



Vol. 3, No. 2
Oktober 2012

[urn:nbn:de:101:1-2012110811349](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-2012110811349)

Rezension:

Joana Grow

Leuphana Universität Lüneburg

Oscar Odena (Hrsg.) (2012). Musical Creativity: Insights from Music Education Research. Surrey, England & Burlington, US: Ashgate. (= SEMPRES Studies in the psychology of music); ISBN 978-1-4094-0622-8; £ 47,50.

1 Einleitung

Kreativität in der Musikpädagogik, also die Produktion von Musik in Komposition und Improvisation, ist in deutschen Lehrplänen eine Randerscheinung, sodass sich das Erfinden von Musik insbesondere im Primarbereich auf Verklänglichungen oder erste Klangspiele beschränkt. In anderen Ländern wie Großbritannien oder Australien ist „composition“ hingegen fester Bestandteil des Lehrplanes. Eine steigende Anzahl an Projekten zum Komponieren – auch mit Schulklassen – zeigt die Aktualität des Themas in der hiesigen Praxis (vgl. Vandré, Lang 2011). Forschungsarbeiten zu diesem Thema sind in der deutschsprachigen musikpädagogischen Forschung rar (beispielsweise Wienecke 2011; Schlothfeld 2009).

In der internationalen musikpädagogischen Forschung ist Kreativität in den letzten Jahren wieder verstärkt ins Blickfeld geraten wie u.a. die steigende Anzahl an Veröffentlichungen (Burnard 2007; Hickey 2007; Deliège & Wiggins 2006) zeigt. Auch die vorliegende Herausgeberschrift von Oscar Odena, die Einblicke in die aktuelle musikpädagogische Forschung zur musikalischen Kreativität bietet, greift dieses Thema auf.

Odena, der Dozent für Erziehungswissenschaften an der University of Hertfordshire, UK ist, erfasst in seinem Buch Beiträge zum Kreativitätsbegriff, Zusammenfassungen des For-

schungsstandes sowie Einblicke in neue Forschungsarbeiten. Die Musikpädagogik wird in ihrer gesamten Bandbreite berücksichtigt – vom Kleinkind bis zum Erwachsenen, schulisch und außerschulisch. Zusätzlich kommen benachbarte Wissenschaften wie die Musiktherapie zu Wort. Die Beiträge stammen von bekannten Autoren, aber auch von Nachwuchswissenschaftlern aus dem Vereinigten Königreich, den USA, Australien, Brasilien, Spanien und Portugal.

Das Buch möchte sich nicht nur an die Forschungsgemeinschaft, sondern auch an Nutzergruppen wie etwa Musiklehrer¹ richten.

Die elf Kapitel des Buches gliedern sich in drei Teile. Ein erster Teil zum Begriff „Kreativität“ umfasst zwei Kapitel. Es folgt ein zweiter, sieben Kapitel umfassender Teil, der Beispiele aus der Praxis präsentiert. Das Buch schließt mit zwei Kapiteln, die den Bedarf weiterer Forschung darlegen. Der Herausgeber rahmt die ausgewählten Artikel durch sein Vorwort und das ihm gehörende letzte Kapitel, in dem die einzelnen Aufsätze des Bandes zusammengeführt und Schlussfolgerungen gezogen werden.

