

1 Einleitung: Warum Orchesterproben?

02 D trente-huit la acciaccatura
03 (.) ON the beat (1.2)
04 &!*TE:! a:*<<höher werdend> da da de> <<↓ da:>
&Blick-->MM ----->&
bewegt linke Hand nach vorne
05 (0.2) ~*!EH!~*
~bewegt rechte Hand ruckartig an Ohr~
zieht Augen zusammen
[...]
15 &(0.5) trente-huit! (2.5)
&blickt auf Partitur --->>
16 ~trois (1.3)
~dirigiert ---->>
17 MM ♫((beginnen ab T470 zu spielen))♪

Dirigent und Musiker:innen¹

Die vorliegende Arbeit entstand ursprünglich aus dem Gedanken heraus, sich mit Formen der Mehrsprachigkeit in Orchesterproben auseinanderzusetzen. In einer meiner ersten Orchesterproben am Konservatorium *Claudio Monteverdi* Bozen (Südtirol), an der ich selbst als Studentin im Konzertfach Klarinette teilnahm, fiel mir auf, dass der aus Argentinien stammende Dirigent Emir Saul, der zugleich Professor am Konservatorium ist, unterschiedliche Sprachen benutzte, um mit uns Musiker:innen zu kommunizieren. Er sprach hauptsächlich Italienisch, da Italienisch als Arbeitssprache des Orchesters fungiert, er wechselte allerdings auch ins Englische oder Spanische, je nachdem an welche/n Musiker:in oder an welche Instrumentengruppe er sich mit seinen Anweisungen und Anmerkungen wandte. So kommunizierte er beispielsweise mit einer Musikstudentin aus China auf Englisch oder mit Studierenden aus Spanien in seiner Muttersprache Spanisch. Außerdem baute er immer wieder deutsche Ausdrücke ein, wie z. B. Zahlen, um auf eine bestimmte Stelle im Stück hinzuweisen oder um uns Musiker:innen einen neuen Einsatz für eine zu spielende Stelle zu geben. Dabei bediente er sich, obwohl er kein Südtiroler ist, gezielt der Südtiroler Aussprache.

1 Das Transkript dokumentiert einen Ausschnitt aus einer Probe des *Orchestre de Paris* mit einer korrigierenden Anweisung des Dirigenten Gianandrea Noseda und der anschließenden musikalischen Umsetzung durch die Musiker:innen. Zur ausführlichen Analyse des zugrundeliegenden Videoausschnitts vgl. Abschnitt 6.4.13.

Aus dieser Beobachtung heraus entstand das Interesse, sich mit der Kommunikation in Orchesterproben zu beschäftigen. In einer Orchesterprobe erarbeiten der/die Dirigent:in und die Musiker:innen gemeinsam ein musikalisches Werk, das später aufgeführt wird. Dabei orientieren sie sich in erster Linie an der Partitur, die vorgibt, wer wann was und wie zu spielen hat. Die Vorgaben in der Partitur können allerdings im Laufe der Probe durch Anweisungen und Anmerkungen des/der Dirigent:in abgewandelt werden. Die Musiker:innen setzen die Anweisungen des/der Dirigent:in um, d. h., sie bieten eine neue Version an, die dann wiederum vom/von der Dirigent:in korrigiert oder instruiert werden kann, bis diese/r damit zufrieden ist. Die Auslegung der Partitur und damit auch die endgültige Aufführung entstehen demnach aus der Interaktion zwischen Dirigent:in und Musiker:innen: „[...] the meaning of the text for all practical purposes emerges through the interaction rather than being a fixed norm to which all the participants must conform.“ (Weeks 1996: 248)

Diese gemeinsame Erarbeitung eines musikalischen Werks ist ein Prozess, der nicht öffentlich ist. In diesem Prozess findet die eigentliche künstlerische Arbeit statt: „[...] in jedem Fall kann man sich des Eindrucks mitunter nicht erwehren, dass die Proben vielleicht viel interessanter seien als die Aufführungen, die man später zu Gesicht bekommt.“ (Roselt 2011: 28) Dieses Zitat von Roselt, das sich auf Theaterproben bezieht, trifft auch für Orchesterproben zu: Die Aufführung stellt das Produkt eines Arbeitsprozesses dar; das, was in der Probe geschieht, (auch mit ‚Fehlern‘) probiert, wiederholt, korrigiert, eingeübt wird, bleibt für den/die Zuhörer:in im Orchester hinter verschlossenen Türen. Die vorliegende Studie soll einen Einblick in das Probengeschehen im Orchester gewähren und damit die *Produktion* einer Aufführung als interaktiven Entstehungsprozess ins Zentrum rücken. Dabei liegen die Schwerpunkte auf dem mehrsprachigen, korrektiv-instruktiven und multimodalen Charakter von Orchesterproben.

