

4 Mehrsprachige Arbeitsumgebungen / Analyse: Wie mehrsprachige Interaktion in der Orchesterprobe funktioniert

4.1 Arbeitssprache, Basissprache und Sprachwahlfaktoren

In diesem Analyse-Kapitel soll untersucht werden, mit welcher Sprache/welchen Sprachen in der Orchesterprobe als potenziell mehrsprachiger Arbeitsumgebung kommuniziert wird. Wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit angeführt, kann es in Orchestern eine oder auch mehrere Arbeitssprachen geben. Eine dieser Arbeitssprachen kann gleichzeitig die Heimatsprache des Orchesters sein, d. h. mit der Sprache übereinstimmen, die an dem Ort, an welchem das Orchester situiert ist, gesprochen wird. Ein Orchester ist immer lokal situiert und verankert: Es hat einen Standort in einem bestimmten Land, und fast immer in einer bestimmten Stadt. Die Orchester unseres Korpus haben in Frankreich (Paris, Rouen) oder in Italien (Bozen,¹¹¹ Trient) ihre fixen Positionen, mit Proberäumen und Konzertsaal/Konzertsälen sowie Räumen für die Administration. Die grundlegenden Arbeitssprachen unserer Orchester decken sich mit den Heimatsprachen und sind entweder Französisch oder Italienisch.

Aber wie sieht es in der konkreten Probensituation aus? Werden diese Arbeitssprachen auch dort eingesetzt? Kann von einer Art Basissprache (vgl. *base code* nach Myers-Scotton 1993) in der Probe gesprochen werden? Wenn ja, um welche Sprache handelt es sich? Wird diese z. B. zu Beginn der Probe fixiert? Und wird sie konsistent während der gesamten Probe durchgehalten?

Die Basissprache, in der die Interaktion während einer Probe stattfindet, kann, aber muss sich nicht zwingend mit der/den Arbeitssprache/n des jeweiligen Orchesters decken. Da es in der Orchesterprobe keine Sprachpolitik an sich gibt,¹¹² hängt die Sprachwahl vor allem davon ab, was diejenigen tun bzw. welche Sprache(n) diejenigen benutzen, die in der Institution in der konkreten Probensituation (zusammen)arbeiten. Dabei kommt vor allem den unterschiedlichen sprach-

111 Bozen ist die Landeshauptstadt der dreisprachigen Autonomen Provinz Bozen-Südtirol, in der Deutsch, Italienisch und Ladinisch als offizielle Sprachen gehandhabt werden. Nach der Volkszählung im Jahr 2011 des Landesstatistikamtes ASTAT zählten 73,80 % der Einwohner:innen Bozens zur italienischen, 25,52 % zur deutschen und 0,68 % zur ladinischen Sprachgruppe. Das Haydn Orchester mit Sitz in Bozen und Trient führt Italienisch als offizielle Arbeits- und Administrationssprache an (vgl. ASTAT 2011; Stiftung Haydn von Bozen und Trient).

112 Zur Sprachpolitik in Orchesterproben vgl. den Absatz dazu im Theorieteil zu Mehrsprachigkeit (Kap. 3).

lichen bzw. kommunikativen Repertoires der Dirigent:innen eine Bedeutung zu, denn sie sind ausschlaggebend dafür, ob grundsätzlich in der/den Arbeitssprache/n des Orchesters kommuniziert werden kann oder ob eine Sprache – oder auch eine Kombination aus mehreren Sprachen – als Basissprache gewählt wird.

Als Basissprache kann jene Sprache bezeichnet werden, in der hauptsächlich während einer Probe kommuniziert wird, bzw. jene Sprache, in der der/die Dirigent:in in einer Probe Anweisungen, Erklärungen, Evaluationen usw. im Normalfall (*by default*) äußert.¹¹³ Die Dirigent:innen sind diejenigen, die in der Probe weitgehend für den verbalen Anteil der Kommunikation zuständig sind, wohingegen die Musiker:innen auf deren verbale Aussagen größtenteils musikalisch antworten. Die Sprachwahl erfolgt entsprechend durch den/die Dirigent:in, er:sie gibt die Basissprache, und überhaupt das Sprachwahlmuster, vor. Es kann angenommen werden, dass er:sie Sprachen verwendet, die von folgenden Sprachwahlfaktoren abhängen:

- a) Der/die Dirigent:in fühlt sich wohl in der Sprache;
- b) der/die Dirigent:in kennt das Orchester bereits und weiß, welche Sprachen er:sie für die Probenkommunikation gebrauchen kann;¹¹⁴
- c) der/die Dirigent:in arbeitet zum ersten Mal mit dem Orchester: Er:sie kann die Heimatsprache des Orchesters annehmen oder Englisch als Lingua franca wählen sowie Italienisch als Fachsprache verwenden, nicht aber als kommunikative Sprache.

Der *Wohlfühlfaktor* wird wohl der stärkste unter den dreien sein und kann die Sprachwahl am meisten beeinflussen.¹¹⁵ Dabei kann es durchaus sein, dass die Heimatsprache des Orchesters unter die präferierte Sprachwahl des/der Dirigent:in fällt. Wenn der/die Dirigent:in bereits mit dem Orchester gearbeitet hat und über die sprachlichen Repertoires der Musiker:innen Bescheid weiß, besteht die Möglichkeit, dass sich das Orchester in sprachliche *Untergruppen* aufsplittet und der/die Dirigent:in sich an die Präferenzen der Musiker:innen anpasst (vgl. auch *participant-related* Code-switching nach Auer 1998a, 1999).

Für den dritten Sprachwahlfaktor spielt der unterschiedliche Status der jeweiligen Sprachen eine Rolle. Es kann erwartet werden, dass unter die erste Wahl der Dirigent:innen – falls sie das Orchester nicht kennen und somit auch nicht wissen,

¹¹³ Das schließt Abweichungen von dieser Sprachwahl nicht aus, diese wären aber markiert und würden als solche wahrgenommen.

¹¹⁴ Ein/e Dirigent:in könnte z. B. in Südtirol auch Deutsch sprechen, wenn er:sie das Orchester kennt und weiß, dass auch Deutsch als Arbeitssprache durchaus gängig ist.

¹¹⁵ Hierbei handelt es sich um eine Hypothese, die in der Analyse weiter unten in Frage gestellt werden soll.

wie die sprachlichen Repertoires der Musiker:innen aussehen – die Heimatsprache des Orchesters fällt. Die Heimatsprache kann daher den Status jener Sprache haben, in der die Kommunikation normalerweise abläuft. Diese Sprachwahl ist *unmarkiert*,¹¹⁶ egal in welchem Maße der/die Dirigent:in die Sprache beherrscht. Des Weiteren kann präsupponiert werden, dass dem Englischen der Status einer Lingua franca zugeschrieben wird, während das Italienische den Status einer Fachsprache hat. Ob diese Hypothesen haltbar sind, wird sich in den Beispielen weiter unten zeigen.

Welche Sprache(n) in der Probe gesprochen wird/werden, hängt also von den aktiven Sprachkenntnissen der jeweiligen Dirigent:innen ab sowie von den teils auch nur passiven Kompetenzen der Musiker:innen in einer oder mehreren Sprachen. Dieses Aktiv-Passiv-Gefälle vereinfacht die Anforderungen an die Kommunikation in der Orchesterprobe, denn der/die Dirigent:in kann von einem relativ großen geteilten sprachlichen Repertoire mit den Musiker:innen ausgehen. Orchestermusiker:innen kann unterstellt werden, dass sie einen hohen Bildungsstand mit einem akademischen Abschluss haben und nicht nur musikalisch, sondern auch sprachlich gebildet sind.¹¹⁷ Es kann als gegeben angenommen werden, dass die Musiker:innen eines Orchesters Englisch sowohl passiv als auch aktiv beherrschen. Dazu kommt Italienisch für die sog. *termini tecnici* bzw. als Sprache der Musik. Die Musiker:innen werden im Laufe ihrer Ausbildung mit Italienisch als Fachterminologie vertraut und können musikalische, italienische Fachausdrücke – und vielleicht auch einfache Wörter in Italienisch – verstehen und anwenden. Außerdem können in den sprachlichen Repertoires der Musiker:innen lokale Sprachen hinzukommen, je nachdem in welchen Orchestern sie angestellt sind oder waren. Das gilt natürlich auch für die Dirigent:innen. Es gibt demnach eine breite Auswahlmöglichkeit, ja fast schon ein Überangebot an Sprachen. Deshalb ist es auch nicht auszuschließen, dass in einer Orchesterprobe nicht nur eine Sprache vorherrschen kann, sondern dass grundsätzlich viele Sprachen zum Einsatz kommen, zwischen denen u. a. auch gewechselt wird. Dabei muss dem/der Dirigent:in bekannt sein, welche das sind, ansonsten kann sich dieses Überangebot in eine Schwierigkeit verwandeln.¹¹⁸

Aus diesem Grund ist es angebrachter, nicht zwingend nach einer Basissprache zu fragen, sondern nach potenziell möglichen Arbeitssprachen. Diese können in

¹¹⁶ Vgl. *unmarked code choice* nach Myers-Scotton (1983).

¹¹⁷ Auch Fußballer:innen haben manchmal sehr gute Sprachkenntnisse, das kann man aber nicht von Beginn an – wie meist für die Musiker:innen im Orchester – voraussetzen.

¹¹⁸ Auf dem Fußballfeld ist eher das Gegenteil der Fall. Dort kommt es häufig zu einer Art „bricolage“, d. h. zu einem Basteln oder Sich-behelfen-wie-man-kann zwischen Improvisation, Einsatz von Nonverbalen, nicht ausreichend beherrschten Linguae francae und teilweise unkontrolliertem Wechsel zwischen unterschiedlichen Sprachen (vgl. Lavric 2012).

Zusammenhang sowohl mit der Heimatsprache des jeweiligen Orchesters als auch mit den sprachlichen Repertoires – in denen Sprachen in unterschiedlichen Kompetenzniveaus vorkommen – des/der Dirigent:in und der Musiker:innen stehen. Die Frage nach der Basissprache kann und soll nur eine Frage unter anderen sein. Denn unter der Annahme, dass ein breites gemeinsames Repertoire vorhanden ist, ist die Wahrscheinlichkeit geringer, dass eine Basissprache das Geschehen dominiert. Außerdem ist diese in einem solchen Fall auch schwieriger zu identifizieren.

Aus diesen Überlegungen heraus sollen an unser Korpus folgende Fragen gestellt werden:

- a) Welche Sprache(n) wird/werden für die Kommunikation in Proben gewählt?
- b) Wie wird/werden sie ausgehandelt/festgelegt bzw. wie ergeben sie sich?
- c) Welche sprachlichen Voraussetzungen gibt es (Dirigent:in, Musiker:innen)?
- d) Was passiert tatsächlich in der Probe und warum?
- e) Können bestimmten Sprachen gewisse Funktionen zugeordnet werden?¹¹⁹

Diese Fragen sollen anhand ausgewählter Beispiele aus dem Korpus für die vorliegende Studie geklärt werden. Dabei sollen zunächst Ausschnitte vom Beginn der Zusammenarbeit zwischen Dirigent:innen und den jeweiligen Orchestern untersucht werden, um festzustellen, ob bestimmte Sprachen bereits bei Probenanfängen – die hier als *openings* im konversationsanalytischen Sinn aufgefasst werden können¹²⁰ – fixiert und vielleicht auch konstant durchgehalten werden. Dabei knüpfen wir an Mondada (2018a: 11) an, die in ihrer Studie zu Informations- und Dienstleistungsanlaufstellen am Bahnhof und in Zollämtern zeigt: „openings are a privileged locus where [...] the relevant and available linguistic resources are negotiated.“¹²¹ Deshalb sollen von allen Orchesterproben des Korpus jeweils der Beginn

¹¹⁹ Für die Zuordnung bestimmter Funktionen zu unterschiedlichen Sprachen vgl. v. a. Kirchler (2013) und Lejot (2015). Kirchler (2013: 120–123) arbeitet in ihrer Studie zu sprachlichen Interferenzen bei deutschsprachigen Schüler:innen in Südtirol, die Französisch lernen, Funktionen heraus, die den unterschiedlichen unterstützenden Sprachen im Lernprozess zukommen: etwa eine instrumentelle Funktion für die deutsche Dialektvarietät, eine orthographische Unterstützungsfunktion für die deutsche Standardsprache, eine Ableitungsfunktion für das Italienische usw.

¹²⁰ In der Konversationsanalyse werden Eröffnungen oder *openings* als Handlungen beschrieben, durch die die Gesprächsbeteiligten eine Beziehung zueinander (wieder)herstellen, ihre Aktivitäten koordinieren und sich gegenseitig den Typ der folgenden Interaktion anzeigen, aushandeln und/oder abändern (Schegloff 1979: 25; Gülich/Mondada 2008: 74).

¹²¹ Am Bahnhof und in Zollämtern kommen meistens Personen in Kontakt, die sich nicht kennen. In der Orchesterprobe hingegen kann es durchaus sein, dass der/die Dirigent:in und die Musiker:innen bereits miteinander geprobt haben.

sowie die erste Unterbrechung durch den/die Dirigent:in gefiltert und mögliche/in Frage kommende Arbeitssprachen für die Probe ermittelt werden.¹²²

4.2 Sprachen zu Beginn der Probe

4.2.1 Beispiel 1: *autre fois s'il vous plaît* – Französisch als Bemühung in der Hitze des Gefechts

Das erste Beispiel stammt aus einer Probe des *Orchestre de Paris* mit dem Gastdirigenten Gianandrea Noseda (Erstsprache: Italienisch, in den Proben zeigen sich Kenntnisse in Französisch und Englisch). Der Dirigent und das Orchester kennen sich bereits aus einem früher gemeinsam realisierten musikalischen Projekt. In dem Ausschnitt wird die *Messa da Requiem* von Giuseppe Verdi geprobt,¹²³ ein Stück für symphonisches Orchester, vier Solosänger:innen und Chor. In der Probe sind nur der Dirigent und die Orchestermusiker:innen anwesend, ohne Gesangssolist:innen und Chor. Es handelt sich um die erste Probe für das Werk, zunächst wird nur gespielt, von Beginn an. Unser Ausschnitt umfasst den Probenbeginn¹²⁴ sowie die erste Unterbrechung der Musik durch den Dirigenten. Der Beginn des Transkripts ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass es eine Serie von Überlappungen zwischen Musik und verbalen Anweisungen des Dirigenten gibt, beispielsweise in Z04 und Z05, Z07 und Z08, Z10 und Z11 oder auch in Z13 und Z14. Ab Z15 beginnt die eigentliche und erste Unterbrechung der Musik. Nach einer längeren Erklärung gibt der Dirigent in Z33 den Musiker:innen einen erneuten Einsatz zum Weiterspielen, ab Z34 spielt das Orchester wieder.

Orchestre de Paris, Aufnahme 1, 09022016, 0005

Dirigent: Gianandrea Noseda

Sprachen in der Probe: Italienisch, Französisch, Englisch, Deutsch

¹²² In den Transkripten ist Multimodales meist zwischen zwei runden Klammern transkribiert. Wenn es für die Analyse und das Verständnis von Mehrsprachigkeit eine gewichtigere Rolle spielt, sind multimodale Elemente auch mit dem Symbolinventar nach Mondada (2016b) transkribiert.

¹²³ Für das Orchesterprojekt ist nur dieses eine Werk vorgesehen.

¹²⁴ In dem Beispiel ist zu Beginn der Probe keine Begrüßung durch den Dirigenten aufgezeichnet, denn ich habe die auf den Dirigenten gerichtete Kamera erst eingeschaltet, nachdem der Dirigent mich und ich mich auch selbst als Forscherin im Bereich der Probeninteraktion vor den Musiker:innen am Dirigentenpult vorgestellt habe. Die Begrüßung des Orchesters war Teil dieser kurzen Präsentation.

00:02-02:40

01 D <<p> a:::h si, &*ah tutte le percussioni son- là, (ok).&*>
&streckt linken Arm nach vorne ----->&
&Blick--->schräg links ----->*

02 &*(5.0)&* ~(1.0)
&blickt auf Partitur&
&bewegt Arme nach vorne oben*
~dirigiert ---->(13)

03 MM =♯((spielen 48'', T1-14))♯

04 D [<<f> avec le vibrato mais pas de accent (0.4) ja!>]

05 MM [♯((spielen T14)) ♯]

06 ♯((spielen 3'', T14-15))♯

07 D [avec douleur:r=e:h (0.7) <<pp> ja>]

08 MM [♯((spielen T15)) ♯]

09 ♯((spielen 43,5'', T15-26))♯

10 D [<<f> senza diminuendo, (.) subito!>]

11 MM [♯((spielen T26)) ♯]

12 MM ♯((spielen 5,8'', T26-28))♯

13 D [h°::~~]
, , , , , ~

14 MM [♯((spielen T28))♯]

15 D &%ja% (0.4) bene.>&
d &bewegt Arme nach unten&
mm %hören auf zu spielen%

16 D &*(0.8)&*>
&Blick-->Partitur&
&blättert in Partitur*

17 se- (.) seulement une ↑fois,

18 °h:: e:h c'est <<h> très^imporTANT>

19 la: (.) continuité de le tempo (0.2) eh?

20 (0.4) <<h> SA:NS> (0.3) ritenUTO (0.3) semplicemente.

21 (0.4) parce que le ↑requiem¹²⁵=eh

22 (1.1) c'est APRÈS (0.8) la vita (0.2) de les hommes.

23 (0.6) requiem quand les hommes c'est

24 &#((lautiert mit Lippen und Gaumen, schnalzt))&
&zeichnet mit Händen ein Kreuz nach&

abb #Abb.9

25 D (1.0) quindi (0.2) l:e thème c'est pa:s (0.4) LÀ! (0.8) non plus

26 ((lacht)) si!

27 (0.2) so (.) just la (.) régularité del tempo=&eh? (0.5)
&.....

125 In den Transkripten werden Werktitel, Komponist:innen-Namen, Personennamen (außer wenn diese für das Buchstabieren verwendet werden, vgl. Kap. 4.3.4 und 4.3.5) und Ortsnamen keiner Sprache zugerechnet, da solche Bezeichnungen als Internationalismen aufgefasst werden können.

28 autre fois s'il vous plaît (0.8)
streckt beide Arme nach vorne -->
29 ^h et le vibrato PA:S& *#(.) tro:p trop élec- électricité,*
----->,,,,,,,& *bewegt rechte Hand ----->*>
abb #Abb.10
30 D &(3.0)&
&bewegt Hände leicht nach vorne und nach hinten&
31 &*e:t la continuité.&*>
&kreist rechte Hand nach vorne&
bewegt linken Arm nach vorne>
32 &*(2.1)&* <<dim> e più piano>.
&bewegt rechten Arm nach vorne&
lehnt sich nach vorne>
33 &(3.0)&
&beginnt zu dirigieren&
34 MM =>((beginnen zu spielen, ab T1))>

Was fällt in diesem ersten Beispiel hinsichtlich Sprachverwendung auf? Zunächst muss festgehalten werden, dass die Erstsprache¹²⁶ des Dirigenten Italienisch ist. Gleichzeitig ist Italienisch auch die Sprache der Musik, d. h. jene Sprache, in der die musikalischen Fachtermini verankert sind. In unserem Beispiel sind das Begriffe wie *diminuendo* (Z10), *ritenuto* (Z20), *vibrato* (Z04, Z29), *tempo* (Z19, Z27) oder *piano* (Z32). Außerdem gilt es zu bedenken, dass es sich um ein französisches Orchester mit Standort in Paris handelt, wo Gianandrea Nosedà als Gastdirigent für eine Woche tätig ist und gemeinsam ein Konzert vorbereitet wird. Es kann angenommen werden, dass die Arbeitssprache (und gleichzeitig auch Heimatsprache) des Orchesters grundsätzlich Französisch ist – sowohl in Proben als auch für die Administration – und dass Italienisch als Fachsprache einen speziellen Status in der Probenkommunikation innehat. Für den Dirigenten hingegen gestaltet sich die *Sprachsituation* genau umgekehrt, denn Italienisch ist seine Erstsprache und Französisch eine Fremdsprache.

In dem Beispiel kommen gleich vier unterschiedliche Sprachen zur Anwendung, nämlich Französisch, Italienisch, Englisch und Deutsch, wobei die beiden letzteren nur nebenbei eingeswitcht werden, z. B. als Diskursmarker.¹²⁷ Zählt man

126 Die jeweilige L1 ist als solche im Transkriptkopf unter den angeführten Sprachen als fettgedruckt gekennzeichnet. Dieselbe Markierung kommt auch in allen weiteren Transkriptausschnitten vor.

