

3. Methoden der Untersuchung

Wie verläuft die Arbeitspolitik im Kulturbetrieb? Das ist die Leitfrage dieses Buches. Sie untersuche ich, indem ich arbeitspolitische Spiele, Glaubensregeln und -kämpfe sowie damit zusammenhängende Positionen und Machtstrategien im Feld der darstellenden Künste in ihren jeweiligen, arbeitspolitischen Arenen rekonstruiere. Daraus resultiert eine Reihe weiterer Fragen. Zugespitzt sind dies folgende:

Mit welchen Interessen und in welchen solidarischen Konstellationen gründen Kulturarbeiter:innen Interessenvertretungen? Ebenso werden die Strategien der verschiedenen arbeitspolitischen Akteur:innen untersucht: Um welche Güter und Positionen kämpfen sie mit welchen Mitteln? Zudem wird herausgearbeitet, welche arbeitspolitischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den sozialen Feldern der darstellenden Künste bestehen und in welcher Beziehung die arbeitspolitischen Akteur:innen unterschiedlicher Fraktionen stehen. Und schließlich: Was heißt Solidarität für die arbeitspolitischen Akteur:innen im Feld?

Die Untersuchung wird mit dem Ziel einer empirisch begründeten Theoriegenerierung und auf der Basis eines qualitativen Methodenparadigmas bearbeitet (Strübing 2008). Theoretisches Nachdenken und empirische Forschung und Feldarbeit verstehe ich dabei als ein Kontinuum (Abduktion), in dem theoretische und empirische Forschungsarbeit als wechselseitiger Prozess einer sich gegenseitig prüfenden, validierenden und integrierenden Arbeit verstanden werden (Bourdieu 2005; Glaser/Strauss 1967; Strauss 1998).

3.1 Daten, Erhebung und Auswertung

Die Studie beruht auf einem feldsoziologisch inspirierten, qualitativen Forschungsansatz, der die arbeitspolitischen Spiele im Feld der darstellenden Künste untersucht (Bourdieu 1993b: 169, 2015: 309ff.; Bourdieu/Waquant 1996: 132; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 53). Hierfür habe ich verschiedene, methodische Verfahren kombiniert: Teilnehmende Feldbeobachtungen, Interviews mit Akteur:innen, Expertengespräche sowie Dokumentenanalysen. Expert:innen zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine gewisse Gestaltungsmacht im Feld haben und orientierungs- sowie handlungsleitend für andere Feldakteur:innen agieren (Bogner/Littig/Menz 2014: 13).

Untersuchungsorte waren Berlin und Hamburg. Beide Städte gelten als zentrale Standorte des Kulturbetriebs, die auch eine steigende, arbeitspolitische Dynamik entfalten, so schon Manske (2016a: 258; Kreativwirtschaftsbericht Hamburg 2012: 43). Ziel war es *nicht*, Hamburg und Berlin als Felder künstlerischer Produktion zu vergleichen. Der Fokus liegt vielmehr auf den arbeitspolitischen Spielen in den darstellenden Künsten. Dass sie »nur« in zwei Standorten untersucht wurden, war forschungspraktisch begründet.

Interessante Aufschlüsse versprechen die beiden Untersuchungsorte vielmehr auch wegen ihrer sozialräumlichen Verquickung. Im Feld herrscht die Einschätzung vor, dass seit der Jahrtausendwende der Strom nach Berlin geht. So wurde in den von mir geführten Gesprächen und Interviews mehrfach ein künstlerischer Aderlass Hamburgs beklagt, der überwiegend auf die relativ besseren Förderbedingungen in der Hauptstadt zurückgeführt wurde.

Die Daten wurden im Zeitraum 2018 bis 2020 in Berlin und Hamburg erhoben. Der Datensatz beruht auf teilnehmender Beobachtung, einer Vielzahl an informellen Gesprächen anlässlich etwa interner oder öffentlicher Workshops, Tagungen und Veranstaltungen der Interessenverbände. Das Datenmaterial umfasst zudem 38 qualitative Interviews mit erwerbstätigen Künstler:innen und Expert:innen sowie ergänzende Dokumentenanalysen politischer und kreativwirtschaftlicher Berichte.

Das Erwerbstätigen-Sample umfasst Künstler:innen der Berufsgruppe Schauspiel-, Tanz- und Bewegungskunst (KldB 2010-3/942). Die Expert:inneninterviews bilden Repräsentant:innen künstlerischer Interessenvertretungen, Amtsträger:innen der Kulturpolitik- bzw. -verwaltung und arbeitspolitische Sozialpartner:innen. Sie waren explorierend angelegt und zielten auf die Generierung von technisch-sachlichem sowie Prozess- und Deutungswissen

(Bogner/Littig/Menz 2014: 20). Die 10 Interviews mit Künstler:innen und 28 Experteninterviews dauerten jeweils zwischen 45 und 140 Minuten.