2 Der Kreativitätsbegriff – Teil I

Im ersten Kapitel plädiert Pamela Burnard für eine Weitung des Kreativitätskonzepts, um die Vielfalt kreativer Praxis zu berücksichtigen. Sie kritisiert ein romantisches, westliches Kunst- und damit Kreativitätsverständnis, das das individuelle Genie fokussiert und fragt, was musikalische Kreativität heute ausmacht. Sie geht von musikalisch kreativen Praxen aus, kennt individuelle ebenso wie kollaborative Kreativität (S. 5ff.). Burnard zeigt sehr eindrucksvoll die vielfältige kreative außerschulische musikalische Lebenswelt heutiger Schüler auf und deckt somit Diskrepanzen zwischen außer- und innerschulischen Praxen auf. Sie fordert Schülerorientierung und die Möglichkeit, die Lebenswelten der Schüler in Projektaufzügen zu greifen. Doch dem Ruf in der politischen Diskussion nach mehr Kreativität im Unterricht, sieht sie sehr enge Vorgaben und einen Fokus auf Bewertung entgegengesetzt. Sie fordert daher klare Konzeptionen von Kreativität auf deren Basis Schüler und Lehrer mehr Freiraum haben für zeitgemäße musikalische Praxen (S. 22). Eine klare Definition musikalischer Kreativität wäre auch ein Ausgangspunkt für die Bewertung von Kreativität. Mit den Ergebnissen zweier Studien veranschaulicht Burnard die Vorstellung von Kreativität bei Lehrern und zeigt, dass diese sich aktuell nicht dafür vorbereitet sehen, kreative Leistungen zu bewerten, und dass Erfahrungen alleine nicht ausreichen (S. 20).

Welches Verständnis von Kreativität Lehrer haben und was sie als kreativ wahrnehmen ist auch Gegenstand des zweiten Kapitels. Odena und Welch skizzieren eine vierjährige qua-

¹ Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit wird sowohl für die männliche wie die weibliche Form die männliche Form verwendet.

litative Studie, in der sie die Wahrnehmung der Lehrer von Kreativität untersuchen. Die Analyse der Äußerungen der beteiligten Lehrer zu Videosequenzen ihres Unterrichts ordnet sie den vier aus dem Material entwickelten Wahrnehmungskategorien Schüler, Umwelt, Prozess und Produkt zu (S. 34f.). Besonders interessant für den schulischen Kontext zeigt sich auch in dieser Studie wieder, dass bei der Umgebung neben der Rolle des Lehrers die zur Verfügung stehende Zeit eine wichtige Rolle für das Gelingen einer Komposition spielt. Zeitknappheit wird von den Lehrern und ihrer Aussage nach auch von Schülern als Druck empfunden. Die Atmosphäre wie auch die Qualität der Schülerkompositionen leiden (S. 36). Odena und Welch fragen darüber hinaus nach Einflussfaktoren auf diese Wahrnehmung. In der Auswertung der musikalischen Werdegänge der Lehrer zeigen die Autoren sehr anschaulich anhand von Beispielen, dass Lehrer eher mit ihren Schülern komponieren, wenn sie dieses in ihrer eigenen Ausbildung erfahren haben. Außerdem können die Autoren zeigen, dass eigene Kompositionserfahrungen sowie umfangreiche Kenntnisse verschiedener musikalischer Stile für den Kompositionsunterricht wichtig sind. Für die Lehrerbildung ziehen sie daraus die Konsequenz, dass Berufsanfänger zunächst an der Seite erfahrener Lehrer Erfahrungen sammeln sollten (S. 43f.).

3 Aktuelle Forschungsprojekte zur musikalischen kreativen Praxis –

Teil II

Die Darstellung der verschiedenen Projekte erfolgt zunächst chronologisch nach dem Alter der jeweiligen Zielgruppe, wobei mit dem Schulalter (Kapitel 4) zunächst das Komponieren in der Schule Gegenstand ist.

