

Musikvermittlung zu erhalten. Dies wurde mir erstmals im zweiten Interview bewusst, in dem ich das Gefühl hatte, dass der Untersuchungspartner alles bewusst positiv darstellen wollte und sozial erwünschte Antworten gab. In zwei anderen Interviews (mit UPT5 und UPT12) wiesen die Untersuchungspartner_innen dezidiert darauf hin, dass einzelne Passagen, die sehr kritisch waren, auch in anonymisierter Form nicht für die Dissertation verwendet werden sollten. In manchen Antworten schimmerte bei den Forschungspartner_innen Überraschung wegen meiner Fragen durch, da sie davon ausgingen, dass ich die Antworten darauf als Experte ohnehin wüsste. Phrasen wie »du kennst das sicher« (UPT1: 12) deuteten die Gefahr an, dass Musiker_innen mir nicht alles erzählen würden. Da es für mich nicht vorrangig auf den Informationsgehalt ihrer Aussagen ankam, sondern um die subjektive Sinngebung und Relevanzsetzung, ermutigte ich die Forschungspartner_innen immer wieder dezidiert dazu, mir möglichst viel zu erzählen und sich keine Gedanken darüber zu machen, ob ich über etwas bereits Bescheid wissen oder ob es für mich relevant sein könnte.

Um meine persönliche Involviertheit für den Forschungsprozess produktiv zu gestalten, wendete ich einige Strategien an, die ich in den Abschnitten zur Datengewinnung und -auswertung genauer beschreiben werde. Dazu zählt die bewusste Auswahl der Interviewpartner_innen im Rahmen des Theoretical Samplings, das Verfassen von selbstreflexiven Memos und Feldkontakt-Memos, das gemeinsame Codieren in Forschungsgruppen, das Führen eines Forschungstagebuchs und die Berücksichtigung meiner Person als Element der Forschungssituation in den Situational Maps.

2.3.2 Datengewinnung

Da mich im Rahmen dieser Studie die subjektiven Perspektiven von Musiker_innen auf ihre Lernwege hinsichtlich Musikvermittlung interessieren, entschied ich mich für qualitative Interviews als Methode der Datengewinnung.¹⁹ Die befragten Musiker_innen bezeichne ich als Untersuchungs- oder Forschungspartner_innen, was den ko-konstruktiven Charakter des Datengewinnungsprozesses betont. Denn einerseits sind Forschende stets Mitakteur_innen eines Interviews (vgl. Breuer et al. 2019: 237), andererseits ist das Interview eine »retrospektive Neukonfiguration der erinnerten Ereignisse« (Strübing 2018a: 90). Forscher_in und Forschungspartner_in erschaffen demnach »im Moment des Interviews eine neue Version der stattgehabten Ereignisse, in die die Erfordernisse der aktuellen Situation miteingehen«

19 Mit Strübing (2018a: 51) spreche ich nicht von Datenerhebung, sondern von Datengewinnung, um den Herstellungsprozess und meine Konstruktionsleistung als Forschender zu betonen.

(Strübing 2018a: 90). Um die zu interviewenden Musiker_innen auszuwählen, stellte ich kein Sample nach vorab festgelegten Kriterien fest, sondern entwickelte es theoriegeleitet im Lauf des Forschungsprozesses. Im Folgenden werde ich das Verfahren des Theoretical Samplings, das Leitfadeninterview und die kommunikative Validierung näher beschreiben und mein eigenes Vorgehen reflektieren.

