas: Zwischen Kunst und Lebensform. Von den Lettristen zu den Situationisten. In: Neue Bildende Kunst Nr. 6. 1992, S.11-15

Hinz, Andreas: Inklusion. In: Antor, Georg./ Bleidick, Ulrich. (Hrsg.): Handlexikon der Behindertenpädagogik. Stuttgart: Kohlhammer Verlag. 2006, S. 97–99

Kessler, Annette: Vom Small Talk zur Konversation: Unterhaltsames aus Kunst, Literatur und Musik von A bis Z. Offenbach am Main: Gabal 2010

Maldoom, Royston: Tanz um dein Leben. Meine Arbeit - meine Geschichte. Frankfurt, M: S. Fischer. 2010

Montag Stiftung Jugend und Gesellschaft: Inklusion vor Ort. Der Kommunale Index für Inklusion - ein Praxishandbuch. Berlin: Eigenverlag des Deutschen Vereins für öffentliche und private Fürsorge. 2011

Pichler, Cathrin: Crossings. Kunst zum Hören und Sehen. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 1998

Schlichting, Marlies: Nie mehr Geld in den Abfluss. Kleine Tipps für einen gesunden Kontostand. Berlin: Books on Demand, 2009

Schuppener, Saskia: Selbstkonzept und Kreativität von Menschen mit geistiger Behinderung. Bad Heilbrunn: Klinkhardt Verlag. 2005

Sommermann, Karl-Peter: Staatsziele und Staatszielbestimmungen. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag 1997

Richter, Anette: Grundzüge in Kunstgruppen In: Bundesvereinigung Lebenshilfe für Menschen mit geistiger Behinderung e.V (Hrsg): EN Kunstgruppen - Projekte für bildnerisches Gestalten geistig behinderter Menschen. Marburg: Lebenshilfe Verlag 2001, 11–26

Vogt, Jürgen: Vom Umgang der Musikpädagogik mit Heterogenität. In: Vogt, Jürgen./ Heß, Frauke./ Rolle, Christian (Hrsg): Musikpädagogik und Heterogenität: Sitzungsbericht 2011 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik. Berlin: Lit Verlag. 2011

Von Förster, H./ Pörksen, Bernhard: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker. 8. Aufl. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag. 2008

Wittgenstein, Ludwig: Logisch-Philosophische Abhandlung. Tractatus Logico-Philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998

Zimmermann, Michael: Was ist Musik? In: Ehrmann-Herfort, Sabine./ Finscher, Ludwig./ Schubert, Giselher: Europäische Musikgeschichte. Band 1. 2002