Das Kapitel drei beschäftigt sich mit den Anfängen kreativen Denkens. Gegenstand der Forschung ist das spontane Musikmachen von Kleinkindern. Barrett referiert sehr ausführlich die Forschungsdiskussion, ob Kreativität ein domänenspezifisches oder domänenübergreifendes Phänomen sei (S. 56f.) und schließt, dass sowohl generelle Verhaltensweisen und Fertigkeiten, die kreatives Handeln und Denken stützen, wie auch domänenspezifische Fertigkeiten gefördert werden sollten. Sie analysiert exemplarisch zwei Improvisationen eines zwei- und eines dreijährigen Kindes, die im familiären Alltag entstanden sind und zeigt, dass schon in diesem Alter erstes musikalisches Vokabular erlernt wurde. Aufgrund zahlreicher Schilderungen zum Elternhaus und den Aktivitäten der Kinder sowie durch die Abbildung der erfundenen Lieder ist die Entstehung der Lieder sehr gut vorstellbar (S. 60). Die flüssige Schreibweise sorgt darüber hinaus dafür, dass die Darstellung sich wie ein Bericht liest. Von Bedeutung für weiterführende Forschungen sowie Praxis ist, dass Schüler in die Schule somit schon Verhaltensweisen und Erfahrungen für kreative Aktivitäten mitbringen, die zu berücksichtigen sind (S. 66f.).

Veloso und Carvalhofokussieren die Möglichkeit des Ausdrucks beim Komponieren. Der Wunsch sich musikalisch auszudrücken scheint schon in der frühesten Kindheit präsent. Die Entwicklung der Fantasie gründet sich auf Emotionen und Gefühle. Sich musikalisch

auszudrücken heißt auch mittels Fantasie Welt zu verstehen (S.74f.). Veloso und Carvalho beschreiben ein achtmonatiges Kompositionsprojekt, das mit Zweitklässlern in Portugal durchgeführt wurde. Interessant ist, dass es sich bei diesem Projekt um „actionresearch“ handelt, was dem Verstehen eine weitere Dimension hinzufügt (S. 78): Veloso selbst unterrichtete und wertete wöchentlich Beobachtungen und Feldnotizen sowie Videoaufzeichnungen aus und stellte sie in Zusammenhang mit der Forschungsliteratur, um den folgenden Unterricht zu adaptieren und Unterricht insgesamt zu verbessern. Veloso und Carvalho zeigen in der anschließenden Analyse der Videos und zusätzlich anhand der „self-reports“ der Schüler, wie das Komponieren genutzt wird, um Erfahrungen musikalisch umzusetzen, die Emotionen und Gefühle bergen, welche die Fantasie formen. Sie betrachten darüber hinaus die Gruppe, in der die Kinder komponieren, sowie die schwierige Rolle des Lehrers, der einerseits das Ziel verfolgt, dass sich die Kompositionsfähigkeiten seiner Schüler entwickeln, der der Kreativität der Kinder aber genug Raum geben muss. Wünschenswert ist für die Autorenein Lehrer, der sich als Partner der Schüler sieht und mit ihnen im Dialog an den Kompositionen arbeitet. Er schafft eine anregende Umgebung und gibt wenn nötig weiterführende Impulse (S.76).

An die Rolle des Lehrers schließt Webster mit seinem Kapitel über die Rolle der Revision im Kompositionsprozess an. Auch er geht davon aus, dass der Lehrer die Persönlichkeit des Schülers sowie dessen Komposition wertschätzt, legt jedoch Wert darauf, dem Schüler ein Vordringen in weitere Möglichkeiten der Klanggestaltung durch die Überarbeitung ihrer Stücke zu ermöglichen und sie nicht „nur“ zu einer weiteren Komposition zu ermutigen (S. 96). Webster begründet dies mit der bedeutenden Rolle, die die Überarbeitung im Prozess des Komponierens bei geübten Komponisten einnimmt (S.99). Er verweist auf verschiedene Studien, die zeigen, dass auch Kinder von sich aus durchaus ihre Entscheidungen reflektieren und revidieren und dadurch lernen. In anderen Bereichen wie der bildenden Kunst oder der Sprache gibt es Untersuchungen, die zeigen, dass Schüler das Überarbeiten erlernen und ihre Produkte so verbessern können (S. 98). Aus den Erfahrungen verschiedener Kompositionslehrer heraus entwickelt Webster Anregungen mit Revision im Unterricht umzugehen (S. 108ff.).