2.3.2.1 Theoretical Sampling

Das Verfahren, ein Sample »forschungsprozess-begleitend« (Breuer et al. 2019: 156) zu erstellen, wird in der GTM Theoretical Sampling genannt. Da Situational Analysis-Studien grundsätzlich explorativ angelegt sind und nicht von bereits bestehender Theorie ausgehen, entwickelt sich die Auswahl der Forschungspartner_innen entlang der entstehenden Theorie. Dazu ist eine größtmögliche Offenheit der Forschenden gefordert, für die Corbin und Strauss (2015: 134) das Bild des Detektivs/der Detektivin heranziehen: »He or she follows the leads of the concepts, never quite certain, where they will lead but always open to what might be discovered.« Sie weisen dezidiert darauf hin, dass es nicht Menschen seien, die gesampelt werden, sondern Konzepte (vgl. Corbin und Strauss 2015: 135). In der GTM und der Situational Analysis beginnen Forscher_innen ab dem ersten Interview mit der Theoriekonstruktion und wählen die weiteren Fälle unter dem Gesichtspunkt maximaler und minimaler Kontrastierung aus, um die entstehende Theorie im Sinn einer »thick analysis« (Clarke et al. 2018: xxv) weiterentwickeln zu können. In diesem Prozess treffen Forscher_innen auch Entscheidungen »bezüglich derjenigen Bestandteile des erhobenen Materials, die zur genaueren Analyse herangezogen werden« (Breuer et al. 2019: 157). Das Prinzip der maximalen Kontrastierung zielt darauf ab, eine_n Gesprächspartner_in auszuwählen, von der/dem möglichst neue und kontrastierende Aspekte zu erwarten sind, um die Theorie zu erweitern, während die minimale Kontrastierung nach einer Bestätigung und einer weiteren sehr genauen Differenzierung und Tiefe von entwickelten Konzepten sucht.

Um überhaupt für mein Sample infrage zu kommen, definierte ich von meinem Forschungsinteresse abgeleitet die folgenden Kriterien: Die Musiker_innen²⁰ müssen mindestens einmal – passiv oder aktiv – an Musikvermittlungsprojekten²¹ beteiligt gewesen sein. Als passiv bezeichne ich die Teilnahme an Projekten ohne eigene konzeptuelle Beteiligung. Aktiv hingegen bedeutet in diesem Fall, dass die

20 Als professionelle_n klassische_n Musiker_in verstehe ich mit Magdalena Bork (2010: 19) »jene[n] Musiker, der ein klassisches Instrument beherrscht und sein Instrumentalspiel im Rahmen einer universitären Ausbildung auf höchstem Niveau perfektioniert hat. Heute ist dieser Musiker als ›Berufsmusiker‹ am Arbeitsmarkt auf vielfältige Weise tätig.«

21 Ich wählte Musiker_innen aus, die an Projekten beteiligt waren, die dezidiert mit dem Begriff Musikvermittlung versehen waren.

Musiker_innen auch am Konzept mitbeteiligt waren oder dieses zur Gänze selbst entwickelten. Zusätzlich müssen mindestens zwei der folgenden drei Kriterien zutreffen²²:

- 1) Die Musiker_innen belegten ein künstlerisches Hauptfachstudium (Konzertfach) an Universität/Hochschule/Konservatorium²³ oder können eine vergleichbare Ausbildung aufweisen.
- 2) Die Musiker_innen können regelmäßige Auftritte nachweisen.
- 3) Der Hauptteil des Einkommens wird durch die Tätigkeit als Musiker_in bestritten.

Strübing (2018a: 130) weist darauf hin, dass die Auswahl des/der ersten Gesprächspartner_in mit Bedacht getroffen werden sollte, da damit der Grundstein für die jeweilige Theorie gelegt werde. Er argumentiert jedoch auch, dass zu diesem frühen Zeitpunkt »jede Auswahl provisorisch und tentativ sein muss«, weil noch keine Theorie entwickelt wurde, von der Auswahlkriterien abgeleitet werden könnten. Aus forschungspragmatischen Gründen wählte ich als erste Forschungspartnerin eine mir freundschaftlich verbundene Musikerin aus, um ein möglichst wohlwollendes Gegenüber für mein erstes Interview zu haben. Dieses erste Gespräch sollte unter anderem dazu dienen, den erstellten Leitfaden und die kommunikative Validierung zu testen und gegebenenfalls weiterzuentwickeln.²⁴ Davon ausgehend suchte ich in Form maximaler Kontrastierung nach einem/einer Forschungspartner_in, der/die aufgrund seines/ihrer Alters und seiner/ihrer Anstellung neue Erkenntnisse erwarten ließ. Da ich mir meines Reizwertes als Forscher (vgl. Breuer et al. 2019: 84) auf die Untersuchungspartner_innen bewusst war, interviewte ich in der Folge ganz bewusst nicht ausschließlich Musiker_innen, mit denen mich eine Bekanntschaft verband, sondern auch Forschungspartner_innen, zu denen ich davor noch keinen Kontakt hatte. Manche Musiker_innen empfahlen mir Kolleg_innen, die aus ihrer Sicht infrage kamen, darüber hinaus bat ich Konzertveranstalter_innen um Kontakte zu weiteren Musiker_innen. Um eine möglichst große Kontrastierung zu erreichen, beabsichtigte ich zunächst, neben Musiker_innen, die sich mit ihrer Tätigkeit in der Musikvermittlung identifizieren können,

22 Diese Kriterien formulierte ich vor dem Hintergrund, dass Musikvermittlung sich erstens schwerpunktmäßig auf klassische Musik fokussiert (vgl. Allwardt 2017; Müller Brozovic 2017; Chaker und Petri-Preis 2022) und ich zweitens professionelle Musiker_innen im Sample haben wollte.

