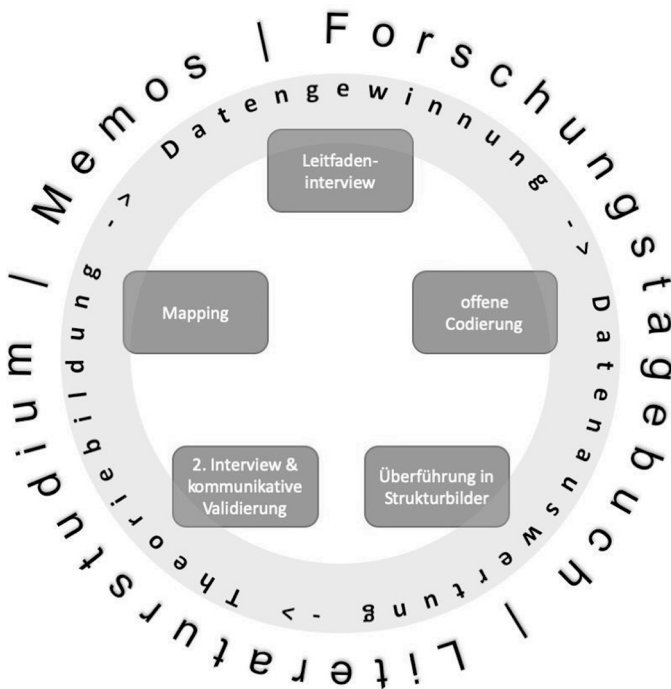


2.3 Methodisches Vorgehen und Selbstreflexion

Die Wahl der Situational Analysis als Methodologie für meine Studie ergab sich aus meinem Forschungsinteresse, das auf das Lernen von Musiker_innen hinsichtlich ihrer Tätigkeit in der Musikvermittlung fokussiert. Ich suchte zu Beginn meines Forschungsprozesses nach einer Möglichkeit, die Situierung dieser Lernprozesse umfassend in die Analyse einbeziehen zu können. Über die Auseinandersetzung mit der Social Worlds/Arenas Theory, die mir aufgrund meines Expert_innenwissens über Musikvermittlung und erster Erkenntnisse aus Interviews als passend erschien, stieß ich auf die Situational Analysis, die auf diesen sozialontologischen Grundannahmen aufbaut (vgl. Kapitel 3) und sie in konkrete methodische Praktiken übersetzt.

Abbildung 1: Methodendesign der Studie (eigene Darstellung)



Die Situational Analysis kennt keinen idealtypischen, linear ablaufenden Forschungsprozess. Prozesse der Datengewinnung, Datenauswertung und Theoriebildung durchdringen einander vielmehr beständig (vgl. Strübing 2014: 11). Ich stelle daher mein Methodendesign in diesem Abschnitt bildhaft in Kreisform dar. Die

Abbildung 1 zeigt im Inneren des Kreises die einzelnen methodischen Schritte der Datengewinnung und Datenauswertung. Der äußere Kreis stellt die kontinuierlichen Prozesse des Literaturstudiums, Memoschreibens und Führens eines Forschungstagebuchs dar.

Die kreisförmige Darstellung des Methodendesigns verweist auch auf den grundsätzlich unabgeschlossenen Charakter von Forschung im Sinn der *Situational Analysis*. Glaser und Strauss (1967: 40) schreiben: »The Published Word is not the final one, but only a pause in the never-ending process of generating theory.« Ganz in diesem Sinn verweisen Clarke et al. (2018: 19) darauf, dass »analyses are understood to be partial, historical, situated.« Im Gegensatz zur frühen GTM zieht Clarke allerdings aus postmoderner Perspektive daraus den Schluss, dass das Ziel einer *Situational Analysis*-Studie nicht die Entwicklung einer formalen Theorie sein könne, sondern vielmehr »provisional analytics and grounded theorizing as an ongoing process.« Die Herausforderung sei es dann, Theorie nicht positivistisch als objektive Wahrheit, sondern als situierte Konstruktion zu präsentieren (Clarke et al. 2018: 54).¹⁷

Auf der Basis der Darstellung allgemeiner Grundlagen qualitativer Forschung und epistemologischer Grundannahmen der *Situational Analysis* werde ich im folgenden Abschnitt mein konkretes methodisches Vorgehen beschreiben und dieses reflektieren. Dabei werde ich zunächst auf meine persönliche Situietheit als Forscher und danach auf die einzelnen methodischen Schritte der Datengewinnung und Datenanalyse in der vorliegenden Studie eingehen.