Soares interessiert sich für Einflussfaktoren auf den Kompositionsprozess, die, wie er ausführlich darstellt, der Literatur nach eine bedeutende Rolle für den Kompositionsprozess spielen. In einer an einer brasilianischen „specialistmusic school“ (S. 117ff.) durchgeführten Studie betrachtet er insbesondere die Einflüsse des Musikgeschmacks und der Nutzung des Computers als Kompositionsmedium. In einer quantitativen Erhebung ermittelt er den Musikgeschmack der Jugendlichen. Zwölf der befragten Jugendlichen mit unterschiedlichem Musikgeschmack wählte er für seine nachfolgende qualitative Studie, in der sie Kompositionsaufgaben an einem Computer durchführten. Der Kompositionsprozess wurde auf Video festgehalten, halbstandardisierte Interviews hielten die Schülermeinungen zu Prozess und Produkt fest, wie in einem differenzierten Methodenteil dargelegt wird. In der Auswertung der Videos wurde die Zeit, in der sich der Schüler mit dem Komponieren beschäftigte, den

Kompositionsphasen „explorationorgenerationofideas, organization, revision, editing“ (121f.) zugeordnet. Es zeigen sich unterschiedliche Kompositionswege, bei denen zwischen den genannten Phasen innerhalb des Kompositionsprozesses häufig gewechselt wird. Deutlich wurde, dass Schüler, die bereits Erfahrungen mit dem Komponieren am Computer haben, mehr Zeit mit dem Generieren der Ideen verbrachten, während Schüler ohne diese Vorerfahrungen mehr Zeit für die Überarbeitung benötigten (S. 123). Die Schüler gaben an, dass die Computer sie mindestens dadurch unterstützen, dass sie ihre Komposition während des Entstehens immer wieder hören und so Fehler entdecken konnten. Der Computer wurde nicht als Instrument wahrgenommen, das den Denkprozess einschränkt (S.124). Interessant ist für die Musikpädagogen, dass nur zwei der Schüler sich entschieden, ein Stück in dem von ihnen bevorzugten Stil, zu komponieren. Ein entscheidender Einfluss der Hör-Vorlieben liegt demnach nicht vor (S.124).

Es folgen zwei Beiträge, die den kreativen Umgang in Instrumentalensembles in den Mittelpunkt stellen. Seddon diskutiert die Rolle der Kommunikation für empathische Kreativität, die er als Voraussetzung für gemeinsames Generieren von Musik sieht. Anhand eines Jazz-Ensembles und eines Streichquartetts zeigt er den unterschiedlichen Umgang mit kreativen Elementen. Improvisationen im Jazz sind für ihn Momente, in denen Kommunikation geübt wird. Das gute Zusammenspiel im Streichquartett begründet er mit der langen Zeit, die miteinander musiziert wird. Aufgrund der unterschiedlichen Voraussetzungen der Musiker beider Ensembles erscheint der Vergleich schwierig.

Auch Hsieh fragt nach dem Einfluss des Genres auf die Improvisation, sowie nach der Entwicklung von Improvisationsfähigkeiten. Er stellt den theoretischen Hintergrund dar und diskutiert den Genreeinfluss in Bezug auf drei Studien: eine Selbststudie zum individuellen Lernen von Improvisation und zwei Studien bei denen Novizen (klassisch ausgebildete Musiker) mit Experten (Jazzmusiker) zusammen lernen. Es zeigte sich, dass musikstilspezifisches Wissen und Spielerfahrung Voraussetzungen zur Improvisation sind, und dass Wissen in anderen Musikstilen kaum übertragbar ist. Die beiden letzten Studien zeigen Schwierigkeiten beim gemeinsamen Improvisieren von Novizen und Experten, da Experten eine Führungsrolle einnahmen, die nicht immer unterstützend wirkte.