127 In der Literatur zur Diskursmarkierung wird unterschieden zwischen Markern und Partikeln: Ein Diskursmarker wird als rein funktionaler Terminus beschrieben, wohingegen Partikeln auch immer mit formalen Aspekten verbunden sind (vgl. Fischer 2000: 23–26; Diao-Klaeger 2018: 70). Partikeln werden als „unités mineures“ (Anscombre/Donaire/Haillet 2013: 3) definiert, beziehen

die Anzahl an französischen, italienischen, englischen und deutschen Wörtern, so erhält man folgendes Ergebnis: 54 französische Wörter (54 Tokens, 33 Types), 25 italienische Wörter (25 Tokens, 22 Types – mit den Verzögerungspartikeln *eh*¹²⁸), dreimal denselben deutschen Ausdruck *ja* (3 Tokens, 1 Type) sowie 2 englische Wörter (2 Tokens, 2 Types). Prozentual betrachtet hat Französisch einen Anteil von 64,5%, gegenüber Italienisch mit 29,8%, Deutsch mit 3,6% und Englisch mit 2,4%. Diese *Übermacht* der französischen Sprache wird in dem Transkriptauszug zusätzlich durch die Kennzeichnung der Sprachen durch unterschiedliche Unterstreichungen/Hervorhebungen (doppelt unterstrichen für Französisch, einfach unterstrichen für Italienisch, gepunktete Unterstreichung für Englisch, grau Unterlegung für Deutsch) klar ersichtlich. Es kann hier also die französische Sprache als vorwiegende Arbeitssprache und als eventuell geltender *base code* identifiziert werden.

Bei genauerer Betrachtung des Beispiels fällt allerdings auf, dass Französisch als Arbeits- oder Basissprache sehr fragil ist und dass sie sich eher als eine Bemühung des Dirigenten in der Hitze des Gefechts erweist. Das Beispiel beginnt auch nicht mit Französisch, sondern mit Italienisch. Der Dirigent stellt fest, dass alle Schlagzeuger:innen (Z01) anwesend sind. Er spricht dabei sehr leise, so als ob er die Feststellung ausschließlich für sich machen würde. Deshalb verwendet er auch die für ihn natürlichste Sprache, Italienisch. Dann folgen drei verbale Anweisungen, die der Dirigent in Z04, Z07 und Z10 simultan zur Musik gibt. Dabei mischt er Französisch und Italienisch. Ausdrücke wie *vibrato*, *senza diminuendo* und *subito* werden nicht auf Französisch übersetzt, sondern fließen als fachsprachliche Bezeichnungen in die instruierende Aussage mit ein. In Z15 evaluiert Gianandrea Noseda die Musik mit einem weiteren italienischen Ausdruck (*bene*), der hier gleichzeitig Bedeutung als Anweisung erhält, dass nun alle aufhören sollen zu spielen. Diese zweite Bedeutung wird durch eine gleichzeitig ablaufende Geste verdeutlicht, bei der der Dirigent die Arme und Hände nach unten bewegt bzw. fallen lässt. Auch wenn die Musiker:innen *bene* nicht verstehen sollten, wird spätestens durch die begleitende Geste klar, was der Dirigent möchte.

aber – im Gegensatz zu Diskursmarkern – keine ganzen Phrasen oder Teilsätze mit ein (vgl. Günthner/Imo 2003; Diao-Klaeger 2018). Für die vorliegende Studie verwenden wir Marker und Partikeln als Synonyme.

128 Die Verzögerungssignale sind in diesem Beispiel in der L1 des Dirigenten (Italienisch: *eh*) angeführt und werden auch der italienischen Sprache zugeordnet (vgl. die einfache Unterstreichung). Bei den Dirigent:innen Roberto Molinelli (Bsp. 4) und Sybille Werner (Bsp. 5) werden sie ebenfalls in der L1 aufgeführt. Bei den Dirigenten Antony Hermus (Bsp. 2) und Arvo Volmer (Bsp. 3) werden sie hingegen im jeweiligen *base code* für die Probe (Französisch oder Italienisch) angegeben, aber gleichzeitig keiner Sprache eindeutig zugeteilt (deshalb auch ohne Unterstreichung/Hervorhebung).

In Z17 wechselt der Dirigent – nach einem kurzen Blättern in und einem Blick auf die Partitur – ins Französische und versucht dann auch in den folgenden Zeilen so gut es geht, die französische Sprache als Basissprache beizubehalten. Hier fließen immer wieder italienische Wörter ein, wie z. B. *tempo*, *ritenuto*, *semplicemente*, *la vita*. Während die Ausdrücke *tempo*, *ritenuto* und im weitesten Sinne auch *semplicemente* als musikalisches Fachvokabular bezeichnet werden können, ist der Ausdruck *la vita* als kurze Ausflucht ins Italienische anzusehen, da der Dirigent hier mit seinen (begrenzten) Französischkenntnissen nicht mehr auskommt. In diesem Fall kann auch von einem *gap* (vgl. Poplack 1988: 227) gesprochen werden.¹²⁹ In unserem Fall hängt dieses *gap* wohl mit einer Kompetenzlücke im Vokabular des Dirigenten zusammen, denn der Ausdruck *la vita* könnte mit *la vie* ins Französische übersetzt werden. Außerdem lässt sich beobachten, dass *la vita* von zwei Pausen eingerahmt ist. Vor allem die erste Pause von 0.8 Sekunden lässt erahnen, dass der Dirigent nach dem entsprechenden französischen Ausdruck sucht, ihm das Wort aber nicht unmittelbar einfällt und er deswegen auf den italienischen Ausdruck ausweicht.

Die Ausdrücke *tempo* in Z19 sowie *ritenuto* in Z20 fungieren außerdem als sogenannte *Trigger* (Clyne 1972, 1980, 2003), die weitere Ausdrücke auf Italienisch auslösen. Ein Trigger als Wort oder Replik in einer anderen Sprache eröffnet im eigentlichen Sinn dem Gegenüber während eines Gesprächs die Möglichkeit, in einer anderen Sprache einzuhaken, die er/sie z. B. aus Kompetenzgründen bevorzugt (Lavric 2000: 158). In unserem Beispiel nutzt der Dirigent selbst die beiden Ausdrücke als Trigger, um kurzzeitig in der italienischen Sprache zu verweilen. An den fachsprachlichen Ausdruck *tempo* fügt er das Interjektionssignal *eh* an, ebenso schließt an die fachsprachliche Bezeichnung *ritenuto* das italienische Wort *semplicemente* an. Hinzu kommt, dass *semplicemente* – wie bereits *la vita* – als eine Art *gap filler* eingefügt wird. Gleichzeitig könnte es sich aber auch um eine Form von „Umschaltträgheit“ (Lavric 2008a: 251) handeln, da das Umschalten oder das Zurückfinden ins Französische für den Dirigenten hier einen gewissen kognitiven Aufwand bedeutet, der nicht sofort erfolgt.

Interessant ist, dass der Dirigent seine Aussage aus Z21 und Z22 (*parce que le requiem c'est après la vita de les hommes*) in Z23 nach einer kurzen Pause (0.6) ein weiteres Mal verbal initiiert, dann aber mit Gesten und Körperbewegungen in Z24 szenisch inszeniert:

¹²⁹ Bei einem *gap* kann es sich um eine momentane oder ständige Kompetenzlücke handeln, oder das *gap* ist durch das tatsächliche oder vermeintliche Fehlen eines passenden Ausdrucks im *base code* zu erklären. Poplack (1988: 228) spricht in letzterem Fall auch von „*mot juste*.“



Abb. 9: Nachzeichnen eines Kreuzes.

Es kommen hier also noch zusätzliche nonverbale Elemente mit ins Spiel, die eine verbale Aussage (*requiem quand les hommes c'est*) als „syntactic-bodily gestalt“ (Keevallik 2015: 309–310) komplettieren bzw. zu Ende führen.¹³⁰ Es kann auch hier von einem *gap* gesprochen werden, das der Dirigent mit Lauten und Gesten zu füllen versucht, da es ihm nicht möglich ist, den Inhalt auf Französisch wiederzugeben. Es fehlt ihm momentan das Wort *mort*, und interessanterweise überbrückt er es nicht durch einen Switch ins Italienische. Es fällt auf, dass die italienischen Wörter, die er einflicht, durchweg frequente Wörter sind, die zum Kernwortschatz gehören (abgesehen von den Fachtermini).

Um den Übergang zwischen gestisch-lautlicher Veranschaulichung und erneuter verbaler Erklärung zu markieren, benutzt Gianandrea Noseda in Z25 den italienischen Diskursmarker *quindi*. Auch in Z26 verwendet er das Adverb *sì* als diskursives Signal, das zum einen Vorausgehendes zum Abschluss bringt und zum anderen Nachfolgendes einleitet. Dann folgt ein Satz (*so, just la régularité del tempo eh?*), der einen weiteren Diskursmarker (*so*) enthält, dieses Mal aber auf Englisch, gefolgt von einem zweiten englischen Wort (*just*), das die darauffolgende Äußerung einleitet. Warum der Dirigent hier für zwei Wörter ins Englische wechselt, kann vielleicht damit erklärt werden, dass ihm in seinem Französisch-Wortschatz das Wort *donc* fehlt, das im Italienischen mit *quindi* und im Englischen mit *so* übersetzt werden kann. Dass der Dirigent dann noch ein Wort auf Englisch äußert, kann wiederum mit der sogenannten Umschaltträgheit zu tun haben: Das Umschalten von einer Sprache in eine andere dauert etwas länger.

¹³⁰ Solche *syntactic-bodily gestalts* kommen häufig in Instruktionskontexten vor, in denen das zu Instruierende stark körperlich-visuell verankert ist (etwa Tanz bei Keevallik, oder auch Musik). Die Sprache dient dabei – so Keevallik (2015: 310) – als Rahmenhinweis (*keying device*), die folgenden (nicht-sprachlichen oder multimodalen) Körperbewegungen demonstrieren das, was die Instruierten in der Folge tun sollen. (Vgl. auch genauere Ausführungen in den Kapiteln zu Instruktionen, Kap. 5 und 6.)

Im Anschluss spricht der Dirigent auf Französisch weiter und schiebt dann den italienischen Fachausdruck *del tempo* ein. Ähnliches passiert in Z29 und Z32, wo als Fachvokabular *vibrato* und *e più piano* mit ins Spiel kommen. Es kann also festgehalten werden, dass sich der Dirigent von Z27 bis Z32 bemüht, auf Französisch zu sprechen. Außerdem kann in Z29–30 eine ähnliche multimodale Veranschaulichung wie in Z24 ausgemacht werden, bei der der Dirigent zuvor Gesagtes nochmals durch Gestik, Mimik und Körpersprache illustriert:



Abb. 10: Geste der rechten Hand, kombiniert mit Mimik und Körpersprache.

Der Dirigent schließt seine Erklärung mit einer Anweisung auf Italienisch, die er zudem prosodisch-ikonisch unterstützt, indem er leise spricht.¹³¹ Dann gibt er den Musiker:innen den Einsatz zum Weiterspielen und kurz darauf setzt die Musik wieder ein.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass zu Beginn der Probe des *Orchestre de Paris* mit dem Gastdirigenten Gianandrea Noseda Instruktionen fast durchgängig auf Französisch gegeben werden. Die Bemühung des Dirigenten, Französisch zu sprechen, zeigt sich auch an der Zählung der Tokens und Types auf Französisch, die ganz klar gegenüber den anderen Sprachen überwiegen. Das Italienische kommt für die Fachterminologie mit ins Spiel oder wenn es sich um einfache Wörter wie z. B. *bene*, *la vita*, *semplicemente* usw. handelt. Solche Wörter sind nicht überfordernd für die Musiker:innen, es handelt sich eher um Basisvokabular, das sie durchaus verstehen können. Trotzdem sucht der Dirigent nach den entsprechenden Ausdrücken in Französisch (vgl. die Pausen in Z16, Z22 und Z25), auch wenn es kommunikativ nicht unbedingt notwendig wäre, alles ins Französische zu übersetzen, sondern allenfalls atmosphärisch.

Hier bestätigt sich die Hypothese aus der Einleitung, nämlich dass der Dirigent zuerst versucht, in der Heimatsprache des Orchesters zu sprechen, bevor er in eine andere Sprache ausweicht; Italienisch kommt für Fachterminologie zum Einsatz.

¹³¹ Diese abschließende Instruktion ist vergleichbar mit der Feststellung am Beginn des Transkripts/der Probe. Beide Male spricht der Dirigent leise, in seiner Erstsprache Italienisch. Er rahmt demnach diese erste Sequenz in ein und derselben Sprache.

Außerdem lässt sich beobachten, dass der Dirigent, wenn ihm bestimmte Wörter auf Französisch fehlen bzw. er mit seinem Wortschatz in der Fremdsprache v. a. außerhalb der Fachterminologie nicht auskommt, auch gerne auf Gestik oder auf Englisch ausweicht. Gianandrea Noseda geht auf die Herausforderung ein, in der Heimatsprache des Orchesters zu sprechen, man merkt aber, dass es ihm schwerfällt. Er passt sich als Gastdirigent an die sprachliche Situation im Orchester an, deshalb geschieht die Sprachwahl hier mehr im Sinne eines Entgegenkommens und weniger im Sinne eines Sich-Wohlfühlens. Noseda hat beispielsweise extreme Schwierigkeiten mit zusammengezogenen Artikeln im Französischen bzw. mit den synkretischen Formen zwischen Präpositionen und Artikeln. Um dieser Schwierigkeit entgegenzutreten, benutzt er italienische Artikel, denn Italienisch ist seine Erstsprache und gleichzeitig auch präferierte Sprache. Das Italienische hat also eine hybride Funktion: Es ist Fachsprache, Erstsprache und Präferenzsprache in einem für den Dirigenten.

Als eine Art Entgegenkommen (vgl. Lavric 2008a: 250) könnte auch das Ausweichen ins Englische (Z27) beschrieben werden. Englisch signalisiert, dass der Dirigent nicht nur auf Französisch, sondern auch in einer Fremdsprache den Musiker:innen entgegenkommen könnte. Es scheint, als ob Italienisch für den Dirigenten die Sprache mit dem wenigsten Entgegenkommen darstellt. Es ist wohl wahrscheinlich, dass sich der Dirigent nur mit einem kleinen Teil der Musiker:innen auf Italienisch unterhalten könnte und er deshalb diese Sprache fast ausschließlich für die Fachterminologie benutzt. Die Basissprache zu Beginn der Probe – wenn wir sie so bezeichnen wollen – besteht demnach aus einem Mix aus Französisch und Italienisch; andere Codes – wie Englisch, Deutsch oder die Gesten – werden darin eingeflochten.

Interessant ist außerdem, dass der Dirigent immer wieder versucht, den starren Charakter der Probe durch eine Art szenisches Spiel aufzulockern. Deshalb stellt sich etwa in Z23 (oder auch in Z30) die Frage, ob Gianandrea Noseda durch sein Vorspielen nur den Tod (*la mort*) ausdrücken möchte, wofür ihm momentan das richtige Wort in der Fremdsprache fehlt (*gap*), oder ob es hier auch darum geht, das Probengeschehen zwangloser zu gestalten. Es könnte sein, dass der Dirigent ein Statusproblem als Nicht-Franzose hat und deshalb spielerisch damit umgeht, wenn es darum geht, seine *gaps* zu überbrücken. In diesem Zusammenhang spielt auch das Kontaktsignal *eh*, das sehr oft in dem Beispiel oben vorkommt, eine Rolle. Der Dirigent setzt es entweder als Verzögerungssignal (Z21) ein oder an Stellen, wo er die Zustimmung oder Aufmerksamkeit der Musiker:innen erhaschen möchte, im Sinne eines ‚nicht wahr?‘ (Z19 und Z27). Letztere können mit den *response cries* bei Goffman (1981) verglichen werden.¹³² Anders als bei Goffman (1981) sind die

¹³² Unter die *response cries* fallen z.B. Schmerzausrufe, Stöhnen bei Anstrengung, Überraschungslaute, Ekelausrufe, Jubellaute usw. Es handelt sich also um Äußerungen, die in hohem

Kontaktsignale von Nosedá allerdings an einen Adressaten gerichtet, nämlich die Musiker:innen, auch wenn nicht unbedingt eine Reaktion von ihnen erwartet wird. Sie dienen als eine Rückversicherung dessen, was der Dirigent soeben erklärt hat, und fordern (indirekte) Partizipation der Musiker:innen oder auch eine sog. *joint attention* (vgl. „the architecture of intersubjectivity“ im Sinne von Heritage 1984). Nicht zuletzt ist in unserem Beispiel beobachtbar, dass Gestik und Mimik teilweise mit Sprache austauschbar sind. Sie fungieren als eine Art Sprachersatz und können fast schon als eigene Codes bezeichnet werden.

4.2.2 Beispiel 2: *okay, début!* – Französisch als zentraler Strang, gemixt mit englischen Diskursmarkern

Als nächstes sollen Auszüge vom Probenbeginn des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* betrachtet werden. Das Orchester probt in den Beispielen den ersten Satz der *Symphonie Nr. 8* von Antonín Dvořák¹³³ mit dem holländischen Gastdirigenten Antony Hermus (Erstsprache: Niederländisch, in den Proben zeigen sich Kenntnisse in Französisch, Englisch, Italienisch und Deutsch). Letzterer war – so wie Gianandrea Nosedá im vorherigen Beispiel – bereits als Gastdirigent mit dem Orchester tätig. Der erste Ausschnitt zeigt den Beginn des ersten Aufeinandertreffens zwischen Dirigent und Orchester während der einwöchigen Probenphase. Der Dirigent begrüßt in dem Beispiel die Musiker:innen und kündigt die Werke an, die sie in den Proben gemeinsam erarbeiten werden. Die beiden weiteren Ausschnitte spiegeln die ersten beiden Unterbrechungen der Musik durch den Dirigenten wider. Auch hier soll – wie in dem Beispiel des *Orchestre de Paris* – darauf geachtet werden, welche Sprache(n) für die Probe eventuell bereits zu Probenbeginn festgelegt (oder auch ausgehandelt) wird/werden.

Maße selbstreflexiv sind und auch in Anwesenheit von anderen Personen keine/n wirkliche/n Adressat:in haben. Baldauf (1998: 40, 2002: 135) spricht auch von „minimalen Äußerungsformen“. Darunter fasst sie sowohl Goffmans kurze Ausrufe als auch „alle weiteren Möglichkeiten stimmlicher Äußerungen, die mit den herkömmlichen grammatischen Kategorien nicht oder nur bedingt beschrieben werden können“ (Baldauf 1998: 40). Baldauf (2002: 136) betont außerdem, dass *minimale Äußerungen* als sprachliche Handlungen auftreten können und soziale und kommunikative Funktionen übernehmen können.

¹³³ Dass Dvořák als erstes von insgesamt drei Werken geprobt wird, geht aus dem Probenplan hervor.

Orchestre de l'Opéra de Rouen, Aufnahme 1a, 09052016, 0000

Dirigent: Antony Hermus

Sprachen in der Probe: Französisch, Englisch

00:00-00:22

01 D <<f> bon!=eu:h> (1.0) eu:h (.) je suis très heureux de (.) être
 02 ici encore %avec vous (.) tout le monde (.) a::- avec le beau
 mm %....klatschen ----->
 03 D DVORAK et% BRAHMS et GLANERT
 mm --->,,,,,%
 04 D et toute tout- le (bol) belle musique.
 05 &°h: let's commencer! &°H:* ~(1.0)~
 &nimmt Taktstock in die rechte Hand&
 streckt Arme nach außen
 ~lässt Arme nach unten sinken~
 06 &(3.0)& *°H::~*
 &streckt beide Arme nach außen&
 beginnt zu dirigieren
 07 MM =♪((beginnen zu spielen))♪

An diesem Transkriptauszug wird ersichtlich, dass der Dirigent Antony Hermus bemüht ist, bereits zu Beginn der Probe in der Arbeitssprache (und zugleich Heimatsprache) des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* mit den Musiker:innen in Kontakt zu treten. Er ist in der Lage, in die Probe auf Französisch einzuführen. Er verwendet einfache Formeln (*je suis très heureux de être ici avec vous* in Z01 und Z02) und wiederholt bestimmte Strukturen (*avec* + Pronomen, *avec* + Substantiv, *tout le* usw.). Die Musiker:innen begrüßen ihn ihrerseits mit einem Applaus: Dieser versteht sich als *second pair part* (SPP) der Paarsequenz (*adjacency pair*) ‚Begrüßung-Begrüßung‘.¹³⁴ Es werden also bereits die Funktionsrollen in der Probe klar verteilt: Der Dirigent ist für das Verbale zuständig, die Musiker:innen antworten darauf körperlich und vor allem instrumental. Deshalb ist es auch der Dirigent, der Französisch (vorerst) als Arbeitssprache für die Probe *festlegt*. Am Ende seiner Einführung gibt Antony Hermus das Zeichen für die Musik, die Musiker:innen beginnen das Werk von Dvořák zu spielen. Der Dirigent lässt sie den gesamten ersten Satz durchspielen, bis es zu einer ersten Unterbrechung (nach 38 min 11sec) kommt.¹³⁵

¹³⁴ Paarsequenzen oder *adjacency pairs* bestehen aus zwei Turns, die normalerweise unmittelbar aufeinander folgen, da erwartbar, und von verschiedenen Sprecher:innen produziert werden. Die beiden Turns werden eingeteilt in *first pair part* (FPP) und *second pair part* (SPP) (vgl. Schegloff/Sacks 1973 sowie die genaueren Ausführungen im Theorieteil zu Instruktionen, Kap. 5).