2.3.1 Persönliche Situietheit als Forscher

Breuer et al. (2019: 91, Hervorhebung im Original) argumentieren, dass GTM-Studien häufig eine »Herzblut-Komponente« hätten: »Die Themen gehen der Forscherin nahe, sie *berühren* sie persönlich in mancherlei Hinsicht, sie verbindet ein *Anliegen* und *Engagement* damit.« Als langjähriges Mitglied der sozialen Welt Musikvermittlung trifft diese persönliche Involviertheit auch auf mich zu. Nach einem Studium des Lehramtes Musikpädagogik und Germanistik sowie der Musikwissenschaft absolvierte ich zunächst das Unterrichtspraktikum an einer Wiener AHS und lehrte danach im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums als Teaching Assistant am Department of German Studies des Bard College, NY. Nach meiner Rückkehr aus den USA nahm ich eine Anstellung an einer Berufsbildungseinrichtung an, in der ich Deutsch als Fremdsprache unterrichtete, und entwickelte in dieser Zeit erste Projekte, die Literatur und Musik miteinander

17 Realität wird im Pragmatismus und umso mehr in postmoderner Perspektive nicht als universell gegeben verstanden. Daraus resultiert, dass es auch kein universelles, akteur_innen-unabhängiges Wahrheitskriterium geben kann (vgl. Strübing 2014: 39; Strübing 2018b: 685).

in Verbindung brachten. Darüber hinaus führte ich Musikworkshops mit Lehrlingen dieser Einrichtung durch. Schließlich begann ich mit der Erstellung von Unterrichtsmaterialien über Werke junger österreichischer Komponist_innen. Als das Festival Wien Modern im Jahr 2009 einen Schwerpunkt zum Komponisten Bernhard Gander im Programm hatte, nahm ich Kontakt zum damaligen künstlerischen Leiter Berno Odo Polzer auf und bot ihm an, einen Jugend-Workshop zu Ganders Klavierstück »Peter Parker« (2004) durchzuführen, mit dem sich der erste Band meiner Unterrichtsmaterialien auseinandersetzte. Wenngleich dieser Workshop nicht zustande kam, war dies für mich doch der Einstieg in die Musikvermittlung, weil ich unter dem neuen künstlerischen Leiter Matthias Losek von 2010 bis 2015 in der Folge insgesamt sechs Jugendprojekte für Wien Modern durchführte. Ebenfalls ab 2010 war ich für die Programmheftgestaltung der Neuen Oper Wien zuständig, für die ich auf Wunsch des Intendanten Walter Kobéra 2012 das Musiktheatervermittlungsprogramm junge oper wien entwickelte, das ich seither leite. Als wichtigen Einschnitt betrachte ich meine Teilnahme als Stipendiat der Masterclass on Music Education der Hamburger Körber Stiftung von 2012 bis 2014. Als einer von sieben jungen Musikvermittler_innen aus dem deutschsprachigen Raum wurde ich nach einem umfangreichen Assessment in das Programm aufgenommen und erhielt fortan in monatlichen Treffen an europäischen Musikinstitutionen Einblick in die Arbeit von Musikvermittler_innen, nahm an Coachings teil und konnte ein umfangreiches Netzwerk aufbauen. Neben meiner Anstellung in einer Wiener AHS, die ich inzwischen aufgenommen hatte, baute ich mein Spektrum als freischaffender Musikvermittler aus und erhielt zahlreiche, auch internationale, Aufträge und Auszeichnungen. Zentral war für mich vor allem die Zusammenarbeit von Menschen ohne professionellen musikalischen Hintergrund und Künstler_innen in inklusiven, inter-/transkulturellen und intergenerationalen Projekten, die neben ihrer pädagogischen Ausrichtung einen künstlerischen Anspruch mit sozialen Anliegen verbanden. Als Teil meiner Arbeit in der Musikvermittlung empfand ich es auch stets als zentrales Anliegen, die beteiligten Musiker_innen, die zu einem großen Teil das erste Mal an Praktiken der Musikvermittlung teilnahmen, auf ihre Tätigkeit vorzubereiten. Dabei lernte ich einiges darüber, was den Musiker_innen leichtfiel und womit sie Schwierigkeiten hatten. Beispielsweise erinnere ich mich an ein Community Dance-Projekt, in dem Schüler_innen und mehrfach schwerbehinderte Jugendliche zu zeitgenössischer Klaviermusik tanzten. Eines der behinderten Kinder begann in der Generalprobe aus Aufregung und Freude während des Tanzens, laute Schreie auszustoßen. Der Pianist war sichtlich irritiert und fragte mich, ob man dem Kind nicht sagen könne, dass es leise sein müsse. Er hatte die Sorge, dass sein Klavierspiel nicht ausreichend zur Geltung kommen könnte. In einem langen Gespräch beredeten wir die Zielsetzungen des Projektes, die natürlich nicht jenen eines klassischen Klavier-Recitals entsprachen. Der Musiker konnte sich auf dieses für ihn unge-