23 Zunächst hatte ich als Kriterium formuliert, dass die Musiker_innen ein Instrumentalstudium absolviert haben müssen. Allerdings erhielt ich dankenswerter Weise den Hinweis, dass vor allem Musiker_innen in großen A-Orchestern wie den Berliner Philharmonikern ihr Studium vielfach nicht abschließen.

24 Basierend auf diesem ersten Interview publizierte ich eine Pilotstudie (vgl. Petri-Preis 2019a).

auch solche zu interviewen, die Schwierigkeiten damit haben oder diese Tätigkeit auch wieder beendet haben. Allerdings zeigte sich, dass diese Musiker_innen zu einem großen Teil entweder nicht zu einem Gespräch bereit waren oder sich im Interview schließlich als sehr wortkarg erwiesen. Es ist daher zu beachten, dass sich in meinem Sample zum überwiegenden Teil Musiker_innen befinden, die sich mit ihrer musikvermittelnden Tätigkeit stark identifizieren.²⁵

Tabelle 1 umfasst mein gesamtes Sample im Überblick. Zu beachten ist, dass ich alle personenbezogenen Daten anonymisierte. So gab ich jedem/jeder Untersuchungspartner_in einen Vornamen, dessen Anfangsbuchstabe die Reihenfolge der Interviews widerspiegelt. Gleichzeitig wies ich jeder/jedem Musiker_in das Kürzel UPT mit einer Ziffer zu, die ebenfalls auf die Reihenfolge der Interviews hinweist. Für die bessere Lesbarkeit verwende ich im Fließtext die Vornamen, wohingegen ich das Kürzel in den Quellenangaben verwende und durch den entsprechenden Absatz im Transkript ergänze. Zur Gewährleistung umfassender Anonymität erwähne ich auch das Instrument der Musiker_innen nicht.

Ich interviewte sechs Frauen und sechs Männer, kein_e Forschungspartner_in bezeichnete sich als divers.²⁶ Zwei Personen gehören der Alterskohorte 20-30 an, vier der Kohorte 31-40 und jeweils drei Forschungspartner_innen sind zwischen 41 und 50 bzw. 51 und 60 Jahre alt. Die Musiker_innen spielen elf verschiedene Instrumente, lediglich zwei Musiker_innen spielen das gleiche Instrument. Was den formalen Bildungshintergrund betrifft, studierten alle Untersuchungspartner_innen bis auf eine ein künstlerisches Hauptfachstudium (Konzertfach). Sechs Musiker_innen studierten Instrumental- und Gesangspädagogik, drei Musiker_innen absolvierten ein spezifisches Musikvermittlungstudium. Bezüglich der Beschäftigungsverhältnisse weist die überwiegende Zahl der Musiker_innen eine Portfolio-

25 Die spezifische Perspektive, die sich durch das Sample ergibt, hat Auswirkungen auf die Erkenntnisse dieser Studie. So äußern sich die Musiker_innen, wie ich noch thematisieren werde, kaum über die prekäre Arbeitssituation vieler Akteur_innen der Musikvermittlung. Allerdings ist das Ziel dieser Studie, Empfehlungen für Musikinstitutionen und Musikhochschulen anzubieten, wie Musiker_innen gut auf eine kompetente Teilnahme an Praktiken der Musikvermittlung vorbereitet werden können und wie gute Rahmenbedingungen für diese Tätigkeit geschaffen werden können. Um das entsprechende Wissen dafür zu generieren, ist das gewählte Sample sehr gut geeignet.