¹³⁵ Der erste Ausschnitt stammt aus dem Video 0000, das in Video 0001 weiterläuft. Nimmt man beide Videos zusammen, so ergibt sich eine Gesamtspielzeit von ca. 38 min.

Orchestre de l'Opéra de Rouen, Aufnahme 1a, 09052016, 0001

Dirigent: Antony Hermus

Sprachen in der Probe: Französisch, Englisch, Italienisch

16:25-18:35

08 D YES! ((tippt mit Dirigierstab zweimal an das Notenpult)) bravo!
(2.0)

09 M* perfect!

10 D so, (1.3) concert. &((lacht)) (1.0) okay.
&blättert in Partitur ->(13)

11 D (1.0) <<f> MERCI beaucoup <<dim> mesdames et %messieurs>!
mm %>((spielen))>-(14)

12 D *(3.5)*
schlägt geräuschvoll Seiten in Partitur auf und um

13 D *~(0.5)*&
----->&
klopft mit Taktstock auf Partitur
~blickt nach links ----->

14 D le DÉBUT!%~
d --->, , , , , ~
mm , , , , , , %

15 MM >((spielen 4,2'' durcheinander))>

16 D %<<f> premier mouvement! s'il vous plaît.>%
mm %>((spielen))> ----->%

((13'', in denen die MM murmeln, durcheinander spielen, Gespräche in Grüppchen führen, in den Noten blättern, sich auf das Spielen vorbereiten))

17 D \$premier mouvement.
m* \$>((spielt))> --->(19)

18 D &(0.2)& *(0.5)* ~ (0.5)~
d &tippt mit Taktstock zweimal an das Dirigierpult&
bewegt rechte Hand nach oben
~bewegt rechte Hand nach unten~

19 D <<p> s'il vous plaît.>\$
m* ----->\$

20 D (3.5) °h: pour moi (.) a:hm (0.5) eu:h=cette symphonie (.) °h:
21 (1.4) en généra:l (0.2) c'est

22 M* >((spielt))>

23 D \$TRÈS TRÈS (1.3) joie de vivre. (.) °h: optimistique, \$
m* \$>((spielt))> ----->\$

24 D (0.3) °h: et c'est un- un MÉLA:NGE (0.4) de:- de (.) musique de
25 folklore, (0.8) °h: et (0.4) CHANSON. (0.3)

26 &#°h: cha- chante:z h°: beaucoup.&
&führt rechten Arm vor der Brust nach rechts außen&
abb #Abb.11

27 D °h: so, (0.2) je pense (.) le PLUS important pour pour

In diesem ersten Einschnitt in die Musik fordert Antony Hermus die Musiker:innen auf, das Werk nochmals von vorne zu spielen (Z14, Z16, Z17). Das Orchester macht sich bereit, um wieder zu spielen, dann entscheidet sich der Dirigent aber, zuerst noch seine Interpretation des Stücks sowie seine Ideen zum Werk in einer längeren Passage (Z20–36) genauer auszuführen. Anschließend spielen die Musiker:innen das Werk nochmals von Beginn an (Z40), und zwar die ersten sieben Takte, wobei es in Z41 zu einer erneuten Unterbrechung kommt, in der der Dirigent Korrekturen zum eben Gespielten vornimmt (Z42–45 sowie Z49).

Vergleicht man dieses Beispiel mit dem Beispiel des *Orchestre de Paris*, so ist unübersehbar, dass das Bemühen, in der Probe Französisch zu sprechen, bei Antony Hermus noch viel größer ist als bei Gianandrea Noseda. Die französische Sprache nimmt in dem Ausschnitt mit gleich 128 Wörtern (128 Tokens, 73 Types), also 88,9% der gesamten verbalen Äußerungen, den mit Abstand größten Anteil ein, die 12 englischen (12 Tokens, 3 Types) sowie die 4 italienischen Ausdrücke (4 Tokens, 4 Types) liegen mit 8,3% und 2,8% weit dahinter. Das Italienische ist deshalb so gering vertreten, da es nicht Erstsprache des Dirigenten ist. Italienisch wird nur für Fachsprachliches verwendet und der Dirigent Hermus wird nicht – so wie Noseda – verleitet, in seine Erstsprache zu fallen. Die Tatsache, dass Italienisch von Hermus nur für die Fachterminologie benutzt wird, bestätigt die Hypothese, dass es der italienische Dirigent stärker einsetzt, da es seine Erstsprache ist. Wir werden sehen, dass auch Niederländisch – als L1 von Hermus – in der Probe zum Einsatz kommen kann. In diesem Beispiel ist es also leichter als zu Beginn der Probe des *Orchestre de Paris* (Bsp. 1), Französisch als klar dominierende Sprache und somit als *base code* auszumachen. Ob Französisch auch im Laufe der Probe(n) des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* weiterhin als bestimmende Sprache bezeichnet werden kann, wird sich in der Analyse von weiteren Beispielen noch zeigen.

Zunächst soll allerdings dieses Beispiel noch genauer unter die Lupe genommen werden. Auffällig ist, dass der Dirigent seine beiden Abbrüche auf Englisch initiiert. In Z08 ruft er *yes*, in Z41 gebraucht er den Ausdruck *okay*, um den Musiker:innen ein Zeichen zu geben, dass sie nun aufhören sollen zu spielen. Anders als in Z41 evaluiert der Dirigent in Z08 die Musik, einmal durch eine Geste, indem er mit seinem Taktstock anerkennend an das Dirigentenpult klopft, sowie ein weiteres Mal durch die Interjektion *bravo*, die er klar französisch (end-)betont. Eine solche Evaluation fehlt im Anschluss an die Unterbrechung in Z41, der Dirigent wechselt hier sodann in eine Anweisung, die sich auf die soeben gespielten Takte bezieht. Diese Anweisung gibt er auf Französisch, während er in Z10, im Anschluss an die Replik *perfect* eines Musikers in Z09, den englischen Diskursmarker *so* einsetzt. Zum einen übt hier der evaluierende Ausdruck des Musikers als eine Art Trigger Einfluss auf die Weiterführung der Kommunikation in Englisch aus, zum anderen kann auch angenommen werden, dass der Dirigent den Diskursmarker in Englisch

spontan realisiert, da er diesen vielleicht auch in anderen Kontexten benutzt und einfach darauf zurückgreifen kann.¹³⁶ Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass der Dirigent in Z37 – in einem Abschnitt, in dem er fast nur Französisch spricht – wiederum denselben englischen Diskursmarker gebraucht. Der Diskursmarker hat vor allem in Z10 die Funktion, einen Abschnitt (die Musik) abzuschließen und den Beginn von etwas Neuem (die Besprechungsphase) einzuleiten, im Sinne von ‚das war’s, und jetzt kommt xy‘. Eine ähnliche Funktion kommt ihm auch in Z37 zu, wenn auch in abgeschwächter Form. Das Verweilen im Englischen dauert aber nicht lange, denn nach einer kurzen Pause (1.3sec) switcht Antony Hermus wieder ins Französische (*concert* in Z10) und bleibt dann auch ab Z11 – nach einem erneuten Diskursmarker in Englisch (*okay*) – fast durchgehend in französischer Sprache.

Das, was ab Z20 folgt, kann als eine Interpretationsdarlegung des Dirigenten zum Werk von Antonín Dvořák beschrieben werden. Antony Hermus leitet diesen längeren Abschnitt durch ein *pour moi* ein und gibt dadurch zu verstehen, dass es sich um eine subjektive Betrachtung des Werks handelt, nicht um eine absolute Wahrheit. Der Dirigent lässt die Musiker:innen zuerst den gesamten ersten Satz des Werks spielen und lobt sie dann. Er drückt so seinen Respekt ihnen gegenüber aus und demonstriert gleichzeitig Bescheidenheit.¹³⁷ Die Musiker:innen kennen das Stück bereits und der Dirigent heißt durch sein *pour moi* die soeben stattgefundene Inszenierung des Orchesters implizit gut. Auffallend sind in Z20 bis Z36 die gefüllten Pausen (*eah*) sowie die häufigen (Ein-)Atmungen (‘h:’), die eine ähnliche ‚pausenfüllende‘ Wirkung haben.¹³⁸ Der Dirigent ist hier sehr bemüht, Französisch als Arbeitssprache – oder auch als Basissprache – durchzuhalten: Er nutzt die Pausen und Verzögerungen, um sich die passenden Wörter und Ausdrücke in Französisch zurechtzulegen. Gleichzeitig veranschaulicht er das Gesagte durch Gesten, um sicher zu gehen, dass das, was er vermitteln möchte, bei den Musiker:innen auch ankommt. So leitet er beispielsweise das Verb *chanter* (in Z26 und Z30) durch eine Geste ein, bei der er mit den Armen eine Art von Wölbung nachzeichnet und dabei

¹³⁶ Zu Diskursmarkern vgl. den Exkurs weiter unten (Kap. 4.2.3).

¹³⁷ Hier kann auch von einem sog. *Bescheidenheitstopos* gesprochen werden.

¹³⁸ Die Pausen, Atmungen und Verzögerungen, wie sie hier vorkommen, sind an der Schnittstelle zwischen Sprache und Gestik anzusiedeln. Dabei wird das Atmen funktionalisiert, um einen pausierenden Effekt hervorzurufen. Zu Pausen in Gesprächen vgl. Weinrich (1961), Goldman Eisler (1968), Drommel (1974), Duez (1982, 1991), Sluijter & Terken (1993), Gülich & Kotschi (1996), Cutler/Oahan/Donselaar (1997), Cresti & Moneglia (2005), Heinz (2006, 2017), Couper-Kuhlen & Selting (2018b) sowie Oloff (2018a). Zu (hörbaren) Ein- und Ausatmungen, die in Gesprächen spezifische interaktionale Aufgaben erfüllen, vgl. Schegloff (1996), Local & Walker (2012), Hoey (2014) und Couper-Kuhlen & Selting (2018b).

den rechten Arm von der Brust nach rechts außen führt.¹³⁹ Die Geste setzt bereits vor dem Verb *chanter* ein, sie beginnt beim Zögern (°h:) (vgl. auch das Transkript):



Abb. 11: Arme zeichnen eine Wölbung nach.

Außerdem führt er – ähnlich wie Nosedà in Bsp. 1 – die in Z35 begonnene Anweisung *écoutez et*, an die nun unweigerlich etwas anschließen muss, durch eine Geste zu Ende (vgl. *syntactic-bodily gestalt* nach Keevallik 2015, s. o.). Dabei führt er die linke Hand mit nach oben geöffneter Handfläche vor dem Gesicht nach oben, die rechte Hand, die den Taktstock hält, begleitet die Bewegung der linken Hand (vgl. Abb. 12). An dieser Geste ist zu sehen, dass Sprache und Gesten komplementär/äquivalent sind und dass sich dieselbe Vorgehensweise wie in Bsp. 1 bestätigt.¹⁴⁰ Sie stehen als *signifiant* für ein *signifié*, das klar als sprachlich beschrieben werden kann:



Abb. 12: Nach-oben-Bewegung der Hände.

Hier stellt sich die Frage, warum der Dirigent die Geste nicht verbalisiert: Fällt ihm keine passende Versprachlichung ein oder nimmt er an, dass die Geste schon reicht? Es kann sein, dass der Dirigent auf Gesten vertraut, von denen er annimmt,

¹³⁹ Diese Geste kann im weitesten Sinne auch mit den Gesten von Opernsänger:innen verglichen werden. Es ist beobachtbar, dass Opernsänger:innen meist ihren Gesang durch Gesten – wie z. B. einer Hand-/Armbewegung nach vorne – unterstützen, um so der Musik mehr Ausdruck zu verleihen.

¹⁴⁰ Dabei handelt es sich nur um eine von vielen weiteren Funktionen von Gesten (vgl. dazu auch die empirischen Abschnitte zu Instruktionen und Multimodalität, Kap. 6).

dass die Musiker:innen sie ohnehin verstehen. Das Verbale wird im Anschluss nachgeholt oder auch eingeholt, wie z. B. in Z36. Anders als Nosedá in Bsp. 1 fügt Hermus an seine Geste noch eine entsprechende verbale Ergänzung in Z36 an (*un peu plus*) und führt gleichzeitig seine Geste weiter (der Dirigent hält die Position der Hände auf Augenhöhe). Bei dem *un peu plus* handelt es sich um ein Adverb, das ein Adjektiv bestimmen sollte. Allerdings kommt statt dem Adjektiv eine Geste, die syntaktisch integriert ist und den verbalen Ausdruck komplettiert. Eine ähnliche gestische Untermauerung des Gesagten kommt außerdem in Z43–45 zum Einsatz. Auch an dieser Stelle unterstreicht der Dirigent seine Anweisung, sechs Takte zu einer Linie zu verbinden, durch eine Geste, bei der er mit dem rechten Arm einen Bogen vor dem Gesicht nachzeichnet:



Abb. 13: Nachzeichnung eines Bogens mit rechtem Arm.

Diese Geste wiederholt der Dirigent noch ein weiteres Mal (Z45), bevor er in Z47 den Musiker:innen ein Zeichen gibt (*encore*), dass er nun die Stelle mit der Umsetzung der angeführten Korrektur nochmals hören möchte. Anschließend merkt er in Z49 noch an, dass das *pizzicato*, das in der Partitur/in den Noten für die Bratschen vermerkt ist, mit *molto vibrato* zu spielen sei. Hier kommt zum ersten Mal in den beiden Unterbrechungen Fachsprache und damit Italienisch zum Einsatz. Der Dirigent orientiert sich an dem, was in der Partitur geschrieben steht, und ergänzt die Angabe durch einen weiteren fachsprachlichen Ausdruck (*molto vibrato*).

Auffällig ist außerdem, dass Antony Hermus in Z37 ein englisch ausgesprochenes *okay* als Diskurspartikel anbringt, das seine längere Ausführung zum Werk zum Abschluss bringt. Es ist davon auszugehen, dass der Dirigent weiß, dass das Wort *okay* auch im Französischen (als [oké]) existiert. Er verwendet es allerdings in einer längeren französischen Passage, ohne die Aussprache an das Französische anzupassen. Das könnte daran liegen, dass Antony Hermus meint, dass das Wort – so wie er es ausspricht – entweder im Französischen heimisch ist oder als Internationalismus gebraucht wird. Der Dirigent vertraut hier auf den internationalen Status der Partikel, die auch im Französischen durchaus gebräuchlich ist. Insgesamt über-

zeugt in diesem Beispiel Französisch mehr als Basissprache. Englisch wird für Diskurspartikeln verwendet, Italienisch ist nur für fachsprachliche Termini reserviert.

Im Vergleich des Beispiels des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* mit dem Beispiel des *Orchestre de Paris* zeigt sich, dass sich Italienisch klar als Fachsprache behauptet. Das Italienische ist selbstverständlich, wenn es um Fachsprache geht. In der Probe des *Orchestre de Paris* hat die Sprache als L1 des Dirigenten noch eine weitere Funktion: Gianandrea Noseda kann seine Erstsprache benutzen, um *gaps* zu füllen. Hermus hingegen nutzt seine Erstsprache (Niederländisch) hier gar nicht, da er höchstwahrscheinlich annimmt (oder auch weiß), dass sie in den sprachlichen Repertoires der Musiker:innen nicht vorkommt. Dass man auch diese Aussage nuancieren muss, werden wir weiter unten sehen.

Englisch hat in beiden Beispielen keine eindeutige Funktion, die Sprache wird teilweise (aber nicht immer) zur Diskursmarkierung benutzt. Hermus signalisiert, dass man mit ihm auch Englisch sprechen kann, und zwar z. B. auch Musiker:innen, die nicht Französisch als Erstsprache haben oder die Englisch präferieren. Ob dem Englischen im Laufe der Probe eine eindeutigere Rolle zukommt, wird sich in der Untersuchung von weiteren Beispielen zeigen. Wohl aber erweckt Antony Hermus mit seiner flexiblen Handhabung der englischen Sprache den Eindruck, dass diese in seinem Beruf und im Umgang mit Orchestern selbstverständlich ist. Er flicht Englisch ein, um zu zeigen, dass Orchester stark international ausgerichtet sind.

Auffällig für beide Beispiele ist außerdem, dass die Dirigenten, auch wenn sie nur geringe Kenntnisse in den Heimatsprachen der Orchester haben, diese versuchen durchgängig zu sprechen. Auch wenn sie Diskursmarker und -partikeln in anderen Sprachen verwenden, die ihnen leichter fallen, gehen sie dennoch nicht vom zentralen Strang des Französischen als Arbeitssprache ab. Abhilfe schaffen auch Gesten (in Kombination mit Blicken und Körperbewegungen), wenn es darum geht, etwas Bestimmtes zu veranschaulichen, für das Ausdrücke in der Heimatsprache des Orchesters fehlen – wenn vielleicht auch nur temporär. Gesten stellen damit einen weiteren Code dar, in den *geswitcht* werden kann und der dann mit verbalen Äußerungen äquivalent und austauschbar ist. Einige Dirigent:innen dürften ein von ihnen selbst konventionalisiertes/idiolektales Gestenrepertoire haben, das sie in der Probe einführen und dann auch als idiolektale Zeichen verwenden können. Als erste zusammenfassende Beobachtung kann festgehalten werden, dass es in der Orchesterprobe eine natürlichste Sprachwahl gibt, die mit den Sprachwahl-faktoren Natürlichkeit/Effizienz und Entgegenkommen zusammenhängt, nämlich die Arbeitssprache des Orchesters oder eine Basissprache, in die andere Sprachen (Englisch, Italienisch) *ingeswitcht* werden.

4.2.3 Exkurs: Diskursmarker und Code-switching

In diesem Exkurs zur Diskursmarkierung soll das Phänomen ganz allgemein und dann unter dem Aspekt der Mehrsprachigkeit – und vor allem des Code-switching – genauer beschrieben werden. Wie in Bsp. 2 augenscheinlich wird, setzt der Dirigent Antony Hermus in der ersten Unterbrechungsphase der Probe Diskursmarker nicht auf Französisch, der eigentlich vorherrschenden Sprache, ein, sondern auf Englisch (vgl. *yes* in Z08, *so* und *okay* in Z10, *so* in Z27 sowie *okay* in Z37). Das könnte damit zusammenhängen, dass solche Diskursmarker ebenso (eher) unbewusst gewählt werden wie z. B. sprachbegleitende Gesten. Diskursmarker haben keinen semantischen Gehalt, sondern nur eine spezifische Funktion in Gesprächen:¹⁴¹ Sie organisieren den Kommunikationsprozess. Sie haben eine Verwandtschaft zu non-verbalen Signalen und ihr Aufwand ist gering. Deshalb kann es sein, dass sie dem Dirigenten Hermus fast schon *herausrutschen*, und zwar in einer Sprache, in der er sich wohlfühlt und die ihm vertrauter ist als das Französische. Dieser Dirigent verwendet weitgehend englische Diskursmarker. Eine mögliche Interpretation ist, dass das Englische in diesem Fall eine *leichtere, natürlichere* Fremdsprache als das Französische darstellt (vgl. den Sprachwahlfaktor „Natürlichkeit“ nach Lavric 2008a). Bevor Antony Hermus den passenden Diskursmarker in Französisch finden kann, wechselt er lieber ins Englische und kann so besser in seinem Gesprächsfluss verweilen.