wohnte Experiment einlassen und nachträgliche Gespräche lassen vermuten, dass er im Lauf des Projekts sowohl eine Vertrautheit als auch Können und Wissen (vgl. dazu Kapitel 3.4.1) im Zusammenhang mit Praktiken der Musikvermittlung erworben hatte.

Als ich 2017 meine Stelle als Universitätsassistent am Institut für musikpädagogische Forschung, Musikdidaktik und Elementares Musizieren (IMP) der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien aufnahm, war mir recht bald klar, dass mein Dissertationsprojekt im Bereich der Musikvermittlung, die mir so am Herzen liegt, angesiedelt sein soll. Ich führte auch weiterhin Projekte mit Musiker_innen und Komponist_innen durch und so konkretisierte sich das Erkenntnisinteresse, das dieser Studie zugrunde liegt.

Durch meine intensive Tätigkeit im Bereich Musikvermittlung in Form von Projekten, der Durchführung von Weiterbildungen an der mdw, als Sprecher des Forums Musikvermittlung an Hochschulen und Universitäten und als Fachbeirat der Plattform Musikvermittlung Österreich und des Netzwerks Junge Ohren bin ich mit der sozialen Welt Musikvermittlung intensiv vertraut. Dies erleichterte mir natürlich den Feldzugang ganz entscheidend, weil ich sehr viele Akteur_innen persönlich kenne. Darüber hinaus stützt mich meine eigene Mitgliedschaft in dieser sozialen Welt mit Expertenwissen aus, das mir in der vorliegenden Arbeit dabei half, die Bedeutung vieler Dinge schneller zu verstehen (vgl. Corbin und Strauss 2015: 78). Um zu verhindern, dass ich vorschnell zu allzu subjektiv geprägten Interpretationen gelangte, suchte ich in zwei regelmäßig stattfindenden Forschungsgruppen¹⁸ den Austausch zu anderen Forschenden, mit denen ich Material gemeinsam codierte und eigene Interpretationen diskutierte. Darüber hinaus nahm ich an Workshops bei Franz Breuer in Berlin und Sandra Aßmann in Wien teil, in denen ebenfalls an meinem Interviewmaterial gearbeitet wurde. Von Breuer erhielt ich den wesentlichen methodischen Impuls, aufgrund der eigenen Involviertheit vor allem beim offenen Codieren immer wieder einen Status der »künstlichen Dummheit« herzustellen, um mich aus »Routinen und Selbstverständlichkeiten des Sehens, Verstehens und Deutens [zu] befreien« (Breuer et al. 2019: 9).

Meine eigene Mitgliedschaft in der sozialen Welt Musikvermittlung brachte jedoch durchaus auch gewisse Nachteile oder Schwierigkeiten mit sich, die sich vor allem in den Interviews mit den Musiker_innen an manchen Stellen zeigten. Zuallererst war es nicht ganz einfach, auch kritische Bemerkungen über Aspekte von

18 Im einen Fall handelt es sich um eine Forschungsgruppe zur Situational Analysis (<https://situationalanalysis.jimdofree.com/>), der junge Forschende unterschiedlicher Disziplinen angehören. Im anderen Fall ist es eine am Institut angesiedelte Forschungsgruppe, der Forschende unterschiedlicher Stadien (von prae doc bis zur ordentlichen Professur) im Bereich Musikpädagogik angehören.

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.