Zum Abschluss des zweiten Teils des Buches findet sich ein Aufsatz, der aus der Nachbardisziplin der Musiktherapie stammt. Anhand von zwei Fällen wird ein Einblick in den Anfang, die Mitte und das Ende einer Therapie gegeben. Es wird deutlich, welche Rolle insbesondere die Improvisation einnehmen kann. Die eingehenden Beschreibungen werden im Anschluss mit Ergebnissen der Forschung untermauert.

4 Weiterer Forschungsbedarf– Teil III

Im vorletzten Kapitel beschäftigt sich Rusinek mit dem international sehr aktuellen Thema der “collaborativecomposition” auch unter Anbetracht der Auswirkungen auf das schülerorientierte Lernen. Die bisher vorhandenen Forschungsergebnisse zu dem wie bereits erwähnt

jungen Forschungsthema werden referiert. Im Anschluss werden neun Studien zur „collaborative composition“ an verschiedenen Schulformen und aus verschiedenen Ländern vorgestellt, denen gemein ist, dass sie „action research“ als Methode nutzen. Der Musikpädagoge unterrichtet selber, er plant sein Vorhaben, sammelt systematisch Daten zur Evaluation, wertet diese aus und reflektiert somit den Unterricht, anschließend modifiziert er das weitere Unterrichtsvorhaben. Abschließend wird das Potenzial, das im teilnehmenden Forschen liegt, erläutert. Neben dem Wissensgewinn – in diesem Fall über „collaborative composition“ – befähigt es die Lehrer in ihrem Handeln. Sie reflektierten ihren Unterricht und entwickeln ihn stets weiter (S. 188 ff.). Das Thema „collaborative composition“ und die dargestellte Forschungslage, ebenso wie die mit den Vorstellungen der Studien verbundenen Einblicke in die Praxis, geben für das Komponieren in der Schulklasse auch in Kompositionsprojekten in Deutschland, die nicht über übliche Gruppenarbeit hinausgehen, gute Anregungen.

Im letzten Kapitel geht Odena auf die in den Teilen des Buches dargestellten Themen noch einmal ein und stellt sie in einen Zusammenhang. Die Diskussion um den Begriff der Kreativität, der in den ersten beiden Kapiteln Gegenstand war, schließt er mit der Arbeitsdefinition „a musical product that is novel for the individual and useful for the situated musical practice“ (S. 203). Er vergleicht Praxen musikalischer Kreativität in den Ländern aus denen die Beiträge kommen, wobei wiederum die starke Tradition seit den 1960er Jahren in England hervorzuheben ist. Zukunftsweisender mag jedoch das steigende Interesse an dem Thema in anderen Ländern sein. Er zieht Schlüsse für die Praxis und bezieht sich dabei auf die Personen, deren Bedürfnisse durch Differenzierung im Material beispielsweise durch verschiedene offene und herausfordernde Aufgaben erreicht werden, auf den Kontext, in dem solche Aufgaben gestellt werden, auf den kreativen Prozess sowie das kreative Produkt und dessen Bewertung. Weiteren Forschungsbedarf sieht er für die komparative Musikpädagogik beispielsweise für internationale Best Practice – Beispiele, aber auch für die in den beiden Beiträgen mit musikpsychologischem Hintergrund angesprochene Differenz kreativer musikalischer Praxen verschiedener Genres. Zum Abschluss geht er auf die Entwicklung der schulischen Musikpädagogik ein und nennt wie Rusinek zuvor andere Forschungsmethoden als eine Möglichkeit, der Entwicklung von Musikpädagogik unter Berücksichtigung individueller örtlicher und personeller Besonderheiten.

5 Fazit

Odena schafft es in der vorliegenden Schrift die verschiedenen Aufsätze mit Beiträgen aus unterschiedlichen Ländern und Disziplinen in eine Struktur einzufügen, die er dem Leser in seiner Einleitung verdeutlicht und sie dann inhaltlich in seinem eigenen letzten Kapitel zusammenzuführen. So ist es gut möglich, das Buch als Ganzes zu lesen, aber auch das gezielte Lesen einzelner Kapitel oder thematische Suchen von Inhalten ist durch einen Index möglich.