Aber was genau versteht man unter Diskursmarkern? Die Studien zur Diskursmarkierung verteilen sich über verschiedene Forschungsfelder und unterschiedliche Herangehensweisen. In der Forschung zu Diskursmarkern besteht kein Konsens darüber, wie diese zu definieren sind. Es existiert eine lange Liste an unterschiedlichen Ausdrücken, um dieselbe Begriffskategorie zu bezeichnen (Brinton 1996: 29; Fraser 1999: 932; Müller 2005: 3). Die Bezeichnungen reichen vom Englischen mit *discourse markers* (Schiffrin 1987; Fraser 1999; Fedriani/Sansó 2017), *pragmatic markers* (Brinton 1996; Fedriani/Sansó 2017), *discourse particles* (Fischer 2006), *modal particles* (Fedriani/Sansó 2017), *connectives* (Fraser 1996), über das Französische mit *marqueurs du discours* (Martín Zorraquino/Portolés Lázaro 1999; Waltereit 2006), *mots de la communication* (Métrich/Faucher/Courdier ³1993–2001), *mots du discours* (Ducrot et al. 1980), *opérateurs discursifs* (Ansombre/Donaire/Haillet 2013), *connecteurs* (Nølke 1993; Nølke/Fløttum/Norén 2004), bis hin zum Spanischen mit *marcadores del discurso* (Martín Zorraquino/Portolés Lázaro 1999) und *operadores pragmáticos* (Enrique-Arias/Camargo 2015), und dem Italienischen mit *elemento di articolazione* (Stammerjohann 1977), *segnali discorsivi*

141 Vgl. den Literaturüberblick zu Diskursmarkern weiter unten.

(Bazzanella 1995), *marcatori discorsivi* (Contento 1994) sowie *marcatori pragmatici* (Stame 1994). Auch im Deutschen gibt es unterschiedliche Begriffe wie *Gliederungssignale* (Gülich 1970), *Gesprächswörter* (Koch/Oesterreicher 2011), (*Abtönungs-*) *partikeln* (Weydt 1969; Hansen 1998; Waltereit 2006), *Modalpartikeln* (Feyrer 1998; Waltereit/Detges 2007: 61) und *Diskursmarker* (Waltereit 2006).

Koch & Oesterreicher (2011: 42–69) geben eine ausführliche Beschreibung und Klassifizierung ihrer *Gesprächswörter*. Es handelt sich um

sprachliche [...] Elemente, die ausschließlich auf Instanzen und Faktoren der Kommunikation verweisen (Kontakt zwischen Produzenten und Rezipienten, ihre Gesprächsrollen, Diskurs/Text, ‚Formulierung‘, deiktische Konstellationen, verschiedene Kontexte und Emotionen). [...] Derartige ‚Wörter‘, die direkt auf Instanzen und Faktoren der Kommunikation verweisen, nennen wir Gesprächswörter. (Koch/Oesterreicher 2011: 42)

Als Unterkategorien solcher Gesprächswörter nennen die Autoren folgende:

- 1) Gliederungssignale (vgl. auch Gülich 1970): z. B. fr. *alors, puis*, it. *e, allora*, sp. *entonces, y, luego, ahora, pues*,¹⁴²
- 2) Turn-taking-Signale: z. B. parasprachliche oder nichtsprachliche Elemente wie Lautstärke, Mimik, Gestik, oder sprachliche Signale, wie fr. *écoute, ouais*, it. *dàì*, sp. *mire usted*, die eine turn-Übernahme signalisieren;
- 3) Kontaktsignale (Sprecher- und Hörersignale): z. B. Intonation, Lachen, Pfeifen, Blickkontakt, Gestik, Mimik oder verbale Sprechersignale wie fr. *hein, non, n'est-ce pas, tu sais*, it. *eh, no, vero, capito, sai, guarda*, sp. *eh, no, verdad, venga, sabes, mira* sowie sprachliche Hörersignale wie fr. *hm, oui, ouais, d'accord, voilà, tiens, voyons*, it. *hm, sì, ecco, già, certo, vero, appunto*, sp. *hm, sí, ya, vale, claro, verdad, no me digas*;
- 4) Verzögerungssignale oder Überbrückungsphänomene: z. B. leere Pausen, gefüllte Pausen, lautliche Dehnungen und Wiederholungen (sog. *hesitation phenomena*, vgl. auch Heinz 2017);
- 5) Korrektursignale: z. B. Korrektur durch Turn-Abbruch oder Signale wie fr. *enfin, non, bon*, it. *insomma, cioè, diciamo, eh*, sp. *vamos, bueno, en fin, eh*;
- 6) Interjektionen: z. B. fr. *ah, aie, bof, oh là là, ouf, zut*, it. *ah, ahì, bah, béh, boh, uffà*, sp. *ah, ajá, bah, caramba, carajo, hala, huy huy*;
- 7) Abtönungsphänomene:¹⁴³ z. B. fr. *quand même, donc*, it. *pure, proprio*, sp. *pues, ya*.

¹⁴² Die Beispiele in dem gesamten Absatz sind aus Koch & Oesterreicher (2011: 43–68) entnommen.

¹⁴³ Andere Linguist:innen klassifizieren Interjektionen und Abtönungsphänomene als eigene Kategorien. Fraser (1999: 942–943) schließt Abtönungspartikeln, Interjektionen, Fokalisierungspartikeln und *commentary markers* aus der Klasse der Diskursmarker aus. Bazzanella (1995) hingegen integriert in ihre „*segnali discorsivi*“ auch Interjektionen und Abtönungen.

Außerdem halten Koch & Oesterreicher (2011: 68–69) fest, dass Gesprächswörter auch über die Wortebene hinausgehen können (z. B. *je veux dire, ma foi*), und sie unterstreichen ihre Polyfunktionalität, d. h., ein Gesprächswort kann auch mehrere Funktionen erfüllen. So dienen beispielsweise fr./it./sp. *alors/allora/pues* der Gliederung, dem Turn-taking, der Überbrückung und/oder der Abtönung. Diskursmarker können demnach als funktionale Kategorie beschrieben werden. So werden sie z. B. von Schiffrin (1987: 31) als „sequentially dependent elements which bracket units of talk“ definiert. Auch Bazzanella (1995) illustriert die unterschiedlichen Funktionen von Diskursmarkern (hier: *segnali discorsivi*) in der folgenden Definition:

I segnali discorsivi sono quegli elementi che, svuotandosi in parte del loro significato originario, assumono dei valori aggiuntivi che servono a sottolineare la strutturazione del discorso, a connettere elementi frasali, interfrasali, extrafrasali e a esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva della conversazione. (Bazzanella 1995: 225)

Aus dem Zitat geht hervor, dass es sich bei Diskursmarkern um Elemente handelt, die desemantisiert werden („svuotandosi in parte del loro significato originario“, auch *bleaching*¹⁴⁴ genannt). Dabei werden sprachliche Elemente semantisch ausgebleicht und verlieren ihre ursprüngliche, konkrete Bedeutung (Diao-Klaeger 2018: 80). Eine zweite Funktion, die Diskursmarker – nach Bazzanella (1995) – erfüllen, ist die Diskursgliederung („la strutturazione del discorso“). Außerdem schreibt die Linguistin Diskursmarkern eine interpersonelle Dimension zu („dimensione interpersonale“), die auf den Kontakt zwischen Sprecher:in und Hörer:in abzielt, und hebt die Wirkung von Diskursmarkern auf die interaktive Struktur hervor („sottolineando la struttura interattiva“).

Eine weitere Eigenschaft von Diskursmarkern ist, dass sie zumeist an syntaktischen Bruchstellen auftreten, d. h. am Anfang oder am Ende eines Gesprächsbeitrags. Damit einher geht auch ihre sog. „pragmatische Ablösbarkeit“ (*pragmatic detachability*) von einer Aussage, ohne deren propositionale Bedeutung zu beeinflussen. Nach Brinton (2008: 1) ist ein Diskursmarker ein „phonologically short item that is not syntactically connected to the rest of the clause (i. e., is parenthetical), and has little or no referential meaning but serves pragmatic or procedural purposes“. Matras (1998: 308) bezeichnet Diskursmarker als „gesture-like, situation-bound devices“ und dadurch als „detachable from the content message of the utterance“.

¹⁴⁴ Vgl. Lehmann (1995: 127), der unter *bleaching* (oder auch *desemanticization*) versteht, dass sich die Bedeutungskomplexität einer sprachlichen Einheit verringert, indem sie gewisse semantische Züge verliert (vgl. auch Weidenbusch 2014).

An dieser Stelle kann aus den dargelegten Definitionen zusammenfassend festgehalten werden, dass Diskursmarker unveränderlich sind, dass sie keine syntaktische Funktion haben und dass ihre Funktion rein pragmatischer Natur ist (vgl. Weidenbusch 2014). Wie verhält es sich nun aber, wenn Diskursmarker in mehrsprachigen Situationen und in Verbindung mit Code-switching auftauchen? Auch hinsichtlich Diskursmarkierung in Verbindung mit Code-switching gibt es – so wie für die Definition und Benennung von Diskursmarkern – unterschiedliche Ansätze und Betrachtungsweisen. In strukturell orientierten Studien wird von *lexical borrowing* gesprochen, also der Übernahme eines Diskursmarkers von einer Sprache in die andere – auf der Ebene des Sprachsystems –, denn Diskursmarker stehen in der „borrowability hierarchy“ (Matras 2009: 153) ganz weit oben. In den Beispielen der vorliegenden Studie kommt *borrowing* nicht vor, sondern es geht in erster Linie um die diskursive Praxis des Code-switching (vgl. auch Goría 2017), deshalb liegt der Fokus im Folgenden auf Studien, die in diese Richtung gehen.

Die Entlehnung und das Switching von Diskursmarkern wurde in verschiedenen Arbeiten zum Französischen in Nordamerika untersucht (vgl. Poplack 1980; Chevalier 2000; Neumann-Holzschuh 2008; Hennecke 2014), im türkisch-deutschen Sprachkontakt (vgl. Inci/Auer 2004) und im Russlanddeutschen (vgl. Blankenhorn 2003). Ebenso behandelt wurde der Gebrauch von Diskursmarkern im Deutsch-Amerikanischen (vgl. Boas 2010) sowie im asiatischen Raum (vgl. Lee 2003). Nicht zuletzt gibt es Analysen zu französischen Diskursmarkern im Swahili (vgl. Rooij 2000) und zu Diskursmarkern im gesprochenen Ladinisch – in Gröden, im Gadertal und im Fassatal (vgl. Fiorentini 2017). Erwähnenswert ist auch die Studie von Goría (2017: 440), in der er funktionale Marker als „extra-clausal constituents“ in zweisprachigen Gesprächssituationen auf Gibraltar beleuchtet (vgl. auch Dik 1997). Goría (2017) ordnet Diskursmarker in bilingualen mündlichen Interaktionen nach Kriterien wie *requesting*, *attention getter*, *speaker's personal stance*, *hedging* usw. Außerdem beobachtet er in seinen Daten eine Art *fusion* im Sinne von Auer (2014: 295): „processes of extensive borrowing of elements from another language into the receiving language.“ Alle diese Studien zielen auf bestimmte Sprachgemeinschaften ab, in denen sich kollektive Sprachkontakthänomene äußern. In der vorliegenden Studie gibt es jedoch keine Sprachgemeinschaften (höchstens situativ begründete), sondern es zeichnen sich vielmehr individuelle Sprachkontakthänomene ab. Außerdem scheinen in den dargelegten Studien *borrowing* und Switching nicht klar trennbar zu sein, die Grenzen zwischen lexikalisierten Elementen und der diskursiven Praktik des Ad-hoc-Austauschs verschwimmen.

In manchen Untersuchungen gibt es aber auch Ähnlichkeiten zu dieser Arbeit. Und zwar können – der Vorgehensweise von Goría (2017) folgend – die Diskursmarker in den beiden Orchesterproben-auszügen oben (Bsp. 1 und 2) verschiedenen Kategorien zugeordnet werden. Die Dirigenten verwenden Diskursmarker als

Kontaktsignale, als Gliederungssignale oder auch als Verzögerungssignale (*hesitation markers*). Ebenso kann von einer Fusion oder einem Zusammenschluss unterschiedlicher Sprachen gesprochen werden: Beide Dirigenten *mixen* verschiedene Sprachen, es gelingt ihnen aber gleichzeitig, den zentralen Strang mit Französisch bzw. Französisch und Englisch weiterzuführen.¹⁴⁵

Außerdem untersuchen Maschler (1994, 1997, 2000, 2009) und Matras (1998, 2000, 2009) Diskursmarker in Sprachkontaktsituationen unter dem Aspekt der Grammatikalisierung. Matras (1998: 281) spricht von einer „functional category“, deren Elemente die „most vulnerable items to contact-related linguistic change in grammar“ seien, Maschler (2000: 438) unterstreicht, dass „the study of language alternation at discourse markers sheds light on the study of grammaticalization“. Maschler (2000: 334) vertritt die Ansicht, dass Diskursmarker in zweisprachigen Interaktionssituationen „tend to be highlighted in the discourse because they are often expressed in another language“. Zweisprachige Sprecher:innen *leihen* sich Diskursmarker von der pragmatisch dominanten Sprache aus („pragmatically dominant language“ bei Matras 2000: 521).¹⁴⁶ Ähnlich argumentiert auch Rooij (2000: 447) zu Switching im Französisch-Swahili, indem er feststellt, dass sich Diskursmarker in einer anderen als der vorherrschenden Sprache in einer Äußerung von anderen Elementen abheben und dadurch als Kontextualisierungshinweise an Deutlichkeit gewinnen:

As a special kind of contextualisation cues [...], discourse markers need to be as salient as possible. [...] French markers contrast with their linguistic environment and, hence, are more salient than Shaba Swahili markers. (Rooij 2000: 447)

Dieser Umstand führt u. a. auch dazu, dass Sprecher:innen in Sprachkontaktsituationen häufig die Sprache wechseln, und zwar an der Stelle, wo Diskursmarker eingesetzt werden.¹⁴⁷ In unseren Daten bestätigt sich das nicht. Es zeigt sich vielmehr, dass die Diskursmarker in beiden Beispielen, sowohl des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* (Bsp. 2) wie auch des *Orchestre de Paris* (Bsp. 1), wenn sie eingeschwitcht werden, keinen generellen Code-Wechsel auslösen. Antony Hermus (*base code* Französisch) verbleibt im Französischen, er baut einzig und allein verbindende und kommentierende Elemente aus dem Englischen ein (*so* und *okay* in Z10, *so* in

¹⁴⁵ Zu Code-mixing vgl. die Ausführungen im Theorieteil zu Mehrsprachigkeit (Kap. 3) sowie ferner Alfonzetti (1992a).

¹⁴⁶ Vgl. auch variationistische Ansätze, die die Verwendung fremdsprachlicher Diskursmarker auf den Prestigeeffekt der Gebersprache zurückführen (vgl. z. B. Poplack 1980; „sheer magnetism of the dominant culture“ bei Myers-Scotton 2006: 216; „pression culturelle“ bei Neumann-Holzschuh 2009: 151).

¹⁴⁷ Vgl. Clyne (1967), Maschler (1994, 1997), Matras (2000, der diese Wechsel mehr kognitiv als strategisch beschreibt), Muysken (2007) sowie Gorla (2017).

Z27, *okay* in Z37, *okay* in Z41). Ähnlich verfährt auch Gianandrea Noseda (*base code* Französisch/Englisch): Er benutzt für die Diskursmarkierung Elemente/Ausdrücke aus seiner Erstsprache, dem Italienischen (*bene* in Z15, *eh* in Z19 und 27, *quindi* in Z25), oder aus dem Deutschen die – in diesem Fall – resümierende oder auch bewertende Partikel *ja* (Z04, Z07, Z15) sowie auch einzelne Marker aus dem Englischen (etwa *so* in Z27). Der Marker *yes* (Z08) in Bsp. 2 könnte allerdings – so wie bei Rooij (2000) – als Kontextualisierungssignal im Sinne eines Übergangssignals von der Musik in eine Unterbrechungsphase interpretiert werden. Der Marker operiert auf der Interaktionsebene, indem er den Dialog zwischen Dirigent und Orchester steuert. Er hat aber auch eine Wirkung auf der Bewertungsebene,¹⁴⁸ denn er impliziert eine positive Bewertung/Ratifikation des soeben Gespielten.

Nicht zuletzt ist erwähnenswert, dass Matras (1998) Diskursmarker auch als *gesture-like* bezeichnet und damit vorwegnimmt, dass Diskursmarkierung Teil des multimodalen Systems von Sprache und Kommunikation ist (vgl. auch Krafft 2006; Riehl 2009). Wie Gesten und andere nonverbale Elemente, so können auch Diskursmarker von einer Sprache in die andere überführt werden. Bei Matras (1998) – und auch Diao-Klaeger (2018),¹⁴⁹ Fuller (2001), Riehl (2009) – bezieht sich diese Beobachtung auf die (dauerhafte) Entlehnung eines Diskursmarkierungssystems von einer Sprache in die andere. In den beiden betrachteten Beispielen oben handelt es sich zwar nicht um eine dauerhafte Übernahme, doch es kann angenommen werden, dass Diskursmarker zumindest für die Dauer der Orchesterprobe (temporär) aus einer anderen Sprache (hier: dem Englischen) entnommen sind. Und wahrscheinlich ist deren Wahl und Sprache eine persönliche Idiosynkrasie, jedenfalls in sprachlich ähnlich gearteten Situationen (Orchesterprobenarbeit in einer Fremdsprache).

4.2.4 Beispiel 3: *tre prima due per favore* – Italienisch als Sprache der Kommunikation

Das nächste Beispiel stammt aus einer Probe des *Haydn Orchester Bozen* mit seinem Chefdirigenten Arvo Volmer (Erstsprache: Estnisch, in den Proben zeigen sich Kennt-

¹⁴⁸ Fraser (1999) spricht hier auch von „commentary pragmatic marker“, Matras (1998) bezeichnet Diskursmarker auf der Bewertungsebene als „utterance modifier.“

¹⁴⁹ Diao-Klaeger (2018) spricht im Falle der von ihr untersuchten Elemente *de* und *ke* im Französischen von Burkina Faso von Entlehnung und nicht von Code-switching, da sie in der Regel keinen Switch auslösen. Rooij (2000: 464) hingegen verwendet in seiner Studie zu französischen Diskursmarkern im Swahili den Begriff „high frequency Code-switching“. Meiner Ansicht nach hängt Entlehnung mit Häufigkeit zusammen. In der vorliegenden Studie führt die Auslösung eines Switches tatsächlich zu keiner Entlehnung.

nisse in Italienisch und Englisch). Das *Haydn Orchester Bozen* hat in Bozen seinen Sitz; Heimat- und Arbeitssprache des Orchesters ist Italienisch. Im Orchester sitzen auch Musiker:innen, die deutschsprachige Südtiroler:innen sind und damit Deutsch als Erstsprache haben. Arbeitssprache bleibt aber immer Italienisch.

Die Voraussetzungen für die Probenkommunikation gestalten sich hier anders als in den beiden vorigen Beispielen (Bsp. 1 und 2). Denn die Tatsache, dass Arvo Volmer Hauptdirigent des Orchesters ist und damit mehrere Projekte im Laufe einer Konzertsaison mit dem Orchester realisiert, wird sich auch in der Handhabung der Sprache(n) für die Kommunikation zwischen ihm und den Musiker:innen zeigen. Wie in den beiden Beispielen oben (Bsp. 1 und 2) wird hier wiederum der Fokus auf die verwendete(n) Sprache(n) bei Probenbeginn und in der ersten Unterbrechungsphase gelegt. Das Orchester probt das Konzert Nr. 1 in c-Moll von Šostakowič. Anders als in Bsp. 1 und 2 kündigt der Dirigent hier das zu spielende Werk an (Z02).

Haydn Orchester Bozen, Aufnahme 2, 200072016, 0000

Dirigent: Arvo Volmer

Sprache in der Probe: Italienisch

00:00–01:10

01 D <<h> buon pomeriggio>, <<t> buon pomeriggio>.
02 (3.0) <<h> schostakowitsch (1.0) xxx <<t> per favore>.

((10.5'', in denen der Dirigent seine Partitur in einer Tasche sucht und herausnimmt, während die MM murmeln, durcheinander spielen, Gespräche in Grüppchen führen, sich auf das Spielen vorbereiten))

03 D °h: a:h (1.0) felice (0.6) di avere (.) una di prime edizioni
04 (0.5) e::h e:h=edizione del sovietica
05 di anno::eh (.) millenovecentotrentaCINQUE.