26 Ich strebte im Rahmen der Möglichkeiten des Theoretical Samplings ein möglichst ausgeglichenes Geschlechterverhältnis an. Im Gegensatz zu quantitativer Forschung geht es im qualitativen Sample nicht darum, Repräsentativität im Hinblick auf die Grundgesamtheit herzustellen, daher muss das Geschlechterverhältnis im Sample nicht jenem im Berufsfeld entsprechen. Vielmehr soll das Sample hinsichtlich der entstehenden Theorie entlang von Kategorien wie Alter, Ausbildung, Geschlecht etc. diversifiziert werden.

oder Protean-Karriere²⁷ auf, was – wie ich in Kapitel 4.4.7.2 noch ausführlicher zeigen werde – der aktuellen Situation im klassischen Musikbetrieb entspricht.

Tabelle 1: Übersicht über das Sample der Studie

	w/m/d	Alter	Involviert- heit	Ausbil- dung*	Beschäftigungs- verhältnis
Anita (UPT1)	w	41-50	aktiv	IGP, MV	freiberuflich
Bernhard (UPT2)	m	31-40	passiv	KF	Orchester
Carsten (UPT3)	m	51-60	aktiv	KF	Universität, Orchester, freiberuflich
Dora (UPT4)	w	31-40	aktiv	KF, IGP, MV	Orchester, freiberuflich
Emilia (UPT5)	w	31-40	aktiv	KF, IGP, MV	Orchester, freiberuflich
Fiona (UPT6)	w	31-40	passiv	IGP, KF (postgra- dual)	Universität, freiberuflich
Gabriel (UPT7)	m	20-30	passiv	KF	freiberuflich
Hermann (UPT8)	m	51-60	aktiv	KF	Orchester, freiberuflich
Ilia (UPT9)	m	41-50	aktiv	KF	Orchester, freiberuflich
Jasmin (UPT10)	w	20-30	aktiv	KF	freiberuflich
Klara (UPT11)	w	41-50	aktiv	KF, IGP	Orchester, freiberuflich
Leo (UPT12)	m	51-60	aktiv	KF, IGP	Orchester, freiberuflich

* IGP: Instrumental- und Gesangspädagogik (= künstlerisch-pädagogisches Studium), KF: Konzertfach (= künstlerisches Studium), MV: Musikvermittlung.

Insgesamt umfasst mein Sample zwölf Musiker_innen, was ein durchaus üblicher Stichprobenumfang für eine GTM- bzw. Situational Analysis-Studie ist. Breuer et al. (2019: 158) schreiben: »Die Gründe für kleine Stichproben in R/GTM-Studien liegen einmal in den pragmatischen Faktoren dieses Forschungsstils, v.a. im Arbeitsaufwand der Erhebung und Verarbeitung qualitativer Daten [...].

27 Dawn Bennett (2009: 310, Hervorhebung im Original) definiert Portfolio-Karrieren folgendermaßen: »Protean careers are defined as careers in which multiple roles are undertaken. Protean careers are also commonly described as ›portfolio‹, ›multiple‹ or ›composite‹ careers.«

Zudem sind sie bezüglich des Zeitaufwands im Vorhinein schwer kalkulierbar.« Im Gegensatz zu hypothesentestender Forschung geht es allerdings in Situational Analysis-Studien auch nicht darum, ein für die Gesamtpopulation repräsentatives Sample zu haben, sondern um ein Sample, das die Entwicklung einer gegenstandsbezogenen Theorie ermöglicht. Die Frage, wann Forscher_innen mit dem Theoretical Sampling aufhören können, beantworten Corbin und Strauss (2015: 139, Hervorhebung im Original) so: »The answer to this question is both simple and complex at the same time. It is simple in the sense that a researcher continues to gather data until reaching the level of data ›saturation‹, it is complex in the sense that arriving at saturation is not that easily attained.« Theoretische Sättigung ist dann erreicht, wenn innerhalb des iterativ-zyklischen Forschungsprozesses das Heranziehen und die Analyse neuer Daten der entstandenen Theorie keine neuen Aspekte mehr hinzufügen, »wenn neue Daten also *redundant* sind im Verhältnis zum bereits theoretisch Gewussten und Modellierten« (Breuer et al. 2019: 159, Hervorhebung im Original). Diese theoretische Sättigung begann sich in meiner Studie nach zehn Untersuchungspartner_innen anzudeuten, nach zwölf Forschungspartner_innen schließlich beendete ich den Prozess der Datengewinnung.