Im öffentlichen Theaterbetrieb habe ich Interviews mit der Arbeitgebenden- und Arbeitnehmendenseite geführt. Auf Ebene der arbeitspolitischen Sozialpartner:innen sowie der institutionell feldspezifischen Strukturgeber wurden Expert:innen der Gewerkschaften ver.di und der GDBA, dem Deutschen Bühnenverein (Dt. BV) als Repräsentant der Arbeitgeberseite der öffentlichen Theater befragt. Aus der Gruppe der neuen arbeitspolitischen Spieler:innen habe ich mit dem Ensemblesnetzwerk (ENW), eine im Jahr 2015 gegründete, bundesweit agierende Initiative im Theaterbereich sowie Interviews mit Künstler:innen geführt; auf der kulturpolitischen Ebene wurden kulturpolitische Sprecher:innen der Parlamentsparteien bzw. der politischen Regierungskoalitionen in Berlin und Hamburg interviewt.

Im Feld der Freien Darstellenden Künste (FDK) habe ich Künstler:innen und Verbandsvertreter:innen auf Bundesebene interviewt: Vertreter:innen des im Jahr 1990 gegründeten Bund Freier Darstellender Künste (BFDK) sowie Vertreter:innen von zwei Landesverbänden; der seit dem Jahr 2008 agierende Berliner Landesverband Freier Darstellender Künste (LAFT) sowie Mitglieder des Performing Arts Programme Berlin (PAP), ein vom Berliner Senat sowie aus Europäischen Mitteln gefördertes Beratungsinstitut zur Professionalisierung der freien Szene. Zudem den seit dem Jahr 2008 existierenden Hamburger Dachverband der Freien Darstellenden Künste (DFDK). Vergleichend wurden drei Interviews mit Interessenvertretungen aus dem Musikbereich geführt. Darüber hinaus wurden Interviews mit der kulturpolitischen Ebene, d.h. mit der jeweiligen Kulturverwaltung sowie mit parlamentarischen Kulturpolitiker:innen geführt.

Die Leitfäden wurden adressatenspezifisch nach drei arbeitspolitischen Typen unterteilt, nämlich in Typ 1) »neue arbeitspolitische Akteur:innen«, Typ 2)« Traditionelle Sozialpartner«, Typ 3) »Politische Amtsträger« (Tabelle 1). Abgefragt wurden bei Typ 1 Aspekte wie Strategien, Themen und Mittel der Interessenvertretung. Ein nächster Fragenkomplex befasste sich mit dem Selbst- und Fremdbild von Interessenvertretung, der Erfahrung und Wahrnehmung von arbeitspolitischen Konflikten und Arenen, den Erfahrungen und Beziehungen mit anderen Interessenvertretungen in den darstellenden Künsten, auch international, sowie Potenziale für Allianzen und arbeitspolitische Ziele und Zukünfte.

Bei Leitfaden Typ 2 umfasste das Interviewgespräch eine Eröffnungssequenz zur Person, zu ihrem Aufgabenbereich sowie Verbandsziele. Daran

schloss sich ein Gesprächsabschnitt an, in dem es um verbandsspezifische Gestaltungsansätze ging, mit denen auf zentrale Missstände der Arbeitsbedingungen in den darstellenden Künsten reagiert werden kann. Aus einer ganzen Reihe von Missständen ragen Aspekte heraus wie mangelnde Planbarkeit und Sicherheit des Berufslebens, drohende Altersarmut, aber auch z.B. schlechte Probenbedingungen, unbezahlte Leistungserbringung oder sexuelle Belästigung (Norz 2016; Schmidt 2019). Schließlich interessierten auch die Beziehungen zu anderen arbeitspolitischen Playern im Feld und nicht zuletzt Perspektiven der Organisationswicklung sowie Konzepte künftiger Verbandsschwerpunkte.

Der Leitfaden für Typ 3 war im Kern analog aufgebaut wie Typ 2. Er beinhaltete überdies Fragen nach den Beziehungen und Arbeitsteilungen innerhalb des politischen Feldes. So war ein Gesprächsthema die Beziehungen zwischen kulturpolitischen Parteisprecher:innen und kulturpolitischer Verwaltung sowie zu thematisch relevanten, etwaigen städteübergreifenden Erfahrungen und Kontakten der Interviewperson.