((23.0'', in denen der Dirigent die Partitur auf seinem Pult ablegt, den Taktstock aus der Tasche holt, sich einen Hocker herbeiholt, sich hinsetzt und die Partitur aufblättert, während die MM murmeln, durcheinander spielen, Gespräche in Grüppchen führen, sich auf das Spielen vorbereiten))

06 D TRE prima DUE! ((steht auf und setzt sich wieder))
07 schostakowitsch! (1.0) primo tempo
08 e tre (.) prima (.) DUE <<acc> per favore>.
09 (6.0) &*(2.0)&* ~(1.4)
 &streckt rechte Hand nach außen&
 Blick-->rechts
 ~dirigiert ---->(11)
10 MM =J((beginnen zu spielen))J

01:10-02:03

11 MM ♪((spielen 30.0'', T11-21))♪~
 d ----->~

12 D [((hört auf zu dirigieren))]

13 MM ♪((spielen 1.0'', T21)) ♪]

14 D =<<f> la difficoltà è- è una:: e:h anche eh e::h
 15 e- esattamente il DUE=è più MOSSO.
 16 (.) eh xxx N:ON posso de:: che DARE una preparazione proprio.
 17 °h:: <<h> ri:::> <<t> &po:> <<h> ri:::>
 &bewegt Hände im Takt -->

18 um=patatatatatata um=patatat&
 ----->,,,,,,&

19 (.) ma tempo questa (.) sostenuto non troppo allegro è bene.
 20 °h: e:h cominciamo per favore direttamente &al due (0.6) due.&
 &bewegt Hände nach
 oben&

21 &(2.0)& *°h::*
 &bewegt Hände nach außen&
 beginnt zu dirigieren

22 MM =♪((beginnen zu spielen))♪

Der Dirigent Arvo Volmer kommuniziert in diesem Beispiel mit dem Orchester ausschließlich auf Italienisch. Sein Italienisch ist zwar nicht einwandfrei, allerdings wechselt er nicht in andere Sprachen – wie die Dirigenten Nosedà und Hermus in Bsp. 1 und 2 –, wenn ihm ein Wort nicht allzu schnell einfällt (vgl. die Verzögerungssignale *eh* in Z14). Außerdem deckt sich auch hier – wie in Bsp. 1 und 2 – die Arbeitssprache des Orchesters (Italienisch) nicht mit der Erstsprache des Dirigenten (Estnisch). Dem Italienischen wird dem Dirigenten Arvo Volmer wohl im Laufe seiner Karriere in seinem sprachlichen Repertoire eine immer größere Rolle zugekommen sein – begonnen bei der musikalischen Ausbildung bis hin zur Zusammenarbeit mit anderen in Italien angesiedelten Orchestern (vgl. Stiftung Haydn von Bozen und Trient).

Wie bei Nosedà und Hermus (Bsp. 1 und 2) liegt auch bei Volmer die im theoretischen Teil beschriebene Konstellation von Arbeitssprache(n) vor, nämlich dass der Dirigent und die Musiker:innen die Arbeits- und gleichzeitig Heimatsprache des jeweiligen Orchesters teilen. Das heißt, dass die grundsätzlich vorherrschende Arbeitssprache des Orchesters auch in den jeweiligen kommunikativen Repertoires der Dirigenten vorkommt – wenn auch auf unterschiedliche Kompetenzstufen verteilt. Anders wird es sich in Bsp. 4 verhalten, wo sich die Arbeitssprache des Orchesters mit der Erstsprache des Dirigenten deckt.

4.2.5 Beispiel 4: *prendiamo let's dance di David Bowie* – Italienisch als unmarkierte Sprachwahl

Beispiel 4 entstammt wiederum einer Probe des *Haydn Orchester Bozen*, dieses Mal probt das Orchester mit dem italienischen Gastdirigenten Roberto Molinelli (L1: Italienisch, in den Proben zeigen sich Kenntnisse in Englisch). Es wird das Werk *Let's dance* von David Bowie gespielt. Hier stellt sich – ähnlich wie bei Volmer – nicht die Frage, welche Sprache(n) für die Kommunikation in der Probe verwendet wird/werden. Die Sprachwahl ist bereits von vornherein klar, denn Orchester und Dirigent haben eine Sprache gemeinsam, das Italienische. Außerdem kennen sich Dirigent und Orchester bereits.

Haydn Orchester Bozen, Aufnahme 4, 260072016, 0000

Dirigent: Roberto Molinelli

Sprachen in der Probe: Italienisch, Englisch

00:00–01:56

```

01  MM  [♪((spielen 24.0'' durcheinander))♪ ---->
02  D    [((stellt sich das Notenpult ein, begrüßt die Bratschistin rechts
03  MM  ----> ,,,)]
04  D    von ihm))]
05  KM  ((gibt Stimmton 8.0'' vor)) ---->
06  MM  [♪((stimmen sich ein))♪]
07  KM  [----->+,,,+]
                                +geht zu seinem Stuhl+
08  MM  +♪((spielen 5.0'' durcheinander))♪+
    km  +geht zum Dirigenten+
09  KM  %ci sono tutte le parti? e:h sono arrivati xxx
    mm  %♪((spielen durcheinander, insg. 25.0''))♪ -->(15)
10  D    sì sì due volte [((nickt))]
11  KM  [((nickt))]
12  D    xxx pure oggi
13  KM  xxx ah okay.
14  D    +sì.+
    km  +kehrt auf seinen Platz zurück+
15  D    &(15.0)&%
    &blättert in Partitur&
    mm  -->,,,,,%
16  D    buona sera a tutti i signori piacere di <<h> riveDERVI>
17  (0.7) e::m:: cominciamo a leggere
18  prendiamo let's DA:NCE=eh
19  &(1.5)&
    &blättert in Partitur&
20  di david BO:WIE

```

21 &(3.5)&
&blättert in Partitur&
22 KM &xxx è arrivato oggi&
d &blättert in Partitur&
23 D si! no! questa è xxx e::h va beh (0.5) forse Sî xxx
24 MM ♪ (spielen 19.5'' durcheinander))♪
25 D %xxx
mm %sprechen miteinander -->(27)
26 KM (1.5) xxx
27 D (4.0) &GRAZIE!&%
d &führt rechte Hand mit Taktstock nach oben&
mm ----->,,,,,,%
28 M* &♪((spielt 1.0''))&
d &lässt rechte Hand nach unten sinken&
29 D quattro.
30 &(0.5)& *(1.0)
&bewegt Arme nach außen&
*dirigiert -->(32)
31 MM =>((beginnen zu spielen))♪
01:56-03:17
32 MM ♪((spielen 48.0''))♪*150
d ----->*

33 D ((winkt ab))
34 MM [♪((spielen 3.0'')) ♪]
35 D [Sî! wood BL0:CKS=eh (.) ci sono? (0.5)]
36 questo continua in quattro al tempo
37 &<<h> JAPAP datadap> <<t> jampapam dang (.) dang (.) dang>&
&bewegt Fuß im Rhythmus ----->&
38 per chi conosce la canzone di david bowie naturalmente è quella
39 (0.3) quest'inizio è:::
40 facciamo <<f> da: <<h> A:LLEGRO> per favore,
41 quest'allegro> (.) dei wood blocks per favore.
42 M* xxx non c'è la parte
43 D non c'è la parte?
44 M* (0.5) ♪((spielt 1.5''))♪
45 D son due parti diversi
46 §una di timpani percussioni e l'altra batteria percussioni
m* §♪((spielt))♪ ---->>
47 D (1.0) probabilmente (0.2) i blocks hanno una parte sbagliata.

In diesem Beispiel ist es nicht der Dirigent – wie in den Beispielen oben –, der als erster das Wort ergreift, sondern der Konzertmeister geht zum Dirigenten hin (Z08)

150 Hier können keine Takte angegeben werden, da keine Partitur vorliegt.

und beginnt ein Gespräch mit ihm auf Italienisch. Das Gespräch selbst dreht sich um die Noten, höchstwahrscheinlich geht es um das Werk, das in dieser Probe gespielt werden soll. Da sich die restlichen Musiker:innen parallel dazu noch einspielen, kann der Dialog auf der Aufnahme nicht hundertprozentig nachvollzogen werden. Interessant ist, dass hier sehr klar zu sein scheint, in welcher Sprache miteinander kommuniziert wird. Dirigent wie Konzertmeister wissen über das sprachliche Repertoire – zumindest was das Italienische betrifft – ihres Gegenübers Bescheid und setzen dieses Wissen für die Sprachwahl relevant. Weiter unten im Beispiel (Z16, *piacere di rivedervi*) gibt der Dirigent zu verstehen, dass er bereits mit dem Orchester gearbeitet hat. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass die Kommunikation von Beginn an auf Italienisch abläuft. Für dieses Orchester und mit diesem Dirigenten gibt es einen so selbstverständlichen *base code*, dass sich auch der Austausch zwischen dem Dirigenten und dem Konzertmeister von vornherein in einer unmarkierten Sprachwahl abspielt.

In Z23 ist es dann der Dirigent, der auf eine Äußerung des Konzertmeisters (Z22) reagiert, wobei durch die Aufnahme nicht ganz klar wird, ob sich der Konzertmeister hier ein weiteres Mal an den Dirigenten wendet oder aber an seine Nachbarin.¹⁵¹ Auch die Interaktion zwischen einem (nicht identifizierbaren, evtl. ein Schlagzeuger) Musiker und dem Dirigenten in Z42–47 läuft auf Italienisch ab. Hier scheint das Italienische ebenfalls selbstverständlich und so, als ob es nicht ausgehandelt werden muss.

Die wenigen Male, wo Englisch mit ins Spiel kommt, handelt es sich um Werk- und Komponistenbezeichnungen (Z18 und 20 sowie Z38), oder auch um Bezeichnungen von Teilen des Schlagwerks (Z35, Z41 und Z47). Für *wood blocks* (dt. ‚Klanghölzer‘) gibt es keinen entsprechenden italienischen Ausdruck, deshalb benutzt der Dirigent hier Englisch, um ein Instrument genau benennen zu können. Die Teile des Schlagzeugs werden mit englischen Begriffen bezeichnet, deshalb wird für diesen Teilbereich der Musik Englisch als Art Fachsprache verwendet und nicht Italienisch. Außerdem dehnt er den englischen Ausdruck *woodblocks* (Z35) durch einen langgezogenen Vokal *o* in *blocks* sowie durch ein nachgezogenes *eh* und *markiert* dadurch gleichzeitig seine Sprachwahl (vgl. *marked code choice* nach Myers-Scotton 1983). Außerdem ist es möglich, eine verkürzte Form des Fachausdrucks anzuwenden, wie in Z47 (*blocks*) ersichtlich wird. In diesem Beispiel zeichnet sich damit neben Italienisch (z. B. *tempo* in Z36, *allegro* in Z40, *la parte* in Z42 usw.) auch Englisch als Fachsprache ab – in den bereits weiter oben betrachteten Beispielen (1–3) ist dies nicht der Fall.

¹⁵¹ Diese Annahme gründet sich auf der Beobachtung, dass der Konzertmeister hier leise spricht und der genaue Wortlaut auf der Aufnahme nicht verständlich ist.

Nicht zuletzt kommt auch in diesem Beispiel eine *syntactic-bodily gestalt* (vgl. Keevallik 2015) vor, bei der auf einen verbalen Rahmenhinweis (*keying device*) eine körperliche Veranschaulichung (*enactment*) folgt: Der Dirigent beginnt in Z36 einen Satz und führt diesen in Z37 durch Vorsingen¹⁵² in Verbindung mit einem Fußstampfen zu Ende. Das Vorgesungene wird auf diese Weise zur Instruktion und vervollständigt das Verbale (*first pair part*) als *second pair part* einer solchen multimodalen Gestalt.

4.2.6 Beispiel 5: *buongiorno! guten tag!* – Die Aushandlung einer für diese Interaktionskonstellation (un)markierten Sprachwahl

In Beispiel 5 dirigiert eine Dirigentin aus Deutschland, Sybille Werner (Erstsprache: Deutsch, in den Proben zeigen sich Kenntnisse in Englisch und Italienisch), das *Haydn Orchester Bozen*, und zwar probt das Orchester *Vltava, Die Moldau* von Bedřich Smetana. Hier findet zum ersten Mal eine Aushandlung – zwischen Dirigentin und Konzertmeister – statt, welche Sprache(n) für die Probe die günstigste(n) ist/sind. Denn zum einen kennen die Dirigentin und das Orchester einander noch nicht, zum anderen haben auch beide unterschiedliche Sprachen: L1 der Dirigentin ist Deutsch, die Arbeits- und Heimatsprache des Orchesters ist Italienisch. Hinzu kommt, dass die sprachlichen Kompetenzen der Dirigentin in Italienisch nicht ausreichen, um während einer gesamten Probe in der Fremdsprache zu sprechen. Diese Tatsache teilt sie dem Orchester bereits zu Beginn der Probe mit. Für welche Sprache(n) entscheiden sich also die Beteiligten?

Haydn Orchester Bozen, Aufnahme 1, 150072016, 0000

Dirigentin: Sybille Werner

Sprachen in der Probe: **Deutsch**, Englisch, Italienisch

00:00–02:48

```
01  MM  &*((spielen happy birthday 22.0'')))&
      d  &steht am Dirigierpult ----->&
02  MM  &*((spielen sich ein 1'25'')))&
      d  &bereitet sich vor ----->&
```

¹⁵² Unter *Vorsingen* und *Singen* verstehen wir hier einen Akt des Vokalisierens von bestimmten Ausschnitten aus der Partitur/den Noten mit italienischen Tonsilben (*do re mi fa sol la si*), mit (onomatopoetischen) Lautfolgen, mit erfundenen, spontanen Silben usw. Dabei verändern sich die Tonhöhe und die Stimmlage der Dirigent:innen. Unter das Singen fallen aber auch rhythmisierendes Sprechen oder sprechendes Imitieren von bestimmten musikalischen Stellen. (Zu einer genaueren Unterscheidung vgl. das Analysekapitel zu Instruktionen, Kap. 6.)

03 D %<<f> buongiorno! (.) guten tag!>%
mm %>((spielen))> ----->%
04 M* xxx
05 D es ist mir ein großes vergnügen hier zu sein
06 (.) ich habe das orchester schon des öfteren gehört
07 kürzlich erst im verdi requiem
08 (.) hat mir SEHR gut gefallen
09 °h:: LEIDER spreche ich nicht VIEL italienisch.
10 KM aber ENglish
11 D =aber ENglish! ja wie ist am besten, english?
12 KM xxx besser english
13 D besser english (1.0) okay!
14 (.) non parlo molto di italiano ma::
15 &(0.8)&
&klatscht in die Hände&
16 potrebbe:: (1.0) in inglese! (1.0) va bene?
17 KM ((nickt))
18 D okay!
19 M* &>((spielt 7.0''))>&
d &bereitet sich vor&
20 D <<f> could we start with the moldau please>
21 something everybody (.) is comfortable with
22 %<(22.0)%
mm %bereiten sich auf das Spielen vor%
23 D &(1.0)& *<<p> °h:>*<
&bewegt Arme nach außen&
beginnt zu dirigieren
24 MM =>((beginnen zu spielen))>

Die Beteiligten entscheiden sich für Englisch als Sprache für die Probe. Dass es Englisch sein wird, kristallisiert sich nach einer Aushandlung zwischen der Dirigentin und dem Konzertmeister heraus (Z10–13).¹⁵³ Zuerst begrüßt die Dirigentin das Orchester auf Italienisch (Z03) und dann auf Deutsch (ebenfalls Z03). Dann spricht die Dirigentin auf Deutsch weiter (Z05–08), auch wenn sie sich nicht sicher sein kann, dass alle Anwesenden sie verstehen, denn sie hat noch nie mit dem *Haydn Orchester Bozen* zusammengearbeitet. Das wird ebenfalls in Z05–08 klar. Da aber auch noch nicht offensichtlich ist, in welcher/n Sprache(n) sie im Laufe der Probe mit dem Orchester kommunizieren wird, ist es wohl das Einfachste, vorerst im Deutschen zu verweilen. Die Dirigentin markiert hier ihre Identität und positio-

¹⁵³ Für Aushandlungen einer oder auch mehrerer Sprachen für die Kommunikation (*language negotiation*) in institutionellen Settings vgl. auch Auer (1995), Lüdi & Heiniger (2007), Mondada (2007a, 2018a), Markaki et al. (2014), Hazel (2015), Oloff (2018b).

niert sich selbst in der Interaktionssituation als Neudazugekommene, die sich erst durch mögliche Sprachen testen muss (vgl. Lüdi/Heiniger 2007).

In Z09 – nach einem kurzen Verzögerungssignal (Einatmen/gefüllte Pause) – verkündet die Dirigentin auf Deutsch, dass ihre Italienisch-Kenntnisse nicht die besten sind. Kurz darauf schaltet sich der Konzertmeister ein (Z10) und schlägt Englisch als Sprache für die Probe vor. Er kennt das sprachliche Repertoire des Orchesters und weiß, welche Sprachen als mögliche Sprachen für die Probe in Frage kommen. Es handelt sich hier um denselben Konzertmeister wie in Bsp. 5. In seinem sprachlichen Repertoire kommen also nicht nur Italienisch, sondern auch Deutsch und Englisch als Sprachen vor. Die Dirigentin geht sodann auf den Vorschlag auf Englisch zu sprechen ein und wiederholt den Wortlaut des Konzertmeisters (Z11). Sie stellt nochmals eine Rückfrage an den Konzertmeister (ebenfalls Z11), ob Englisch (als Kompromiss) am besten sei. Der Konzertmeister bestätigt seinen Vorschlag (Z12) und die Dirigentin nimmt das Angebot an (Z13).

Interessant ist hier, dass der Konzertmeister die Sprache für die Probe mit der Dirigentin auf Deutsch aushandelt, er passt sich damit an die Präferenz der Dirigentin, in ihrer Erstsprache zu sprechen, an (vgl. das Konzept der *speaker-focused accommodation* nach Trudgill 1986). Die Dirigentin und der Konzertmeister treten hier temporär in eine Interaktionsdyade (*one-face-to-one-face*-Kommunikation) – allerdings mit dem restlichen Orchester als Publikum¹⁵⁴ – und kommunizieren in einer Sprache, die höchstwahrscheinlich nicht für alle Anwesenden verständlich ist. Auffällig ist auch, dass der Konzertmeister in Z12 einen elliptischen Vergleich vorbringt (*besser englisch*), aber nicht klar wird, in Bezug zu welcher anderen Sprache (z. B. Deutsch, Italienisch) dieser Vergleich steht (etwa ‚x ist besser als y‘). Es kann angenommen werden, dass ‚y‘ hier Deutsch ist, denn die Dirigentin hat bereits erwähnt, dass ihre Italienischkenntnisse nicht die besten sind. Deutsch kommt allerdings als Sprache für die Probe nicht in Frage – auch wenn es einige Deutsch-Muttersprachler:innen im Orchester gibt –, da mit Deutsch nicht gewährleistet werden kann, dass alle Beteiligten an der Kommunikation teilnehmen können (vgl. die *virtuosity maxim* nach Myers-Scotton 1990). Zwischen der Diri-

¹⁵⁴ Vgl. die verschiedenen Beteiligungsrollen eines/einer Hörer:in bei Goffman (1979). Goffman (1979) unterscheidet ratifizierte und nicht-ratifizierte Zuhörer:innen („bystanders“), wobei innerhalb der ersten Gruppe eine weitere Unterscheidung zwischen angesprochenen und nicht-angesprochenen Rezipient:innen erfolgen kann (vgl. auch Bergmann 1991a: 317). Nicht-Angesprochene haben dabei die Möglichkeiten des „withdrawing“, d. h. nicht zuzuhören oder wegzuhören, oder auch sich durch ein Räuspern bemerkbar zu machen, des „overhearing“, d. h. zufällig mitzuhören, oder des „eavesdropping“, d. h. absichtlich zu lauschen (Goffman 1979: 8). Die zuhörenden Musiker:innen in diesem Beispiel können sowohl die Rolle von *Overhearern* als auch von *Eavesdroppern* einnehmen.


```

45      <<p> one from another if that's possible>
46      (0.7) ah::m &(1.5)&
           &blättert in Partitur ---->
47      also i th:ink i might wanna take it ju::st a little bit faster.&
           -----> , , , , &
48      (.) °h now a:ll the:se little: crescendo
49      &#tra:: tram& *(1.0)
           &bewegt Oberkörper und Arme nach vorne&
           *bewegt Oberkörper und Arme nach vorne -->(51)
abb #Abb.14
50 D   xxx it says wellenartig like WAVES
51      (0.5) so::* (.) all that underpinning
           ----->*
52      (.) needs to come out a little bit more
53      =but if you start SOFTER (.) it works a little bit better.
54      °h could i start PLEA:SE a:t letter A!
55      %(8.0)%
mm     %bereiten sich auf das Spielen vor%
56 D   &(2.0)& *(2.0)*
           &bewegt Arme nach außen&
           *beginnt zu dirigieren*
57 MM  =>((beginnen zu spielen))>

```

Das Beispiel zeigt, dass die Dirigentin durchaus in der Lage ist, Englisch als Arbeitssprache durchzuhalten. Sie kommentiert das, was die Musiker:innen bereits gespielt haben, in einem längeren Monolog in einem sehr gewandten Englisch. Die Dirigentin spricht fast durchgängig Englisch, mit einigen Ausnahmen: Sie switcht die deutsche Ortsbezeichnung *toblach* (Z36) und den deutschen Ausdruck *wellenartig* (Z50) ein und verwendet den italienisch-fachsprachlichen Terminus *crescendo* (Z48). Der deutsche Ausdruck *wellenartig* fungiert als eine Art Platzhalter (*gap filler*), er wird ohne Verzögerungssignal oder Hedging in den englischen Diskurs eingebettet. Kurz darauf folgt die englische Bezeichnung für dasselbe Konzept (*like waves* in Z50). Die Dirigentin hilft sich hier mit Deutsch als der Sprache aus, die ihr zuerst in den Sinn kommt, und repariert sodann auf Englisch.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Ähnliches beobachtet Auer (2011: 470) in seinen Daten zu einem Gespräch zwischen einer bilingualen Sprecherin A mit Italienisch und Deutsch als Sprachen und einer zweisprachigen Sprecherin B mit Deutsch als dominanter Sprache. A switcht ein deutsches Wort (*feucht*) in einen italienischen Diskurs ein und repariert es sofort mit dem entsprechenden italienischen Ausdruck (*umido*). Auer (2011: 470) stellt fest, dass „by self-repairing the German word in an Italian utterance, the speaker makes it clear that she orients her linguistic behaviour towards a rule of ‚one language at a time‘, in this case Italian.“

Interessant ist außerdem, dass die Dirigentin Diskursmarker in Englisch einsetzt, so z. B. in Z32 (*okay, good*), Z41 (*so*), Z48 (*now*) usw. Da Englisch für sie höchstwahrscheinlich eine leichte/leichtere Fremdsprache darstellt, ist sie nicht gezwungen, Diskursmarker aus ihrer Erstsprache – so wie z. B. Gianandrea Noseda, der italienische Diskursmarker in Bsp. 1 benutzt – in den englischen Diskurs einzubauen. Des Weiteren setzt auch Sybille Werner andere *Codes* wie beispielsweise Gesten und Vorsingen ein, um Anweisungen und Instruktionen zu geben (ähnlich wie die Dirigenten in den Beispielen weiter oben). In Z48 leitet sie einen Satz verbal ein (*now all these little crescendo*) und führt ihn in Z49 vokal-gestisch zu Ende (*tra tram* in Verbindung mit zwei Gesten). In Z48 lokalisiert sie bestimmte Stellen im Stück, und zwar solche, die mit einem *crescendo* (‘lauter werden’) in den Noten versehen sind. Dann singt sie diese Stellen vor und benutzt unterstützend mehrmals dieselbe Geste (Z48–50):



Abb. 14: Geste für ‚wellenartig‘ / ‚like waves‘.