2.3.2.2 Das Leitfadeninterview

Für meine Studie führte ich zwischen Juni 2018 und Jänner 2020 insgesamt zwölf Interviews in der Länge von 30 bis 90 Minuten durch.²⁸ Da mich in der vorliegenden Arbeit die subjektive Sinngebung und Relevanzsetzung von Musiker_innen in Bezug auf ihre Lernwege interessieren, fiel meine Entscheidung auf das Interview als alleinige Methode der Datengewinnung. Strübing (2018a: 88) betont, dass das Führen von Interviews in einer interpretativen Studie nicht »als Einsammeln von Aussagen der Informantinnen, sondern [als] eine komplexe, auch, aber nicht nur, verbale Interaktion von Forscherin und Befragtem« verstanden werden sollte. In qualitativen Interviews versuchen Forschende, eine Situation herzustellen, die der Alltagskommunikation möglichst nahekommt, sodass die Forschungspartner_innen in einer vertrauensvollen Atmosphäre möglichst unbefangen erzählen können. Allerdings ist zu bedenken, dass das Interview dennoch immer eine asymmetrische Kommunikationssituation ist, weil die Forschenden das Gespräch lenken, Thema und Fragen vorgeben. Innerhalb dieser Vorgaben allerdings ist darauf zu achten, dass die Interviewpartner_innen möglichst viel Freiheit haben, um ihre persönliche Perspektive umfassend darstellen zu können.

Ich kontaktierte meine potenziellen Interviewpartner_innen zunächst mit einem E-Mail, in dem ich mich vorstellte, mein Forschungsprojekt und Erkenntnis-

28 Mit UPT1 und UPT5 führte ich jeweils noch zweite, sehr kurze Gespräche, die ich zwar in der Tabelle 4 (vgl. Kapitel 2.3.2.3.) anführe, hier jedoch nicht extra erwähne.

interesse kurz skizzierte und die organisatorischen Rahmenbedingungen – beispielsweise den ungefähren Zeitaufwand – darlegte. Im Fall einer positiven Rückmeldung kontaktierte ich die Musiker_innen zumeist telefonisch und vereinbarte einen Ort und Termin für das Gespräch. Die Entscheidung darüber überließ ich immer zur Gänze den Forschungspartner_innen, um eine Interviewsituation herzustellen, in der sie sich wohlfühlen konnten. Die Gespräche fanden in vielen Fällen in den Wohnungen der Musiker_innen statt, einzelne Gespräche führte ich in meinem Büro. In einigen Fällen war es aufgrund der physischen Distanz nötig, telefonische Interviews zu führen, die über Skype stattfanden. Alle Interviews wurden mit dem Einverständnis der Forschungspartner_innen aufgezeichnet, um sie im weiteren Verlauf transkribieren zu können.

Zum Einstieg ins Gespräch versuchte ich stets, in Form von Small Talk eine vertrauensvolle Atmosphäre herzustellen. Ich erklärte noch einmal mein Forschungsinteresse, wies darauf hin, dass alle Daten anonymisiert würden, und erklärte die Interviewform. Insbesondere wies ich darauf hin, dass es sich in diesem Gespräch nicht um ein Staccato von Fragen und Antworten handeln würde, sondern dass ich mich nach Erzählaufforderungen stark zurücknehmen und auf Rückfragen zunächst verzichten würde.²⁹ Ich betonte auch, dass es nichts gebe, was mich nicht interessiere, um die Forschungspartner_innen zu motivieren, möglichst umfassend zu erzählen. Damit versuchte ich auch, die Sorge mancher Musiker_innen zu beseitigen, sie seien vielleicht nicht in der Lage, meine Fragen zu beantworten.

Zu Beginn bat ich die Untersuchungspartner_innen, einen kurzen Fragebogen auszufüllen, um soziodemografische Daten wie Alter, Geschlecht, Ausbildung und Art der Beschäftigung zu erfragen. In der Folge hatte ich zwei Erzählstimuli vorbereitet:

- 1) Bitte erzählen Sie mir, wie es dazu kam, dass Sie mit Musikvermittlung in Berührung gekommen sind und wie sich Ihre Tätigkeit in der Musikvermittlung weiterentwickelte. Erzählen Sie bitte ausführlich über alle Ereignisse, die Ihrer Meinung nach dazugehören.
- 2) Bitte erzählen Sie mir von einem ganz konkreten, für Sie bedeutsamen Projekt im Bereich der Musikvermittlung, in dem Sie selbst als Musiker_in tätig waren. Nehmen Sie sich bitte wieder Zeit, möglichst detailliert und umfassend zu erzählen.