Es fällt auf, dass der Dirigent in dem einleitenden Beispiel – so wie der Dirigent Emir Saul in der Probe am Konservatorium – einen Mix aus Sprachen (Französisch, Italienisch, Englisch) verwendet. Er kombiniert sie allerdings mit anderen Modalitäten (Singen, Blickverhalten, Gestik, Mimik), um den Musiker:innen in der Probe eine korrigierende Anweisung zu geben (die Musiker:innen sollen den Vorschlag genau auf den Schlag spielen, vgl. Tab. 1).

Der Dirigent lokalisiert zuerst eine spezifische Stelle in der Partitur (*trente-huit* in Z02) und gibt daraufhin verbal eine Anweisung zu dieser Stelle (*la acciaccatura on the beat* in Z02 und Z03). In Z04 und Z05 singt er die Stelle so vor, wie er sie hören möchte, blickt dabei in die Richtung der Musiker:innen und setzt unterschiedliche Gestik (Bewegung der linken Hand nach vorne in Z04 vs. ruckartige Bewegung der rechten Hand am Ohr in Z05) und Mimik (Zusammenziehen der Augen in Z05) illustrierend ein. In Z15 spezifiziert der Dirigent die vorher korrigierte Stelle als

Tab. 1: Codes und Modalitäten in der Probe.

Auszüge aus dem Beispiel	Codes	Modalitäten
DIRIGENT		
<i>trente-huit la acciaccatura</i>	Französisch, Italienisch	Sprache
<i>ON the beat</i>	Englisch	Sprache
<i>!TE!: a: <<höher werdend> da da de> <<J> da:></i> ((blickt zu MM, bewegt linke Hand nach vorne))		Singen, Blick, Gestik
<i>!EH!</i> ((bewegt rechte Hand an Ohr, zieht Augen zusammen))		Singen, Gestik, Mimik
<i>trente-huit!</i> ((blickt auf Partitur))	Französisch	Sprache, Blick
<i>trois</i> ((dirigierte))	Französisch	Sprache, Gestik
MUSIKER:INNEN		
<i>♪((beginnen ab T470 zu spielen))♪</i>		Musik

Einsatzstelle (*trente-huit*) für die Musiker:innen, in Z16 zählt er ein (*trois*) und beginnt zu dirigieren. In Z17 beginnen die Musiker:innen ab der vorher identifizierten Stelle in der Partitur zu spielen, d. h., sie antworten musikalisch auf die korrigierende Instruktion des Dirigenten.

In einer Orchesterprobe geht es also nicht nur um das Wechseln zwischen unterschiedlichen Sprachen, sondern dieses spezifische Setting zeichnet sich außerdem – und vor allem – durch Korrekturen und Instruktionen aus, die der/die Dirigent:in zum Gespielten gibt und auf die die Musiker:innen musikalisch reagieren. Der/die Dirigent:in gibt seine/ihre Anweisungen einerseits verbal, aber es ist auffällig, welche wichtige Rolle auch andere semiotische Ressourcen, wie Gestik, Mimik, Blick, Gesang, Körperbewegungen und Proxemik, für die Instruktionsvermittlung spielen. Solche Instruktionen werden wiederum musikalisch von den Musiker:innen auf ihren Instrumenten umgesetzt. Die Orchesterprobe stellt demnach ein multimodales Setting *par excellence* dar: unterschiedliche Sprachen und Codes (z. B. Gestik als Code) mischen sich in das Spielen auf Instrumenten und das gemeinsame Musizieren.

Damit ist die Orchesterprobe ein Beispiel des sog. *Sprechens neben Handeln* (vgl. „coordinated task activity“ nach Goffman 1979: 16), wo in einer Interaktionssituation nicht das Sprechen im eigentlichen Zentrum steht, sondern eine gemeinsam betriebene Aktivität, die durch das Sprechen kommentiert, strukturiert und/oder gemanagt wird. Für die zentrale Aktivität der gemeinsamen Erarbeitung eines Stücks kommt der verbalen sowie der nonverbalen Kommunikation eine gewisse Rolle zu. Die verbalen und gestisch-mimischen Instruktionen und Korrekturen des/

der Dirigent:in stellen ein wesentliches Mittel dar, mit dem eine konzertante Aufführung interaktional kreiert wird. Sie veröffentlichen und intersubjektivieren, was und wie die Musiker:innen in einem Konzert spielen sollen (dabei sind Teile des Was allerdings auch immer in der Partitur festgeschrieben). Durch Instruktionen des/der Dirigent:in und deren Umsetzung durch die Musiker:innen konstituiert sich ein gemeinsames Aufführungswissen, das im Konzert (und selbst in der Folge der Probe) nicht mehr verbal thematisiert wird.