Das erste Mal kommt diese Geste, die das Bild einer Welle nachzeichnen soll, zeitgleich mit zwei gesungenen Lautfolgen zum Einsatz, das zweite Mal steht die Geste für sich. Im Anschluss daran verdeutlicht die Dirigentin zu der Geste noch verbal, was sie von den Musiker:innen hören möchte (*wellenartig like waves*), wobei nicht ganz klar wird, ob das ihre eigene Idee ist oder ob in den Noten ein entsprechendes Zeichen dafür vermerkt ist (vgl. *it says* in Z50). Insgesamt gebraucht die Dirigentin diese Geste für ‚wellenartig‘ sechs Mal hintereinander. Das Vorsingen, die Gesten sowie diese Art von verbaler Nachrahmung vermitteln insgesamt denselben Inhalt vier Mal mit unterschiedlichen Codes: 1) Vorsingen und Geste, 2) Geste, 3) verbale Instruktion auf Deutsch und Geste, 4) verbale Instruktion auf Englisch und Geste. Außerdem fasst die Dirigentin ihre Instruktion in Z51–52 ein weiteres Mal in anderen Worten zusammen: Die Stellen, die mit einem *crescendo* vermerkt sind (*all that underpinning* in Z51) sollen in den Vordergrund treten (*needs to come out a little bit more* in Z52).

4.3 Sprachen in der Probe

Nach den Ausschnitten vom Probenbeginn im vorigen Kapitel sollen hier nun Probenausschnitte untersucht werden, die mitten in der Probezeit der jeweiligen Orchester – die immer auf mehrere Tage aufgeteilt ist –, anzusiedeln sind. Dabei sollen u. a. die Rollen der jeweiligen Sprachen und Kommunikationsmittel untersucht werden und auch, ob die bereits zugeschriebenen Rollen weiterhin gelten oder sich entwickeln. Die Beispiele sind nach Orchestern geordnet, und zwar in derselben Reihenfolge und mit größtenteils denselben *participant constellations* (vgl. Auer 1984) wie in Kapitel 4.2 – außer in den Beispielen 7, 8, 11 und 12, wo zusätzlich noch Solist:innen dazukommen. Eine solche Teilnehmer:innen-Konstellation ist in einer Gesprächssituation bestimmt durch das „system of roles that hold for all ratified participants“ (Auer 1984: 33). Darunter fallen nicht nur der/die Sprecher:in und dessen/deren Adressat:innen, sondern auch andere mögliche, ratifizierte Zuhörer:innen (*listeners* in Goffmans Terminologie, vgl. Goffman 1979), die nicht direkt vom/von der Sprecher:in angesprochen werden, oder auch nicht ratifizierte, nicht adressierte Zuhörer:innen (*bystanders* in Goffmans Terminologie, vgl. Goffman 1979). Diese Unterscheidung ist deshalb wichtig, da es in der Orchesterprobe auch zu Interaktionssituationen kommen kann, in denen der/die Dirigent:in sich nur mit einem/einer Musiker:in austauscht, die restlichen Musiker:innen aber immer gleichzeitig als Publikum (ratifizierte oder nicht ratifizierte Zuhörer:innen) anwesend sind (vgl. auch Bsp. 5: *buongiorno! guten tag!*).

4.3.1 Beispiel 6: *fortissimo le tremolo* – Italienische Fachsprache eingebettet in einen französischen Diskurs

Beispiel 6 ist derselben Probe des *Orchestre de Paris* entnommen wie Beispiel 1. Das Orchester probt die *Messa da Requiem* von Verdi mit dem Gastdirigenten Gianandrea Noseda.¹⁵⁸ Seine Erstsprache ist Italienisch, in den untersuchten Probenausschnitten zeigten sich auch Kenntnisse in Französisch, Englisch und Deutsch. In der Probe unten wird nun der zweite Satz des *Requiem*s gespielt, der Dirigent stoppt bei Takt 347 in der Partitur. In der Spielunterbrechungs- und Besprechungsphase kommen – ähnlich wie in Beispiel 1 – Italienisch, Französisch und Englisch als Sprachen vor.

¹⁵⁸ Wie bereits unter Bsp. 1 angeführt, ist für das Orchesterprojekt nur das *Requiem* von Verdi vorgesehen.

Orchestre de Paris, Aufnahme 1, 09022016, 0007

Dirigent: Gianandrea Nosedà

Sprachen in der Probe: Italienisch, Französisch, Englisch

09:45-10:19

01 MM &((spielen T346))&
 d &lässt Arme nach unten sinken&
 02 D °h si! (.) la dinamica (.) la dinamica
 03 (0.2) <<f, h> troisIÈ:ME de vingt-huit=eh>
 04 (0.2) <<dim, t> fort[ISSIMO]
 05 M* [°((spielt))&] °((spielt))&
 06 D =le &tremolo.>&
 &streckt rechten Arm nach rechts außen&
 07 &(0.3)& °h e::t la <<f, h> QUATRIÈME de vingt-huit=eh,>
 &streckt linken Arm nach vorne&
 08 &(0.2)& <<dim, t> *subito mezzoforte.*
 &bewegt Arme nach oben&
 bewegt Arme nach unten
 09 =la- la:: (.) la:: pro- la <<h> prochAINE fortISSIMO:,>
 10 (0.3) <<t> et la prochaine mezzoforte.>
 11 (.) le [tremolo (0.5) xxx]
 12 KM [xxx]
 13 D (0.6) &e::h&[*m:: tremolo*] ~si si solo loro.~
 &bewegt rechten Zeigefinger&
 blickt zu KM
 ~blickt auf Partitur~
 14 KM [xxx]
 15 D (3.0) &*(good) <<t> vo- vous jouez>
 &Blick-->rechts-->BB ---->(17)
 *dreht Oberkörper nach rechts --->(17)
 16 <<t> ~ta::m> <<h> pa::m>
 ~bewegt rechte Hand~
 °bewegt rechte Hand°
 abb #Abb.16
 17 D °h très&* (chiaramente).
 ----->&*
 18 <<f> °h:&la& troisIÈME de vingt-huit s'il vous plaît!
 &streckt Arme nach außen&
 19 (0.9) <<h> troisième de vingt-huit!>
 20 (2.3) &trois! &(0.3) *quatre!
 &bewegt Arme nach oben&
 *dirigiert --->>
 21 D [e::h!>
 22 MM [°((beginnen zu spielen))&

In Z02 unterbricht der Dirigent die Musik durch ein kurzes Einatmen (^{°h}) und durch einen Diskursmarker auf Italienisch (*sì*). Dieses *sì* markiert hier den Übergang von einer Spielphase in eine Besprechungsphase. Interessant ist, dass es zu keiner Überlappung mit Musik kommt,¹⁵⁹ wie in anderen Unterbrechungen beobachtbar (vgl. Bsp. 2, 3 und 4). Das hängt damit zusammen, dass ab Takt 347 ein neuer Abschnitt im Stück beginnt und für das gesamte Orchester eine Pause in Takt 346 vermerkt ist. Der Dirigent nutzt diese Pause in Z01, um seine Arme nach unten sinken zu lassen, mit dem Dirigieren aufzuhören und sodann in eine verbale Anweisung zu wechseln. Diese körperlichen, verbalen und schriftlichen (Partitur) Zeichen reichen aus, damit die Musiker:innen nicht mehr weiterspielen.

Unmittelbar an den Diskursmarker in Z02 schließt der Hinweis auf einen musikalischen Aspekt an. Der Dirigent benennt die Dynamik zwei Mal hintereinander auf Italienisch (*la dinamica*) und verweist in Z03 auf die Stelle in der Partitur, die in Zusammenhang mit der Dynamik steht. Der Dirigent wechselt für die Lokalisierung in Z03 vom fachsprachlichen italienischen Ausdruck *la dinamica* zu einer Taktangabe auf Französisch (*troisième de vingt-huit* = Takt 338 in der Partitur). In Z04 und 06 kommen zwei weitere fachsprachliche Termini zum Einsatz (*fortissimo* und *tremolo*), wobei *le tremolo* als weitere Lokalisierung fungiert und sich auf den zweiten Takt im Partiturausschnitt unten bezieht (vgl. Abb. 15). Für die gesamte Stelle – ab Takt 336 – ist ein *fortissimo* (vgl. die Markierung¹⁶⁰) in der Partitur vermerkt.¹⁶¹



Abb. 15: T336–341 in der Partitur, Requiem, 2. Satz.

¹⁵⁹ Sehr wohl aber kommt es zu einer Überlappung zwischen Verbalsprachlichem und Musik in Z04–05, wo ein/e Musiker:in gleichzeitig zur dynamischen Angabe des Dirigenten (*fortissimo*) spielt und bis zum nächsten Turn des Dirigenten in Z06 auch noch weiterspielt.

¹⁶⁰ In allen Partiturausschnitten sind die im Fokus stehenden Takte, Noten oder musikalischen Aspekte durch einen Kreis hervorgehoben.

¹⁶¹ Die beiden Partiturausschnitte sind als fortlaufend zu denken.

Der Dirigent geht hier folgendermaßen vor:

- 1) Angabe eines musikalischen Aspekts in (ital.) Fachsprache mit italienischer Syntax;
- 2) Lokalisierung der betreffenden Stelle in der Partitur auf Französisch;
- 3) genaue Anweisung in (ital.) Fachsprache, wie die Stelle dynamisch zu spielen ist, wobei die Termini meist syntaktisch in den französischen Diskurs eingebettet sind.

Dieses Schema lässt sich auch in Z08–10 beobachten: Der Dirigent gibt Stellen in der Partitur auf Französisch an (Z07: *la quatrième de vingt-huit*; Z09 und Z10: *la prochaine*) und instruiert auf Italienisch, mit welcher Dynamik diese Stellen zu spielen sind (Z08: *subito mezzoforte*; Z09: *fortissimo*; Z10: *mezzoforte*). Dass der Dirigent die italienischen Ausdrücke in einen französischen Diskurs einbettet und nicht umgekehrt, wird z. B. dadurch klar, dass er den französischen Artikel *le* für *tremolo* verwendet oder dass er für den Verweis auf eine bestimmte Note den Ausdruck *la prochaine* einsetzt. Der Wechsel von und in die Fachsprache Italienisch muss deshalb nicht zwingend als Code-switching bezeichnet werden, denn es kommen nur diese fachsprachlichen italienischen Ausdrücke für die Beschreibung von Dynamik, aber auch Rhythmus, Melodie usw. in Frage. Die italienischen Termini gelten in der Musik für alle Sprachen und werden deshalb als Fachterminologie in einen bestehenden Diskurs in einer anderen Sprache (hier: Französisch) eingefügt.¹⁶² Die Syntax (Artikel) zeigt, dass es sich eigentlich um terminologische Lehnwörter handelt.

Wie bereits in Bsp. 1 setzt der Dirigent auch hier Gesten ein, um seine verbalen Anweisungen zu verdeutlichen. In Z07 und in der Pause in Z08 bereitet der Dirigent eine Armposition vor, um in Z08 seine Instruktion (*subito mezzoforte*) durch eine Geste, bei der er beide Arme nach unten bewegt, zu veranschaulichen. Eine vertikale Arm- oder Handbewegung nach unten wird in der Musik oft mit ‚weniger‘ oder ‚leiser‘ gleichgesetzt (vgl. Bräm/Boyes Bräm 1998). Außerdem unterstreicht der Dirigent in Z09 und 10 den Kontrast zwischen *fortissimo* und *mezzoforte* durch eine Veränderung in der Tonhöhe seiner Stimme. Das *fortissimo* in Z09 spricht er mit einer hohen Stimme aus, während seine Stimme beim *mezzoforte* in Z10 tiefer wird. Der Tonhöhenaspekt zeichnet hier halbikonisch den Lautstärkeaspekt nach. Die Tonhöhe wird demnach zum Symbol für Lautstärke, es kommt zu einer Synthese zwischen prosodischen Aspekten von Sprache. In Z07–10 wirken also nicht

¹⁶² Zu Fachsprache und Fachkommunikation vgl. auch den Exkurs dazu im theoretischen Teil zur Mehrsprachigkeit (Kap. 3.5).

nur unterschiedliche Sprachen, sondern auch verschiedene zusätzliche, unterstützende Codes ineinander, um ein musikalisches Konzept zu vermitteln.

In Z11–12 kommt es zu einer Überlappung zwischen dem Turn des Dirigenten und einem unverständlichen Turn des Konzertmeisters, ebenso in Z13–14. Der Dirigent und der Konzertmeister treten hier kurzzeitig in eine Interaktionsdyade ein (vgl. auch den Blick des Dirigenten zum Konzertmeister in Z12) – auch hier mit Publikum, wie in Bsp. 5 – und tauschen sich wohl zu dem in Frage stehenden *tremolo* aus. Es kann sein, dass der Konzertmeister dem Dirigenten hier eine Frage stellt, denn Letzterer verwendet in Z13 als eine Art Antwort zuerst eine verneinende Geste, indem er den rechten Zeigefinger in kleinen Bewegungen hin und her bewegt, und wechselt dann in eine bestätigende Aussage (*si si solo loro*, ebenfalls in Z13). Auffällig ist, dass der Dirigent hier Italienisch spricht (Z13), obwohl die Erstsprache des Konzertmeisters nicht Italienisch, sondern Französisch ist und der Dirigent sich dessen wohl bewusst ist. Es kann aber durchaus auch sein, dass der Konzertmeister in Z12 seine Frage an den Dirigenten – insofern es sich um eine Frage handelt – auf Italienisch gestellt hat. Eine andere Interpretation wäre, dass das *tremolo* in Z13 als Trigger für die Weiterführung des Dirigenten auf Italienisch fungiert.

Mit dem Blick des Dirigenten auf die Partitur in Z13 ist der kurze Austausch mit dem Konzertmeister beendet und ab Z15 beginnt eine neue Anweisung, dieses Mal an die Bratschen gerichtet (vgl. die Körper- und Blickausrichtung in Z15). Der Dirigent markiert den Übergang zu etwas Neuem durch den englischen Marker *good* in Z15. In diesem Beispiel ist es überhaupt das erste Mal, dass Englisch zum Einsatz kommt. Warum der Dirigent hier einen Diskursmarker auf Englisch einsetzt, kann wohl damit erklärt werden, dass das Englische für ihn eine leichtere Fremdsprache als das Französische darstellt und ihm deshalb schneller Ausdrücke auf Englisch einfallen, wie hier z. B. zur Diskursgliederung. Ebenfalls in Z15 leitet der Dirigent einen Satz verbal ein (*vous jouez*) und führt diesen im Anschluss in Z16 durch eine gesanglich-körperliche Demonstration zu Ende:



Abb. 16: ‚vous jouez tam pam‘ und Bewegung der rechten Hand.

Der Dirigent singt hier zwei Silben, *tam* und *pam*, und bewegt bei beiden Silben die rechte Hand in kreisender Bewegung von links oben nach rechts unten, wobei er den linken Arm ausgestreckt auf Brusthöhe hält. Diese Bewegung erinnert stark an

einen Bogenstrich, nämlich an jenen Bogenstrich, den die Bratschen in Takt 339 ausführen, wenn sie die beiden Achtelnoten spielen (vgl. die Markierung in Abb. 17):



Abb. 17: Achtelnoten der Bratschen in T339.

In Z17 fügt der Dirigent eine verbale Nachrahmung an, die spezifiziert, wie die beiden Achtelnoten zu spielen sind (*très clairement*). In diesem einen Satz in Z15–17 kommen gleich mehrere verschiedene Codes zum Einsatz:

- a) Französisch zur Einleitung einer Instruktion (*vous jouez* in Z15);
- b) Gesang und Gestik zur Darlegung der Instruktion (*tam pam* in Z16 und gleichzeitig kreisende Armbewegung);
- c) Französisch und Italienisch zur Spezifizierung (und zum Abschluss) der Instruktion (*très clairement* in Z17); der Ausdruck *chiaramente* dient hier wohl als *gap filler*, da dem Dirigenten das passende Wort in Französisch nicht schnell genug einfällt.

In Z18 kehrt der Dirigent wieder in seine *home position*¹⁶³ (Sacks/Schegloff 2002) zurück und gibt auf Französisch die Stelle an, die nun zu spielen sei (*la troisième de vingt-huit s'il vous plaît*). Außerdem zeigt er durch seine Armbewegung – er streckt beide Arme nach außen – an bzw. projiziert, dass es nun mit Musik weitergehen wird (vgl. *action projection* nach Schegloff 2007). In Z19 wiederholt der Dirigent die Lokalisierung nochmals auf Französisch, zählt dann in Z20 – ebenfalls auf Französisch (*trois quatre*) – ein und beginnt zu dirigieren, ab Z22 setzen die Musiker:innen ein.

Zu diesem Beispiel kann festgehalten werden, dass der Dirigent für Lokalisierungen in der Partitur ausschließlich Französisch verwendet und dass er in den Angaben zur Fachterminologie zwischen Italienisch und Französisch schwankt.

¹⁶³ Unter der *home position* verstehen Sacks & Schegloff (2002: 137) die Position, aus der heraus Körperbewegungen beginnen und auch wieder enden, und zwar einem *home-away-home* Muster folgend: „A very large number of moves and sequences of moves in interaction end where they begin. That is, they end in the same place and regularly in the same position, which we are calling ‚home position‘. The moves depart from home and return to home.“

Wir werden weiter unten sehen, dass Lokalisierungen nicht nur auf Französisch erfolgen können, sondern dass auch noch eine weitere Sprache für Fachterminologie eingesetzt werden kann.

4.3.2 Beispiel 7: *solisti mettetevi d'accordo* – Anderes Teilnehmer:innen-Format, andere Sprache

Das nächste Beispiel ist ebenfalls einer Probe des *Orchestre de Paris* mit dem italienischen Dirigenten Gianandrea Nosedà entnommen, das Orchester probt den 1. Satz aus Verdis *Requiem*. Es handelt sich um die Probe am zweiten Tag, wo nicht nur der Dirigent und das Orchester anwesend sind, sondern auch die vier Gesangssolist:innen, die für das Werk vorgesehen sind. Die vier Solist:innen sind unterschiedlicher Herkunft: Die Sopranistin stammt aus Italien und hat somit Italienisch als Erstsprache, die Sängerin mit Altstimme hat frankophon-kanadische Wurzeln, der Tenorsänger ist albanisch-italienischer Abstammung, der Sänger mit Bassstimme stammt – wie die Sopranistin – aus Italien. Die Gesangssolist:innen sind zu Beginn der Probe noch unmittelbar vor dem Dirigenten platziert. Der Dirigent trifft dann aber die Entscheidung, dass es wohl besser sei, wenn sie weiter hinten aufgestellt sind. Das Orchester und die Solist:innen ordnen sich neu und sitzen/steht nun zwischen Klarinetten und Violinen. Das Teilnehmer:innen-Format ist in folgendem Probenausschnitt demnach ein anderes und kann – wie sich zeigen wird – durchaus auch ausschlaggebend für die Sprachwahl sein.