29 Mit dieser Form des Interviews kamen nicht alle Forschungspartner_innen gleichermaßen zurecht. So bat mich UPT5 beispielsweise im Interview, ob ich etwas genauer fragen könne. Ich erklärte ihr daraufhin noch einmal, dass ich absichtlich sehr offen frage, weil ich an ihrer ganz persönlichen Sichtweise interessiert bin.

Die ersten drei Gespräche begann ich mit dem zweiten Erzählimpuls. Es zeichnete sich allerdings ab, dass die Musiker_innen mit dem ersten Impuls leichter ins Interview fanden und dann auch mehr zur zweiten Frage erzählen konnten, weshalb ich die Reihenfolge im weiteren Prozess änderte. Um möglichst ausführliche Narrationen zu stimulieren, versuchte ich einen merkbar abebbenden Erzählfluss durch Aufrechterhaltungsfragen (z.B.: Gibt es noch etwas, das Ihnen zu diesem Thema einfällt?) in Gang zu halten. Ich stellte allerdings während der Narrationen ansonsten keine Fragen, um die Eigenstrukturiertheit der Erzählung nicht durch meine Interventionen zu beeinflussen (vgl. Strübing 2018a: 109). Nach dem Ende einer Narration griff ich zur Vertiefung angesprochene Themen der Untersuchungspartner_innen in Form von immanenten Fragen auf. Zusätzlich stellte ich bei Bedarf schließlich noch exmanente Nachfragen, die ich vorbereitet hatte, um alle relevanten Themen anzusprechen. Zum Teil entstanden diese exmanenten Fragen erst im Lauf des Datengewinnungsprozesses aus Erkenntnissen von früheren Interviews und führten im Gespräch häufig zu weiteren Narrationen und daraus resultierenden immanenten Fragen.

Nach jedem Interview verfasste ich Feldkontakt-Memos (vgl. Breuer et al. 2019: 166), in denen ich zunächst den Ort, die Zeit und die Dauer des Gesprächs notierte und darüber hinaus die Interviewsituation reflektierte. Ich beschrieb die Atmosphäre, den Gesprächsverlauf, spezielle Vorkommnisse wie zum Beispiel eine Störung oder Unterbrechung des Gesprächs oder auffällige Reaktionen der Forschungspartner_innen.

Alle Interviews wurden von mir im Programm MAXQDA vollständig transkribiert. Der Umfang der einzelnen Interviews betrug dabei zwischen elf und 28 A4-Seiten. Trotz des hohen Zeitaufwandes entschied ich mich dazu, die Interviews selbst zu transkribieren, weil ich auf diese Weise mein Material sehr gut kennenlernte. Ich verwendete in Anlehnung an Siegfried Lamnek (o.J.) die folgenden Transkriptionsregeln:

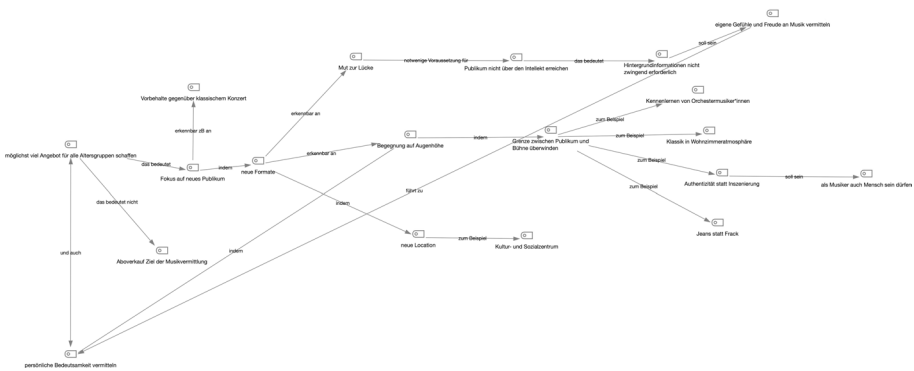
(.)	kurze Pause
(-)	längere Pause bis zu einer Sekunde
(17 Sek.)	besonders lange Pause mit Angabe der konkreten Dauer
unterstreichen	Betonung
(unverständlich)	unverständliche Passage
(Beispiel)	vermuteter Wortlaut
(lacht)	nonverbales Verhalten
@Beispiel@	Person verbindet Sprechen und Lachen
[Telefon klingelt]	vom Interview unabhängige Ereignisse
<Name>	Anonymisierung