Tabelle 1: Expert:inneninterviews

Arbeitspolitische Typen	Organisationen	Anzahl
Neue arbeitspolitische Akteure	– Ensemblesnetzwerk (*2015) – Bundesverband freie Darstellende Künste (BFDK) (*1990) – Dachverband freie darstellende Kunst Hamburg (DFDK) (*1997) – Landesverband Freie Darstellende Künste Berlin (LAFT) (*2008)	13
Traditionelle Sozialpartner	– Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger (GDBA) (*1871) – ver.di (*2001) – Deutscher Bühnenverein (Dt. BV) (*1846)	7
Politische Amtsträger	– Behörde für Medien und Kultur Hamburg – Kultursenat Berlin – Kulturpolitische Sprecher:innen von Grünen, SPD, Linke aus Hamburg bzw. Berlin	10

Eigene Darstellung

Die Interviews mit den verschiedenen Künstler:innen waren problemorientiert angelegt (Witzel 2000). Sie wurden mit einer narrativ-biographischen Frage zur Erwerbsbiographie eröffnet (Rosenthal/Fischer-Rosenthal 2019). Vor diesem Hintergrund ging es um die Einschätzungen der Interviewperson zur Beschaffenheit sowie Missständen ihrer Arbeitsverhältnisse. Außerdem sprachen wir über die arbeitspolitischen Erfahrungen der Künstler:innen, etwas ob sie Mitglied in einem Interessenverband sind und wie sich diese Mitgliedschaft gestaltet. Nachfragen gab es etwa auch zum Thema »Wissen über Interessenvertretung im Feld«. Das unmittelbare Gespräch wurde beendet mit der Frage nach konkreten Verbesserungsmaßnahmen der persönlichen Arbeitsbedingungen und nach einer idealtypischen Interessenvertretung. In einer Reprise gab es Gelegenheit offen gebliebene Aspekte anzusprechen oder zu vertiefen (Tabelle 2).

Tabelle 2: Interviews Künstler:innen

Beschäftigungsstrategie	Interview Nummer	Anzahl
Öffentliches Theater	KI_3; KI_4; KI_5; KI_2	4
Freie Szene	KI_1; KI_7; KI_9; EI_6; EI_17; EI_20	6
Hybride	KI_10; KI_6; KI_8; EI_9	4

Eigene Darstellung

Die Interviews wurden teils persönlich, teils via Skype bzw. Zoom geführt.¹ Die Gespräche wurden aufgezeichnet und in Anlehnung an Dresing/Pehl (2010) transkribiert. Zudem wurden Gedächtnisprotokolle und Memos entsprechend Przyborski/Wohlrab-Sahr (2014: 63, 407) erstellt.

Dass vergleichsweise mehr Experteninterviews als Interviews mit Künstler:innen geführt wurden, hängt mit der Komplexität der jeweiligen arbeitspolitischen Arenen zusammen. Dies sollte im Sample unbedingt abgebildet werden, um eine theoretische Sättigung im Sinne von Strauss/Corbin (1996) zu erreichen. Darüber hinaus wäre eine Befragung von nicht-künstlerischen Akteur:innen des Feldes aufschlussreich gewesen, etwa aus den technischen

1 Zu den methodischen Herausforderungen von digitalen Interviews siehe z.B. Reichertz (2021).

Gewerken der Theater. Das hätte jedoch die Ressourcen des Forschungsprojektes überschritten, war daher nicht möglich und wirft zweifellos weiteren Forschungsbedarf auf.

Die Auswertung wurde mittels einer Differenzierung zwischen formulierender und reflektierender Interpretation vorgenommen, beruhend auf der dokumentarischen Methode in Anlehnung an Bohnsack (2010). Sie firmiert als »praxeologische Wissenssoziologie« (Bohnsack et al. 2013: 13) und unterscheidet zwischen zwei Ebenen der praktischen Sinnbelegung durch die Akteur:innen. Zum einen geht es um die »Praxis des Handelns wie diejenige des Sprechens, Darstellens und Argumentierens.« (Bohnsack et al. 2013: 13). Zum anderen wird danach gefragt, wie die Akteur:innen diese Realität herstellen. Dieses Vorgehen beruht im Kern auf einem methodischen Zwischenschritt von der »Frage, was die gesellschaftliche Realität in der Perspektive der Akteur:innen ist, zur Frage danach, wie diese in der Praxis hergestellt wird.« (Bohnsack et al. 2013: 13). Es geht somit um einen Wechsel vom ›Was‹ der Realität hin zum ›Wie‹ ihrer Herstellung. Die ›Wie‹-Ebene betrachtet das »habitualisierte und z.T. inkorporierte Orientierungswissen, welches dieses Handeln relativ unabhängig vom subjektiv gemeinten Sinn strukturiert.« (Bohnsack et al. 2013: 9).