Aus diesen Überlegungen heraus werden in der vorliegenden Arbeit zwei zentrale Fragestellungen bearbeitet. Als Grundlage dient dafür ein umfassendes Videokorpus zu Proben von professionellen Symphonieorchestern, die in Frankreich und Italien angesiedelt sind. Die erste Fragestellung fokussiert den mehrsprachigen Charakter von Orchesterproben und stellt die Verwendung von und den Wechsel zwischen unterschiedlichen Sprachen in der Probe in das Zentrum des Erkenntnisinteresses. Dabei soll auch danach gefragt werden, wie der Einsatz bestimmter Sprachen in der Probe ausgehandelt oder festgelegt wird, welche sprachlichen Voraussetzungen es gibt (Sprachen des/der Dirigent:in, Sprachen der Musiker:innen) und ob bestimmten Sprachen spezifische Funktionen zugeordnet werden können. In einem zweiten Schritt soll der Blick auf die Korrektur- und Instruktionsaktivitäten der Dirigent:innen gelenkt und dabei untersucht werden, wie Instruktionen in Orchesterproben gegeben werden, welche Modalitäten dafür zum Einsatz kommen und wie die Musiker:innen musikalisch – aber nicht nur – darauf reagieren. Uns interessiert die interaktive Konstitution von Orchesterproben, d. h., wir fragen danach, wie die Beteiligten die Probe interagierend hervorbringen, wie ein „doing rehearsal“ (Keating 1993: 414) entsteht.

Damit setzt sich diese Studie auch gleichzeitig zum Ziel, eine Forschungslücke in der Untersuchung der Kommunikations- und Interaktionsmuster in Orchesterproben zu schließen. Es gibt zwar Studien, die sich mit der Interaktion in musikalischen Settings auseinandersetzen, allerdings sind diese bis dato rar und legen den Fokus größtenteils auf den Musik- und Instrumentalunterricht, auf Proben von kleineren Musikgruppen sowie auf Proben von größeren Orchestern auf Amateurebene.² Die Probe von größeren, professionellen Orchestern als zu erforschendes Setting bleibt in diesen Studien außen vor, was wohl auch – und vor allem – auf den grundsätzlich für die Öffentlichkeit versperrten Zugang zu Orchesterproben zurückzuführen ist. Hier knüpft die vorliegende Arbeit an und erfasst die Proben von größeren Orchestern auf professioneller Ebene.

² Vgl. z. B. Weeks (1985, 1996), Keating (1993), Szczepk Reed/Reed/Haddon (2013) und Veronesi (2014). Für einen ausführlichen Literaturüberblick vgl. auch Kap. 2.2.

Die Studie gliedert sich folgendermaßen: Im ersten Teil der Arbeit, dem Theorieteil, wird zunächst umrissen, wie eine Probe definiert werden kann (Kap. 2.1.1), und dann illustriert, wie eine Orchesterprobe aussieht und abläuft (Kap. 2.1.2). Davon ausgehend sollen der methodische Rahmen sowie der Forschungszusammenhang vorgestellt werden (Kap. 2.1.3 bis 2.1.7), das Untersuchungsfeld ‚Orchesterprobe‘ eingehend reflektiert (Kap. 2.2) sowie die Konstitution des Datenkorpus und das methodische Vorgehen aufgezeigt werden (Kap. 2.3). Im anschließenden empirischen Teil der Arbeit sind die beiden Fragestellungen zu Mehrsprachigkeit und Instruktionen jeweils in Theorie und Empirie gegliedert. In einem Theorieteil werden mehrsprachige Arbeitsumgebungen und die darin vorkommenden relevanten Formen der Mehrsprachigkeit skizziert (Kap. 3). Der anschließende empirisch-analytische Abschnitt widmet sich der mehrsprachigen Interaktion in Orchesterproben und untersucht, welche Sprache(n) zu Beginn der Probe von den Dirigent:innen etabliert wird/werden und inwieweit diese auch im weiteren Verlauf der Probe eingesetzt werden (Kap. 4). Im Kapitel „Instruktionssequenzen“ wird der für die vorliegende Arbeit gültige Begriff der *Instruktion* entworfen (Kap. 5), bevor im anschließenden empirisch-analytischen Teil zu Instruktionen gezeigt wird, wie in Orchesterproben instruiert und korrigiert wird (Kap. 6). In einem abschließenden Fazit (Kap. 7) sollen wesentliche Erkenntnisse zusammengefasst und im Hinblick auf ihr Potenzial für die Weiterentwicklung des Forschungsansatzes zur Kommunikation und Interaktion in Orchesterproben reflektiert werden.