2.3.2.3 Kommunikative Validierung

Den Anstoß zur kommunikativen Validierung erhielt ich in meiner Auseinandersetzung mit dem Forschungsprogramm Subjektive Theorien (Groeben et al. 1988), das in der frühen Phase meiner Überlegungen zur Methodologie meiner Studie eine wesentliche Rolle spielte. Norbert Groeben et al. zielen in ihrem Forschungsprogramm darauf ab, die subjektiven Theorien von Untersuchungspartner_innen zu erheben, und bieten dafür neben einer umfassenden theoretischen Fundierung im Bereich der verstehend-erklärenden Psychologie (vgl. Groeben und Scheele 1977; Groeben 1986) auch eine konkrete Methodik an. Ziel dieses Forschungsprogramms ist es, die subjektiven Theorien zu rekonstruieren. Diese beschäftigen sich »im weitesten Sinne mit der *Selbst-* und *Weltsicht* der Personen, mit welchen sie sich einerseits die sie umgebende Welt *erklären* und die andererseits die Basis ihres eigenen Handelns *fundieren*« (Christof 2016: 145, Hervorhebung im Original). Ein zentraler Punkt im methodischen Vorgehen ist die kommunikative Validierung, die nach Groeben et al. (1988: 27) auf eine »Überprüfung der Rekonstruktionsadäquanz [...] durch Dialog-Konsens« abzielt, also eine Rückversicherung der Forschenden, ob sie die Perspektive der Forschungspartner_innen adäquat rekonstruiert hätten. Hierzu werden nach einer ersten Codierung der Daten Strukturbilder nach der Heidelberger Struktur-Lege-Technik (Scheele und Groeben 1988; Scheele 1992) erstellt, in denen einzelne Codes mittels Formalrelationen in Zusammenhang gebracht werden. Auf diese Weise werden die subjektiven Theorien der Forschungspartner_innen grafisch dargestellt. Die Strukturbilder erstellte ich für UPT1 händisch auf Packpapierbögen, ab UPT2 verwendete ich hierfür das Tool MAXMaps der Software MAXQDA. Ein Beispiel für ein Strukturbild ist in Abbildung 2 dargestellt.

Dieses Strukturbild von UPT4 ist mit der Kategorie Ziele überschrieben. Im Interview beschreibt die Forschungspartnerin, dass sie im Wesentlichen zwei Ziele verfolge, nämlich, ein möglichst großes Konzertangebot für alle Altersgruppen zu schaffen und persönliche Bedeutsamkeit zu vermitteln. Diese beiden Ziele erklärt und begründet sie in der Folge. Bei den verwendeten Codes handelt es sich um In-vivo-Codes aus den Interviews, die ich auf Basis der offenen Codierung auswählte. Die Formalrelationen übernahm ich von Brigitte Scheele (1992: 171-195) und erweiterte sie leicht, um sie an meine Bedürfnisse anzupassen. Pro Interview rekonstruierte ich zwischen drei und fünf Strukturbilder, die ich drei bis sechs Wochen nach dem ersten Gespräch in einem zweiten Treffen mit den Musiker_innen besprach. In der kommunikativen Validierung mit UPT1 hielt ich mich noch an die Vorgaben von Groeben et al. (1988: 28), dass ein »Dialog-Konsens« herzustellen sei, um die »Güte des Verstehens« zu sichern. Hierzu sollen die Strukturbilder so lange verändert werden, bis die Untersuchungspartner_innen damit einverstanden sind.