Analysiert wird die konkrete Erzählebene sowie ihr Orientierungsrahmen (Przyborski/Slunecko 2010: 633), beispielsweise die Art, wie über Interaktionsdynamiken berichtet wird oder der (metaphorische) Gehalt der Schilderungen, Erzählungen, Argumentationen. Jedoch wird nicht zwischen subjektivem und objektivem Sinn unterschieden. Das entscheidende Differenzierungsmerkmal bildet vielmehr die Analyse der handlungspraktischen Herstellung von Wirklichkeit einerseits und ihrem begrifflich explizierten Wissen andererseits. Um die nicht explizite Ebene zu erfassen, interessiert die Forscherin primär das inkorporierte Erfahrungswissen, das in den Erzählungen über alltägliche Praktiken zum Tragen kommt. Es enthüllt habituelle Schemata im Bourdieuschen Sinne (Przyborski/Slunecko 2010: 630).

3.2 Darstellung der Ergebnisse

Die nachfolgenden Schilderungen sind das Ergebnis einer praxeologisch angeleiteten Analyse nach der dokumentarischen Methode und insofern »eine Deutung der zurückliegenden Forschungs- und Deutungspraxis« (Reichertz 2016: 298). Dennoch werde ich aus Gründen der besseren Lesbarkeit ohne allzu

viel theoretischen Ballast von der Arbeit und Arbeitspolitik der darstellenden Künste erzählen.

Natürlich muss der Deutungsprozess intersubjektiv überprüfbar sein. Um diesem zentralen methodischen Gütekriterium qualitativer Sozialforschung gerecht zu werden, wechsele ich bisweilen die Erzählperspektive, etwa wenn ich interpretative Schritte meines Auswertungsprozesses des empirischen Materials erläutere, um Wendepunkte in Interviews oder eindringliche Gesprächssituationen zu kennzeichnen (Przyborski/Wohlrab-Sah 2014; Reichertz 2016; Steinke 2000).

Auf diese Weise beleuchte ich die jeweilige Kritik an den Arbeitsverhältnissen und zeige auf, was Solidarität aus Sicht der Interviewten meint. So dann destilliere ich per Fallvergleich unterschiedliche Solidaritätsbegriffe und -strategien. Hierbei geht es um die milieuspezifisches Orientierungswissen zu Solidarität, z.B. innerhalb der Gewerkschaft oder im jeweiligen Berufskontext der darstellenden Künste.

Um die Plausibilität der Darstellung weiter zu erhöhen, habe ich den Deutungsprozess einer ›Historisierung‹ unterzogen (Reichertz 2016: 301). Ich lege daher das empirische Material nicht in der chronologischen Ordnung meines Erkenntnisprozesses dar. Vielmehr ist die Darstellung von den Lesenden her gedacht und folgt somit einer Perspektive von generalisierten Anderen. In diesem Fall sind die Zielgruppen dieses Buches das fachwissenschaftliche und das fachlich interessierte Publikum aus dem Kultur- und Medienbereich, dem Gewerkschaftsumfeld sowie einem Publikum, das sich tiefer für Arbeit(spolitik) im Kulturbetrieb interessiert.

Eine weitere, wichtige Grundregel bei der Analyse qualitativer Daten lautet: Alle Daten sind als sensibel zu betrachten und entsprechend zu handhaben (Reichertz 2016: 169; vgl. auch Kühl 2020). Dies trifft einmal mehr zu, wenn die Interviewpersonen in der Öffentlichkeit stehen, sei es als Künstler:innen oder in einer politischen Funktion im Kulturfeld. Angaben zu Personen und Orten unterbleiben deshalb. Teilweise ist es unerlässlich, weiterreichende Veränderungen an den Daten vorzunehmen. Dass damit gewisse methodische Verzerrungen einhergehen, wird aus Datenschutzgründen in Kauf genommen.

So nenne ich weder die öffentlichen Theater, mit deren Beschäftigten ich Interviews geführt habe noch erwähne ich namentlich die befragten Akteur:innen aus dem öffentlichen Theaterfeld und der FDK. Bezogen auf die (interessen-)politischen Akteur:innen Typ 1 bis 3 sind die Namen der Interviewpersonen anonymisiert, aber etwa auch deren Gender variabel gehalten. Schließlich geht es nicht um die einzelnen Personen, sondern eher um die

Figuren, die sie im Feld verkörpern bzw. um ihre Einschätzungen und Sichtweisen als Expert:innen des Feldes. Jedoch habe ich mich aus analytischen Gründen dazu entschieden, die Positionen nicht durchweg zu anonymisieren.