Die Stärke des Bandes liegt eindeutig in der thematischen Vielfalt. Musikalische Kreativität wird aus der Perspektive der Bildungssysteme verschiedener Länder, inner- wie außerschulisch, für verschiedene Altersgruppen sowie als Phänomen der Nachbardisziplinen der Musikpsychologie und der Musiktherapie betrachtet. Durch diese breite Aufstellung können unterschiedliche Zielgruppen angesprochen werden. Besonders spannend gestaltet sich die Auseinandersetzung mit den Ländern, in denen musikalische Produktivität noch nicht als Unterrichtsgegenstand etabliert ist.

Nicht nur in Ländern, in denen musikalische Produktivität fester Bestandteil der Lehrpläne und der Unterrichtspraxis ist, ist er sicherlich auch für Lehrer interessant, da im gesamten Band eine enge Verknüpfung von Theorie und Praxis vorliegt, wie beispielsweise bei Webster, der mit Anregungen für den Unterricht schließt oder bei Odena und Welch, Barrett oder Veloso und Carvalho, die sehr lebendig anhand vieler Beispiele beschreiben. Hervorzuheben ist in diesem Sinne auch, dass vielen der dargestellten Studien die Forschungsmethode „actionresearch“ zugrunde liegt.

Auch für die deutsche Musikpädagogik ist der Band für Kompositionspädagogen und Musikpädagogen anregend. Einen Einblick in den Forschungsstand in Bezug auf musikalische Kreativität erlangt man, da dieser in den verschiedenen Beiträgen im jeweiligen Aspekt detailliert beschrieben wird. Ein für die schulische Musikpädagogik möglicherweise fruchtbarer Gedanke ist der weitgefasste Kompositionsbegriff, der bei den verschiedenen Praxen auch der Schüler ansetzt im Gegensatz zu den meisten bisherigen hiesigen Kompositionsprojekten, die auf den Erfahrungen und ästhetischen Vorstellungen der Kompositionsklassen an Musikschulen fußen, oftmals ausschließlich verbunden mit der Maxime Neue Musik zu gestalten. Die Einblicke in kompositorische Praxis in der Schule, die über erste Gestaltungsversuche in Form von Verklänglichungen hinausgehen, zeigen weitere Möglichkeiten auf.

Literatur

- Vandré P. & Lang, B., (Hrsg.) (2011). *Komponieren mit Schülern. Konzepte - Förderung - Ausbildung*. Regensburg: ConBrio.
- Wienecke, J. (2011). Musik vermitteln in Kompositionsprojekten. Eine qualitative Untersuchung schulischer Projektarbeit. In B. Clausen (Hrsg.), *Vergleich in der musikpädagogischen Forschung* (=Musikpädagogische Forschung, Hrsg. vom AMPF, Band 32) (S. 261-294). Essen: Die blaue Eule.
- Schlothfeld, M. (2009). *Komponieren im Unterricht* (= FolkwangStudien 9, Hrsg. von Stefan Orgass und Horst Weber). Hildesheim [u.a.]: Olms.
- Burnard, P. (2007). Perspectives on and routes to understanding musical creativity. In L. Bresler (Hrsg.), *International handbook of research in arts education* (S.1199-1214). Dodrecht: Springer.

Hickey, M. (2007). Assessing creativity: an oxymoron. In T.S.Brophy (Hrsg.), *Assessment in music education: Integrating curriculum, theory and practice*. Proceedings of the 2007 Florida symposium on assessment in music education (S.191-200). Chicago: GIA Publications.

Deliège, I. & Wiggins, G.A. (Hrsg.)(2006). *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*. Hove: Psychology Press.

Autorin:

Joana Grow

E-Mail: growjoana@aol.com

Zur elektronischen Version:

[http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path\[\]=75&path\[\]=216](http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path[]=75&path[]=216)