Orchestre de Paris, Aufnahme 2, 10022016, 0001

Dirigent: Gianandrea Nosedà

Sprachen in der Probe: Italienisch, Französisch, Englisch

05:14–08:36

```
01  D    &*U:NO due tre quattro&*
        &blättert in Partitur&
        *Blick-->Partitur---->*
02      &<<f> CI:NQ avant ci:nq:&
        &blickt zum Orchester&
03      =&*no! cinq <<dim> avant quatre:>&*
        &blättert in Partitur&
        *Blick-->Partitur----->*
04      &(0.8) <<f> CINQ avant quatre>
        &.....bewegt Hände nach oben -->(06)
05      (0.7) la même <<h> CHO:SE,>
06      (1.1)& *h <<f> *e::: ~solIsti:
        ,,,,&          *zeigt mit rechtem Zeigefinger nach vorne --->
```

~blättert mit linker Hand in Partitur -->

07 (0.4)*~ &mette:tevi& *d'acco:rdo* ~quando~ alzarvi
 ,,,, *~ &bewegt rechten Zeigefinger hin und her&
 kreist rechte Hand
 ~bewegt rechten Zeigefinger nach
 oben~

08 =IO CREDO che il momento <<h> migliore> è quando::
 09 (.) entrano i LEGNI, due battute prima di QUATTRO.
 10 ((klatscht in die Hände))
 11 &(3.8)&
 &streckt Arme nach außen&
 12 &<<h> trois& (0.5) *<<t> quatre.>
 &bewegt Arme nach oben&
 *dirigiert --->>

13 MM =♩((spielen 9.0'', T73-T75))♩
 14 D [<<f> NOW!>]
 15 MM [♩((spielen 0.5'', T76))♩]
 16 ♩((spielen 1'50.5'', T77-T123))♩
 17 D [<<p> TA ta ta ta TAM (0.4) TA ta ta ta TAM
 18 MM [♩((spielen 4'', T123-T125))
 19 D (0.7) tam (0.5) tam (.) ta tam>]
 20 MM ♩]
 21 MM ♩((spielen 12.0'', T125-T129))♩
 22 D [<<f> &attention! (1.0) (quando)> (2.8)& ~yes=eh! (0.5) bravi!!~]
 &Blick-->VV ----->&
 ~Blick-->CC ----->~

23 MM [♩((spielen 7.0'', T129-T132)) ♩]
 24 ♩((spielen 6.8'', T132-T133))♩
 25 D [&le contact c'est meilleur xxx sont plus proches ((lächelt))&
 &Blick-->CC ----->&
 26 MM [♩((spielen 3.0'', T133-T136))
 27 D 4.5) bravi!]
 28 MM ♩]
 29 ♩((spielen 8'', T136-T137))♩
 30 D [<<f> &la première NOTE!&>]
 &Blick-->VV ----->&
 31 MM [♩((spielen 1.0'', T137))♩]
 32 ♩((spielen 13.5'', T138-T141))♩

Das Beispiel beginnt mit einem Zählen des Dirigenten auf Italienisch in Z01 (*uno due tre quattro*), während er auf die Partitur blickt und darin blättert. Er spricht dabei eher leise, wechselt dann in Z02 lauter ins Französische und lokalisiert eine Stelle in der Partitur (*cinq avant cinq*). In Z03 blickt er erneut auf die Partitur und blättert eine Seite um, um sich dann selbst zu korrigieren und einen anderen Takt

anzugeben (*cinq avant quatre*).¹⁶⁴ In Z04 wiederholt der Dirigent die Anweisung mit lauter Stimme und hebt beide Hände nach vorne oben, so als ob er im Begriff sei zu dirigieren. In diesem Abschnitt wechseln sich Beiträge ab, die der Dirigent mehr zu sich selbst spricht (Z01 und Z03), und solche, die an das Orchester und/oder die Solist:innen gerichtet sind (Z02 und Z04). Die Adressierung an alle wird durch eine andere Lautstärke (vgl. <<f>) hervorgehoben, während in Z01 und Z03 die Stimmlautstärke zuerst leise ist und dann auch leiser wird (vgl. <<dim> in Z03). Außerdem ist die Aufmerksamkeit des Dirigenten in Z01 und Z03 nicht auf das Orchester, sondern auf die Partitur gerichtet. Interessant ist, dass in Z01 nur Italienisch vorkommt, in Z03 aber nach der verneinenden italienischen Partikel *no* ein Wechsel ins Französische erfolgt. Dieses *no* adressiert der Dirigent zwar mehr an sich selbst als an das Orchester, es ist aber gleichzeitig auch an die Musiker:innen als Publikum gerichtet, denn es fungiert als Einleitung für die anschließende Korrektursequenz.¹⁶⁵ Wie bereits in Bsp. 6 verwendet der Dirigent auch hier Französisch, um Takte in der Partitur anzugeben. Dass Taktangaben aber auch in einer anderen Sprache ausgeführt werden können, wird sich weiter unten noch zeigen.

In Z05 verweist der Dirigent mit *la même chose* auf einen Aspekt, der bereits geprobt wurde, und wendet sich in Z06–10 auf Italienisch an die Gesangssolist:innen (vgl. die Adressierung *e solisti* in Z06).¹⁶⁶ Der Wechsel ins Italienische und der Blick zu den Solist:innen ordnet die Interaktionssituation neu, es kommt zu einem Wechsel im Footing: Von einer Interaktion mit dem gesamten Orchester wechselt der Dirigent in eine Interaktion mit den Solist:innen, wobei die Musiker:innen immer noch in der Rolle als Zuhörer:innen am Interaktionsgeschehen teilnehmen (vgl. Goffman 1979). Es handelt sich hier um ein diskursorientiertes Code-switching (Auer 2011: 468–469): „[...] the conversational effect of switching [...] is to mark different interactional frames/footings, such as [...] varying constellations of participants.“ Gleichzeitig kann auch von einem *participant related* Codewechsel (Auer 2011) gesprochen werden: Der Dirigent geht davon aus, dass alle vier Solist:innen Italienisch verstehen, da es ja die Sprache ist, in der sie zum größten Teil singen

¹⁶⁴ Der Dirigent und das Orchester haben in der Partitur/in den Noten eine eigene Kennzeichnung für die einzelnen Abschnitte des Werks eingefügt. Deshalb verwendet der Dirigent zur Lokalisierung nicht die Taktzahlen, sondern die vorab festgelegte Markierung.

¹⁶⁵ Vgl. das Konzept des *overhearing* bei Goffman (1981). Es kann vorkommen, dass der/die Sprecher:in erwartet, dass der/die Hörer:in die Variante des *overhearing* wählt, z. B. bei „self-directed remarks“ oder bei sog. „response cries“ (vgl. Goffman 1981). In dem Beispiel oben äußert der Dirigent das *no* zu sich selbst, er zeigt aber gleichzeitig vor Publikum, dass die Korrektur für alle gilt.

¹⁶⁶ Die Stelle wurde bereits zu Beginn der Probe gespielt, als die Gesangssolist:innen noch unmittelbar vor dem Dirigenten platziert waren. Das Orchester und die Solist:innen ordneten sich dann aber neu – wie bereits weiter oben beschrieben – und der Dirigent nimmt die Probe wieder an derselben Stelle auf, an der vorher aufgehört wurde.

(hier aber auf Latein). Allerdings sind nur zwei von den vier Solist:innen gebürtige Italiener:innen (Sopran- und Bassstimme) und haben demnach Italienisch als Erstsprache.

Eine weitere mögliche Interpretation ist, dass der Dirigent annimmt, dass die italienischen Solist:innen nicht so gut Französisch können wie die beiden anderen Solist:innen Italienisch. Es geht hier um das Produkt der Kenntnisse (vgl. Bäck 2004): Wenn der Dirigent Französisch sprechen würde, würden ihn nicht alle Solist:innen verstehen, denn Französisch ist nur akzidentiell vorhanden. Außerdem spielt der Sprachwahlfaktor der Natürlichkeit (vgl. Lavric 2008a) eine Rolle: Für den Dirigenten stellt Italienisch die für diese Interaktionskonstellation natürlichste Sprachwahl dar. In dem Dialog mit den Solist:innen gibt der Dirigent außerdem eine Stelle in der Partitur an (Z09), und zwar auf Italienisch (*due battute prima di quattro*). In dieser Interaktionskonstellation kann die Kommunikation – aus der Sicht des Dirigenten – also bedenkenlos auf Italienisch ablaufen.

In Z10 klatscht der Dirigent in die Hände, als Zeichen dafür, dass diese Art von *side sequence*¹⁶⁷ (Jefferson 1972) mit den Solist:innen nun abgeschlossen ist und dass nun wieder alle angesprochen sind. In Z11 streckt er beide Arme nach außen, in Z12 zählt er ein (*trois quatre*) und beginnt zu dirigieren. Für dieses Einzählen wechselt der Dirigent wieder in die Arbeitssprache des Orchesters; es scheint klar, dass die allgemein gültige Sprache Französisch ist und nur für besondere Teilnehmer:innen-Formate in eine andere Sprache geswitcht werden kann.

Auffällig ist, dass die Anweisung in Z14 (*now*), die während der Musik gegeben wird und die an die Gesangssolist:innen gewandt ist, auf Englisch ist. Die prospektiv ausgerichtete Anweisung in Z22 an die Violinist:innen ist wiederum auf Französisch (*attention*); die Evaluationen in derselben Zeile, die an die Cellist:innen gerichtet sind, sind auf Englisch (*yes*) und Italienisch (*bravi*). In Z25 adressiert der Dirigent einen Kommentar auf Französisch ein weiteres Mal an die Cellist:innen (*le contact c'est meilleur xxx sont plus proches*) und evaluiert in Z27 wiederum auf Italienisch (*bravi*). In Z30 erfolgt eine neue Korrektur auf Französisch (*la première note*), die sich auf eine Stelle der Violinen bezieht.¹⁶⁸ Der Dirigent nutzt in diesem Abschnitt

¹⁶⁷ Jefferson (1972: 294) beschreibt Nebensequenzen (*side sequences*) in einem Gespräch als Unterbrechung des laufenden Aktivitäts- oder Handlungsstranges: „In the course of some on-going activity [...] there are occurrences one might feel are not part of that activity but which appear to be in some sense relevant. Such an occurrence constitutes a break in the activity – specifically, a ‚break‘ in contrast to a ‚termination‘; that is, the on-going activity will resume.“ Außerdem verdeutlicht Jefferson (1972: 317) *side sequences* durch das Schema 1: „on-going sequence“, 2) „side-sequence“, 3) „return to on-going sequence“, abgekürzt „(O)-(S)-(R).“

¹⁶⁸ Dass es sich hier um eine Korrektur handelt, die retrospektiv ausgerichtet ist, lässt sich davon ableiten, dass die Musiker:innen die erste Note des Taktes (T137) bereits gespielt haben und dass die Musik an dieser Stelle nicht unterbrochen wird.

zwischen Z14 und Z30 sein sprachliches Repertoire aus und baut auch noch Singen als weiteren Code in Z17 und 19 ein (vgl. die gesungenen Silben *ta* und *tam*). Die Sprachwahlen sind hier eher unerwartet und können demnach als markiert (*marked*, vgl. Myers-Scotton 1983) beschrieben werden. Der Dirigent hält das Muster der Unterbrechungsphase – mit Französisch und/oder Italienisch – in der Spielphase nicht durch: Er wendet sich an einzelne Instrumentengruppen und verwendet unübliche Sprachen bzw. einen Mix aus Französisch, Englisch und Italienisch.

Weniger zwischen den Codes gewechselt wird im nächsten Beispiel, wo die Kommunikation – in demselben Orchester mit demselben Dirigenten – zum größten Teil wieder auf Französisch abläuft. Der Dirigent lernt einen neuen Ausdruck in der Fremdsprache und kann so ein *gap* für einen bestimmten Ausdruck, den er öfters benutzt, füllen.

4.3.3 Beispiel 8: *comme s'appelle on the beat* – Sprache wird zum Thema

Im folgenden Beispiel spielt das *Orchestre de Paris* den zweiten Satz des *Requiem*s. Wie in Bsp. 7 sind auch hier die Gesangssolist:innen in der Probe dabei. Der Dirigent lokalisiert zu Beginn des Beispiels auf Französisch eine Stelle in der Partitur (*seize rouge* in Z05, es handelt sich um T140) und weist auf Englisch an, dass die Musiker:innen an der Stelle genau auf den ersten Schlag spielen sollen (*on the beat* in Z06).¹⁶⁹ In der Partitur ist nämlich eine Art Vorschlag vermerkt (vgl. die Markierung), der hier nicht vor dem Schlag, sondern auf dem Schlag gespielt werden soll:



Abb. 18: Vorschlag der Violinen in T140.

Ab Z08 kommt es zu einer Art Metakommunikation zwischen dem Dirigenten und dem Musiker, der links neben dem Konzertmeister sitzt. Der Konzertmeister ist in diesem Probenausschnitt nicht anwesend, der Musiker links neben ihm fun-

¹⁶⁹ Der Dirigent und das Orchester haben – wie bereits weiter oben beschrieben – in der Partitur/ in den Noten eine eigene Kennzeichnung für die einzelnen Abschnitte des Werks eingefügt. Deshalb verwendet der Dirigent zur Lokalisierung nicht die Taktzahlen, sondern die vorab festgelegte Markierung, in diesem Fall *seize rouge* (Z05) oder *numero due grande* (Z02).

giert hier demnach als Stellvertreter des Konzertmeisters (im Transkript mit KM* gekennzeichnet). In dem Austausch mit dem Konzertmeister-Stellvertreter lernt der Dirigent einen neuen Ausdruck auf Französisch.

Orchestre de Paris, Aufnahme 2, 10022016, 0001

Dirigent: Gianandrea Nosedà

Sprachen in der Probe: Italienisch, Französisch, Englisch

09:22-10:08

01 D <<f> SE:IZE>
 0 (4.0) <<f> numero DUE GRA:NDE:>
 03 (.) <<dim> numer deu:x gra:nd et: SE:IZE=eh>
 04 M1 (0.6) seize rouge
 05 D (0.6) SE:IZE=&*ROU:GE=eh&*
 &blickt zu M1&
 streckt Daumen nach oben
 06 &(0.9)& 0:N the BEAT:=eh
 &streckt Arme nach außen&
 07 &°h&
 &lässt Arme nach unten sinken&
 08 =<<acc> co- eh <<h> comme s'appelle>>
 09 << rall> on the beat:=eh [&en français?]
 &blickt zu MM in erster Reihe --->
 10 KM [<<p> sur le temps>] sur le temps&
 d -----> , , , , ,&
 11 D =<<f> sur le temps> <<dim> s'il vous plaît>
 12 =la:: <<t> &de:::a::m& *pam <<acc> papam>>
 &streckt Arme nach vorne&
 *streckt Arme nach außen ->(14)
 13 (0.5) <<p> sur le temps>
 14 (2.0)* ~(1.0)
 ---->* ~dirigiert ---->
 15 MM =>((spielen 9.0' , T140-T143))>~
 d ----->~
 16 D [&°h: e:h&]
 &lässt Arme nach unten sinken&
 17 MM [>((spielen 1.0' , T143 zu Ende))>]
 18 D °h e::h=<<f> c'est: possible artistes de l'orchestre,
 19 (0.5) jouer (.) un POCO &*~#più LUNGO:>
 &duckt sich -->
 *hält linke Hand auf Brusthöhe -->
 ~bewegt rechte Hand nach vorne -->
 abb #Abb.19
 20 D <<p, t> duio:::*~ ti:: pa pa:&>
 ----->&

```

----->*~
21  =&ici&=eh? *un poco più lungo*
      &zeigt mit rechtem Zeigefinger auf Partitur&
      *Berührung-->Fingerspitzen Zeigefinger/Daumen*
22  &(1.0) plus lo:ng
      &streckt Arme nach außen --->
23  (2.0) <<h> trois>& ~(0.7)~ *<<t> quatre.>
      ----->& ~bewegt Arme nach oben~
      *dirigiert -->>
24  MM =>((beginnen zu spielen, ab T140))>

```

Bis der Dirigent besagte Stelle in der Partitur in Z05 (*seize rouge*) korrekt lokalisiert, kommt es zu einem etwas längeren Vorlauf. In Z01 nennt der Dirigent eine Zahl auf Französisch (*seize*) und gibt in Z02 eine weitere Zahl auf Italienisch an (*numero due grande*). In Z03 fasst er die beiden Lokalisierungen auf Französisch zusammen (*numer deux grand et seize*). In Z04 schaltet sich ein Musiker aus der ersten Reihe ein, der dem Dirigenten unmittelbar gegenüber sitzt, und nennt zusätzlich zur Zahl *seize* noch die Farbe *rouge*, mit der die Zahl wohl in der Partitur/in den Noten vermerkt ist. In Z05 wiederholt der Dirigent die Angabe des Musikers und bedankt sich auch gleichzeitig gestisch bei diesem, indem er die rechte Hand mit Daumen nach oben zu ihm austreckt. In Z06 streckt der Dirigent beide Arme nach außen, d. h., er begibt sich in die Haltung, von der aus er beginnen könnte zu dirigieren. Bevor es aber mit Musik weitergeht, gibt er ebenfalls in Z06 noch eine Anweisung auf Englisch (*on the beat*) und lässt in Z07 die Arme nach unten sinken. Es handelt sich hier um einen fachsprachlichen Ausdruck („auf dem Schlag“), der in Italienisch mit *sul battere* wiedergegeben werden könnte. Der Dirigent entscheidet sich aber für Englisch als Ersatzsprache für sein *gap* in Französisch.

In Z08–09 stellt der Dirigent eine Frage an die Musiker:innen in der ersten Reihe, und zwar möchte er wissen, wie man *on the beat* auf Französisch ausdrückt. Der Konzertmeister-Stellvertreter beantwortet die Frage und gibt den Chunk¹⁷⁰ auf Französisch (*sur le temps*). In Z11 wiederholt der Dirigent den Ausdruck *sur le temps*, in Z12 singt er besagte Stelle auch noch vor – eingeleitet durch das *la* am Beginn von Z12 – und bereitet die Arme wieder für das anstehende Dirigit vor. In Z13 wiederholt der Dirigent ein weiteres Mal den neu gelernten Chunk in der Fremdsprache, in Z15 spielt das Orchester ebendiese Stelle.

¹⁷⁰ Bei einem Chunk handelt es sich um eine kürzere Äußerungssequenz, die formelhaften Charakter hat und als Gesamtes erfasst wird. Der Begriff stammt aus der Zweit- und Fremdsprachendidaktik, wo er Phrasen von unterschiedlicher Länge bezeichnet, die als Gesamtheit erlernt und abgespeichert sowie als wortartiger Eintrag von Lerner:innen in Kommunikationssituationen eingesetzt werden (vgl. Handwerker 2008; Wild/Wildfeuer 2019).

Die Art von Metakommunikation in Z08–10 zwischen dem Dirigenten und dem Musiker fügt sich als eine Nebensequenz (*side sequence*, vgl. Jefferson 1972) in die laufende Aktivität des Lokalisierens und Gebens von Anweisungen ein. Dem Dirigenten wird hier sprachlich geholfen, was normalerweise nicht der Fall ist. Es kann sein, dass die Situation in Z04–05, wo der Dirigent inhaltliche Hilfe seitens eines Musikers erhält (*seize rouge*), Auslöser für diese neue Situation ist, in der ein sprachliches Helfen möglich wird. Der Dirigent kommt auf die Idee, nach einem Ausdruck zu fragen bzw. einen sprachlichen Ausdruck zum Thema zu machen. Die Ressourcen, die in der Probensituation vorhanden sind, werden hier besser genutzt und die Interaktionssituation gestaltet sich insgesamt kooperativer. Im Anschluss an diese Sequenz wird die unterbrochene Aktivität ohne Umschweife wiederaufgenommen (als „continuation“, Jefferson 1972: 318–319).

In Z16 unterbricht der Dirigent die Musik, zum einen durch ein Einatmen und durch den Diskursmarker *eh*, zum anderen aber auch durch eine Geste, bei der er beide Arme nach unten sinken lässt. Er kombiniert hier also *verbal* und *body cues*. In Z18 leitet der Dirigent durch ein weiteres *eh* eine indirekte Anweisung in Verbindung mit einer direkten Anrede der Musiker:innen auf Französisch ein (*c'est possible artistes de l'orchestre*). Der Ausdruck *c'est possible* ist höflicher als ‚macht das so‘, zeigt aber in derselben Weise wie eine direkte Anweisung an, dass genau so gespielt werden soll, wie es nun folgen wird. Wir werden sehen, dass der Chunk *c'est possible* auch im sprachlichen Repertoire anderer Dirigent:innen vorkommt.