Abbildung 2: Strukturbild von UPT₄ (eigene Darstellung)



In der Durchführung der kommunikativen Validierung stellte sich für mich jedoch bereits bei UPT2 heraus, dass die Forschungspartner_innen mit den Strukturbildern in der Regel einverstanden waren und diese vor allem als Ausgangspunkt für Klärungen und weitere Narrationen dienten. So nutzte ich die zweiten Treffen mit den Forschungspartner_innen dazu, die jeweils ersten Gespräche zu vertiefen, und kam so auf viele weitere Erkenntnisse. Darüber hinaus zeigte sich auch, dass die Musiker_innen im zweiten Interview – bereits vertraut mit der Situation – häufig freier erzählten. Ebenso wie die Interviews zeichnete ich auch die kommunikativen Validierungen auf, transkribierte diese jedoch nur partiell an jenen Stellen, die den ersten Gesprächen substanziell Neues hinzufügten. Die Dauer differierte beträchtlich und betrug zwischen einer Viertelstunde und drei Stunden. Insgesamt konnte ich zehn Interviews kommunikativ validieren, zwei Musiker_innen standen aus verschiedenen Gründen nicht zur Verfügung. Die folgende Tabelle verschafft einen Überblick über Zeitpunkt und Länge aller Interviews und kommunikativen Validierungen.

Die Erstellung der Strukturbilder und die kommunikative Validierung erwiesen sich in verschiedener Hinsicht für mich als hilfreich. Zum Ersten lernte ich dadurch das Material sehr gut kennen, zum Zweiten halfen sie mir ganz zentral bei der Rekonstruktion der Ziele meiner Untersuchungspartner_innen (vgl. Kapitel 4.4.5) und zum Dritten stimulierte die Auseinandersetzung der Musiker_innen mit den Strukturbildern neue Narrationen und ich konnte die Daten auf diese Weise noch anreichern. Davon abgesehen zeigten sich viele Forschungspartner_innen erfreut über die Möglichkeit, ihre Tätigkeit zu reflektieren.

Tabelle 2: Übersicht der Interviews mit den Untersuchungspartner_innen

UPT	Interview		Kommunikative Validierung	
	Datum	Dauer	Datum	Dauer
Anita (UPT1)	19.06.2018	00:58:50	10.07.2018	03:00:00
	26.08.2019	00:28:38		
Bernhard (UPT2)	21.03.2019	00:33:38	02.05.2019	00:35:45
Carsten (UPT3)	03.04.2019	00:34:25	17.05.2019	00:41:28
Dora (UPT4)	21.05.2019	00:51:18		
Emilia (UPT5)	31.05.2019	00:54:01	04.07.2019	00:33:45
	02.03.2020	00:04:33		
Fiona (UPT6)	20.08.2019	00:37:10	19.12.2019	00:16:27
Gabriel (UPT7)	28.08.2019	01:04:06	21.10.2019	01:00:46
Hermann (UPT8)	11.11.2019	01:33:00		
Ilia (UPT9)	11.11.2019	01:15:00	10.12.2019	00:40:14
Jasmin (UPT10)	26.11.2019	00:39:55	20.01.2020	00:29:43
Klara (UPT11)	02.12.2019	01:21:03	13.01.2020	00:27:55
Leo (UPT12)	17.12.2020	00:38:01	03.01.2020	00:33:16

2.3.3 Datenauswertung

Was die Datenauswertung betrifft, verfügt die Situational Analysis über drei verschiedene Maps als Analysetools. Darüber hinaus verweisen Clarke et al. (2018: 108) darauf, dass auch auf das Codieren der GTM, im Speziellen in der Variante von Charmaz (2006 und 2014), zurückgegriffen werden könne. In welchem Verhältnis die unterschiedlichen Analyseschritte forschungspraktisch zueinanderstehen, darüber gibt Clarke nur sehr vage Auskunft. In der ersten Ausgabe ihres Lehrbuches zur Situational Analysis schreibt sie, dass »diese Vorgehensweisen [die drei Formen des Mappings, Anm.] bei kodierten Daten verwendet werden (die unter Verwendung der konventionellen Kodierungsmethoden der Grounded Theory erstellt wurden) oder sogar auch, zumindest teilweise, bei unkodierten, jedoch sorgfältig interpretierten und schon leicht »vorverdauten« Daten« (Clarke 2012: 121, Hervorhebung im Original).³⁰ Clarke bietet mit ihrer Situational Analysis keinen idealtypischen methodischen Gang an, sodass Forschende aufgefordert sind, einen eigenen Weg – angepasst an die jeweilige Forschungssituation – zu finden. Ich entschied mich

30 In der zweiten, erweiterten Ausgabe schreiben Clarke et al. (2018: 108) allerdings: »SA maps are a separate and different form of analysis from GT.«