In Z19 führt er die Anweisung auf Französisch weiter (*jouer*) und setzt dann einen fachsprachlichen italienischen Ausdruck ein (*un poco più lungo*). Gleichzeitig veranschaulicht er seine Instruktion gestisch:



Abb. 19: Linke Hand auf Brusthöhe, rechte Hand bewegt sich nach vorne.

Der Dirigent führt seine Anweisung in Z20 gesanglich und gestisch weiter: Dabei übernimmt er die Lautstärke (vgl. das *ppp* = *piano pianissimo* in Abb. 18) und auch die Melodie, so wie sie in der Partitur stehen. In Z21 rahmt er das eben Gesungene nochmals verbal nach – durch ein *ici* – und gibt damit zu verstehen, dass er

genau diese Stelle ein bisschen länger (*un poco più lungo*) haben möchte. Auch hier kommt wieder eine ähnliche Geste wie in Z19–20 zum Einsatz: Der Dirigent führt die Zeigefinger und Daumen beider Hände ganz nahe zusammen. In Z22 wiederholt er die Anweisung nochmals auf Französisch (*plus long*), der fachsprachliche Ausdruck *più lungo* wird also in die Arbeitssprache überführt.

Interessant ist, dass der Dirigent in Z21 das lokalisierende *ici* mit einem nach Bestätigung strebenden *eh* verknüpft. Dieses *eh* dient hier als eine Art *tag question* oder auch als deklarative Frage, der zugestimmt werden soll (vgl. „request for confirmation“ nach Heritage 2012: 9). Das heißt, der Dirigent geht davon aus, dass die Musiker:innen bereits wissen, um welche Stelle bzw. um welche Note(n) es sich handelt, hat er sie ja in Z20 bereits vorgesungen.¹⁷¹ Dabei erwartet sich der Dirigent keine verbale, sondern eine musikalische Bestätigung seitens der Musiker:innen. Insgesamt wiederholt der Dirigent dieselbe Anweisung (*un poco più lungo*) in Z19–22 vier Mal:

- 1) Z19: (ital.) Fachsprache mit gestischer Unterstützung;
- 2) Z20: körperliche und gesangliche Demonstration;
- 3) Z21: verbale Nachrahmung auf Französisch und Italienisch mit gestischer Veranschaulichung;
- 4) Z22: Anweisung auf Französisch.

Für die Vermittlung des gleichen Inhalts kommen hier also nicht nur unterschiedliche Sprachen, sondern auch andere bedeutungstragende Ressourcen wie Gesang und Gestik zum Einsatz (vgl. auch Bsp. 1, 2 und vor allem Bsp. 5). Auch im nächsten Beispiel wird sich zeigen, dass in Bezug auf Mehrsprachigkeit nicht nur verschiedene sprachliche Codes, sondern auch vokale, gestische und mimische Codes eine Rolle spielen.

4.3.4 Beispiel 9: *ti to ta ti ta ta* – Gestische und gesangliche Substitute für Sprache

Beispiel 9 ist einer Probe des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* entnommen, die am selben Tag wie die Probe aus Bsp. 2 stattfindet. Das Orchester probt Dvořáks *Symphonie Nr. 8* mit dem niederländischen Gastdirigenten Antony Hermus. In den Proben zeigten sich sprachliche Kenntnisse in Französisch, Englisch und Italienisch. Im folgenden Beispiel ist zum ersten Mal auch Niederländisch (vgl. gestri-

171 Vgl. auch Heritage (2012: 8): „[D]eclaratives that address matters that are within the recipient's epistemic domain are ordinarily construed as ‚declarative questions‘ that invite confirmation.“

D in der Partitur (*à de*).¹⁷² Hier wird nicht ganz klar, ob der Dirigent möchte, dass die Stelle sofort nochmals gespielt werden soll – im Sinne von ‚bitte einmal ab D spielen‘ – oder ob es zuerst noch eine Anweisung oder Korrektur dazu geben wird – im Sinne von ‚bei D bitte so‘ (vgl. auch die Bewegung der Arme nach außen in Z04 als Vorbereitung für ein anstehendes Dirigieren).

In Z04 wendet sich der Dirigent – immer noch auf Französisch – an die Violinen als Instrumentengruppe und wiederholt die Anweisung aus Z03. Es fällt auf, dass der Dirigent *de* in Z03 und 04 nicht wie [dɛ] – wie es für das französische Alphabet üblich wäre – ausspricht, sondern wie [dæ]. Dadurch zeigt sich, dass der Dirigent auf Französisch nicht Buchstabieren kann. Es kann sein, dass sich der Dirigent darüber auch durchaus bewusst ist, denn am Ende von Z03 kommt zusätzlich noch der Name *dirk* hinzu, der stellvertretend für den Buchstaben D steht. Der Name ist im Transkript als niederländisch gekennzeichnet, da im Niederländischen ‚Dirk‘ zum Buchstabieren verwendet wird. Der Dirigent baut hier also ein sprachliches Element seiner Erstsprache ein, als Stellvertretung für den Buchstaben D in der Partitur. Der Name erscheint ihm wohl eindeutiger als die reine Nennung eines Buchstabens, auch wenn *dirk* nicht unbedingt effektiver für ein Verständnis seitens der Musiker:innen sein dürfte. Der Name könnte die Musiker:innen allerdings auf die Idee bringen, dass der Dirigent den Buchstaben D meint. In dieser Sequenz zeigt sich, dass eine sprachliche Unkorrektheit auch zu Unverständlichkeit führen kann – was in der Regel nicht der Fall ist.

In Z05 signalisiert der Dirigent durch seine Armbewegung nach unten sowie den Blick auf die Partitur während des Einatmens, dass es nun doch nicht mit Musik weitergehen, sondern dass die Unterbrechungsphase noch andauern wird. Ebenfalls in Z05 leitet er einen Satz mit *c'est possible* – ähnlich wie der Dirigent Nosedá in Bsp. 8 – ein und führt diesen in Z06 gesanglich weiter. Hier bleibt unklar, ob der Dirigent die Stelle nochmals gesanglich (für sich selbst und das Orchester) lokalisiert oder ob es sich um eine Instruktion handelt. Denn er singt die Stelle leise und sehr schnell, gleichzeitig blickt er auf die Partitur und nicht zum Orchester.

In Z07 wiederholt der Dirigent die Anweisung aus Z05 auf Englisch (*can we*) und fügt noch ein weiteres Wort (*play*) hinzu, er korrigiert also vom Französischen ins Englische. In Z08 korrigiert er wieder zurück und transformiert den englischen Satz ins Französische (*c'est possible de jouer*). Außerdem expliziert er, wie die Stelle zu spielen sei (*comme dans la reprise*¹⁷³). Dafür verwendet er einen Vergleich und

¹⁷² Es kann sich hier auch um eine Prä-Sequenz (Schegloff 2007: 28–29) handeln, die projiziert, dass nun eine Anweisung folgen wird (*pre-request*).

¹⁷³ Unter einer Reprise versteht man in der Musik die Wiederaufnahme eines bestimmten Teils eines Stücks, häufig des Anfangsteils (=Exposition). Hier bezieht sich der Dirigent auf den Buchstaben M in der Partitur, wo die Streicher:innen ähnlich wie beim Buchstaben D Achteltriolen zu

rekurriert damit auf implizites Wissen der Musiker:innen. Diese müssen wissen, wo sich die Reprise in dem Stück befindet, um die Anweisung des Dirigenten an dieser Stelle umsetzen zu können. In Z09 und 10 demonstriert der Dirigent die betreffende Stelle gesanglich und körperlich:



Abb. 20: Nach-vorne-Bewegungen des rechten Zeigefingers und der rechten Hand.

Ab hier singt er vorbildlich, während das Singen in Z07 mehr lokalisierenden Charakter hat. In Z11 rahmt er verbal auf Französisch und Italienisch nach (*toujours avec crescendo*). Es gibt hier also eine verbale Vorausrahmung (Z05–08) auf Französisch und Englisch, gefolgt von einer gesanglich-gestischen Inszenierung (Z09–10). Abschließend kommt noch eine verbale Nachrahmung zum Einsatz, bestehend aus Französisch und (ital.) Fachsprache.

In diesem Beispiel ist insgesamt ein stärkerer Einsatz des Englischen als beim Dirigenten Nosedo in den Beispielen 6, 7 und 8 zu verzeichnen. Antony Hermus hilft sich in diesem Probenausschnitt auch mit Niederländisch aus und setzt verstärkt Gestik und Singen ein, um bestimmte Inhalte zu vermitteln. Es kann sein, dass er dadurch versucht, seine rudimentären Französischkenntnisse zu kompensieren. Der Dirigent Nosedo hingegen sagt verbal, was er gerne haben möchte, und lässt sich auch sprachlich weiterhelfen (vgl. Bsp. 8).

spielen haben. Bei D sind die Triolen mit einem *piano* in der Partitur vermerkt, bei M steht zusätzlich noch ein *crescendo*.

4.3.5 Beispiel 10: *sinon on on on we kill the flute and the oboe* – Der Dirigent gibt Französisch auf und geht auf Englisch über

Auch Beispiel 10 stammt aus einer Probe des *Orchestre de l'Opéra de Rouen*, immer noch an demselben Probenstag mit demselben Dirigenten. Auffällig ist hier ein weiteres Mal die Unterbrechung der Musik durch eine Art Evaluation auf Englisch in Z02. In diesem Beispiel – ähnlich wie in Bsp. 8 – ist ein kurzer Austausch zwischen Dirigent und Konzertmeister¹⁷⁴ zu einem bestimmten Ausdruck in der Arbeitssprache des Orchesters beobachtbar (vgl. Z14–17).

Orchestre de l'Opéra de Rouen, Aufnahme 1a, 09052016, 0004

Dirigent: Antony Hermus

Sprachen in der Probe: Französisch, Englisch, Italienisch, Niederländisch, Deutsch

04:57–06:16

```

01  MM  &J((spielen 3.0''))&
      d  &blättert in Partitur&
02  D    <<p> very good, very good.>
03      (0.7) <<f> eu:hm> (0.2) <<dim> peu de CHOSES:>,
04      (1.0) pour CELLO et (la basse) eu:h
05      <<p> &cello et> (0.7) °h& contraBASS::E,
      &greift sich mit linkem Zeigefinger an die Stirn&
06      (1.8) ce::nt (.) quarante (0.5) SEPT!
07      &*°h:: le DÉBUT!
      &Blick-->nach rechts ----->(10)
      *dreht Oberkörper nach rechts -->(10)
08      (0.7) <<h> ti::> <<t> ram>
09      (0.2) c'est possible ~commencer (.) si DOUX que possible
      ~Berührung-->Fingerspitzen ZF/Daumen -->
10      (0.5) <<h> ti::> <<t> dam> (0.3) <<h> ti::> <<t> dam>&*~
      ----->&*~
11      &*°h::& e::t eu:hm
      &dreht sich mit Oberkörper zum Dirigierpult&
      *Blick-->Partitur ---->
12      (0.2) pour TOUS les autres aussi*
      ----->*
13      &~avant&~ *(0.2)
      &dreht Oberkörper nach links&
      ~blickt nach links~

```

¹⁷⁴ Es handelt sich hier um den stellvertretenden Konzertmeister. Die eigentliche Konzertmeisterin ist als Solo-Violine – gemeinsam mit einem Solisten am Cello – während des Projekts tätig (vgl. auch Bsp. 11).

der sich die Zeigefinger und die Daumen beider Hände berühren. Bei Bräm & Boyes Bräm (1998) – in ihrem Versuch einer Klassifizierung der Ausdrucksgesten bei Dirigenten – wird diese Geste unter die Handformen für ‚greifen‘ nach unterschiedlichen Arten von Gegenständen eingereiht. Mit dieser Geste oder Handform könnten kleine und leichte Gegenstände (wie z. B. ein Faden) gehalten werden (vgl. Bräm/Boyes Bräm 1998: 225). Auch könnte es sich bei dem manipulierten Objekt um etwas Dünnes und Leichtes handeln, das der Dirigent greifen möchte, und zwar (metaphorisch) der weiche Klang der Celli und Kontrabässe.

In Z10 singt der Dirigent dieselbe Stelle zwei weitere Male vor und hält die Hände weiter in derselben Position (vgl. *post-stroke hold* bei Kendon 1980, 2004). In Z11 dreht sich der Dirigent wieder hin zum Dirigierpult, zurück in seine *home position* (Sacks/Schegloff 2002), in Z12 wendet er sich (nach dem Exkurs für Celli und Kontrabässe) wieder an das gesamte Orchester (*pour tous les autres aussi*). In Z13 beginnt er mit einer Lokalisierung (*avant*) und dreht sich gleichzeitig nach links, mit Blick auf die Partitur. Kurz darauf erfolgt in Z14 die Identifikation der Stelle in der Partitur als Feststellung, und zwar durch die Nennung des Namens *gerard* als Stellvertretung für den Buchstaben G. So wie der Name ‚Dirk‘ wird auch der Name ‚Gerard‘ im Niederländischen zum Buchstabieren verwendet. Ähnlich wie in Bsp. 9 setzt der Dirigent auch hier ein Element aus seiner Erstsprache zur Lokalisierung in der Partitur ein. In Z15 stellt er eine Rückfrage an den Konzertmeister (*g(h)é?*), der in Z16 zuerst verbal ratifiziert (*g(h)é? oui*) und dann noch körperlich durch ein Nicken, das er bis Z17 weiterführt.

Z15–17 werden als Nebensequenz in die laufende Aktivität eingebettet, ohne diese zu unterbrechen (vgl. auch Bsp. 8). Der Dirigent wiederholt die Lokalisierung (Buchstabe G) auch nicht mehr, sondern fährt in Z18–19 mit einer verbalen Anweisung auf Französisch fort, in die er fachsprachliche italienische Ausdrücke einflacht (*crescendo* und *fortissimo*). Dabei *highlightet* er – ähnlich wie in Z09 – die Aspekte, die relevant sind. Interessant ist, dass der Dirigent das vorher vereinbarte ([g] in) *g(h)é* mit dem Konzertmeister hier nun in Z19 zu einem ([ʒ] in) *gé* transformiert. Es kann sein, dass der niederländische Name *gerard* in Z14 als Trigger für das anschließende *g(h)é* fungiert. Dagegen hat in Z19 der französische Kontext, in den der Buchstabe/die Silbe eingebaut ist, Trigger-Funktion.

oder juristische Argumentationen, artikulieren. Dazu gehören *Coding*, *Highlighting* sowie *Producing and articulating material representations*. Unter *Highlighting* versteht Goodwin (1994) das Erkennen, Abgrenzen und Hervorheben bestimmter Phänomene. Bei archäologischem Ausgraben kann das z. B. das Markieren von archäologischen Feldern sein. Auf diese Weise können für die Arbeit relevante Informationen akzentuiert und damit einhergehend leichter organisiert werden (vgl. Goodwin 1994).

In Z20 gibt der Dirigent einen Account dafür, warum die Stelle genau so gespielt werden muss und nicht anders. Er initiiert die Erklärung auf Französisch (*sinon on*), er kommt damit aber nicht weiter (vgl. die dreimalige Wiederholung des Pronomens *on*) und wechselt in Z21 kurzerhand ins Englische (*we will kill the flute and the oboe*). Ab hier kommt es zu einer Art Dammbruch Richtung Englisch, der Dirigent gibt Französisch auf. Das hängt wohl damit zusammen, dass er auf Englisch komplexe Zusammenhänge besser erklären kann. Ebenfalls in Z20 zeigt der Dirigent mit seinem Zeigefinger nach vorne, in Richtung der Flöten und der Oboen. In Z21 blickt er nach links zum Konzertmeister, der der Anweisung des Dirigenten durch ein Nicken zustimmt. In Z22 stellt der Dirigent eine rückversichernde Frage auf Deutsch (*ja?*), die wie das *eh* in Bsp. 8 als *request for confirmation* (Heritage 2012) auftritt. Als Rückbestätigung erhält der Dirigent hier ein Nicken des Konzertmeisters.

In Z23 gibt der Dirigent eine Erklärung für seine vorausgehende Erklärung, wiederum auf Englisch und benutzt zur Veranschaulichung eine Geste, bei der er die linke Hand mit der Handfläche nach unten von oben nach unten bewegt (vgl. vertikale Handbewegungen bei Bräm/Boyes Bräm [1998: 233] als Metapher für die Dynamik). In diesem Beispiel und auch im vorigen Beispiel (Bsp. 9) gibt es Andeutungen in der Erstsprache (Niederländisch) des Dirigenten in Form von Namen. Dass das Niederländische auch zur Sprache der Kommunikation werden kann, wird sich in den beiden folgenden Beispielen zeigen.

4.3.6 Beispiel 11: *dat kunnen we doen* – Niederländisch im Einklang mit der Blickrichtung

In Beispiel 11 probt das *Orchestre de l'opéra de Rouen* am zweiten Probenstag das *Doppelkonzert in a-Moll für Violine, Violoncello und Orchester* von Brahms, Dirigent ist der Niederländer Antony Hermus. In der Probe sind neben den Orchestermusiker:innen auch die beiden Solist:innen anwesend: Eine Violinistin aus Australien, die gleichzeitig Konzertmeisterin des Orchesters ist, und ein Cellist aus den Niederlanden. Beide Solist:innen sitzen links neben dem Dirigenten, vor dem Orchester, der Cellist direkt neben dem Dirigenten, die Violinistin neben dem Cellisten. Wie in Bsp. 7 ändert sich auch hier das *participation framework* und wird – wie wir sehen werden – einen Einfluss auf die Sprachwahl haben.

In Z02 ratifiziert der Dirigent das Vorgespielte des Cellisten auf Niederländisch („Ja, das können wir tun! Ja sicher!“) und blickt dabei auf die Partitur. Auch in Z03,

während einer wiederholten Ratifizierung auf Niederländisch („Das können wir tun.“) – bei der er leiser spricht als in Z02 (vgl. <<dim> im Transkript) –, ist sein Blick auf die Partitur gerichtet. Am Ende von Z03 vollziehen sich eine Änderung der Blickrichtung von der Partitur zum Orchester und gleichzeitig ein Wechsel ins Englische in Z04. Der Dirigent paart hier einen blicklichen Wechsel mit einem Sprachwechsel und realisiert damit auf zwei Kanälen ein *participant related* Code-switching (vgl. Auer 2011). In Z04 beginnt er dann einen Satz auf Englisch (*can we have*) und korrigiert in Z05 ins Französische (*c'est possible d'avoir peu de xxx*).

Da der Dirigent vorher in seiner Erstsprache mit dem Cellisten gesprochen hat, kann es sein, dass er Französisch ein wenig vergessen hat und deshalb zuerst in einer für ihn leichteren Fremdsprache (Englisch) in Z04 spricht. Es handelt sich hier wohl um eine *natürlichere* Sprache (vgl. Lavric 2008a), die für den Dirigenten am selbstverständlichsten ist. Erst in Z05 wechselt der Dirigent ins Französische, die Arbeitssprache des Orchesters wird wieder als Basissprache gehandhabt. In Z06 singt der Dirigent eine Stelle in der Partitur vor – es handelt sich wohl um die vorher mit dem Cellisten besprochene Stelle – und stellt am Ende von Z06 auch noch eine rückversichernde Frage auf Französisch (*oui?*). In Z07–10 wendet der Dirigent seine Aufmerksamkeit ein weiteres Mal der Partitur zu – und damit weg vom Orchester und den Solist:innen: Er blickt auf die Partitur und blättert darin. Nach zwei Verzögerungssignalen in Z07 (*euhm*) spricht der Dirigent in Z08 auf Niederländisch („Okay, das dürfen/sollen wir nicht spielen.“) mehr zu sich selbst (vgl. auch die Lautstärke und die Geschwindigkeit seines Turns), auch wenn wie in Bsp. 5, 6 und 7 die Musiker:innen – und hier noch zudem die Solist:innen – als Publikum anwesend sind. Der vorige Austausch auf Niederländisch mit dem Cellisten fungiert wohl als eine Art Trigger oder als Anstoß für den Dirigenten, in seiner Erstsprache zu sprechen – vor allem dann, wenn er das Gesagte mehr an sich selbst als an andere richtet. Interessant ist allerdings, dass in Z09, wo der Dirigent ins Französische wechselt (*s'il vous plaît*) und sein kurzes Selbstgespräch beendet ist, keine Änderung in der Blickausrichtung wie in Z03–04 erfolgt. Sein Blick bleibt auf die Partitur gerichtet, ebenso während des ersten Parts der Lokalisierung auf Französisch in Z10 (*cent*). Erst während des zweiten Teils der Taktangabe (*six*) blickt der Dirigent von der Partitur auf und wieder zum Orchester.

Dieses Beispiel zeigt, wie Code-switching mit einer multimodalen Ressource (hier: der Blick) harmonisiert werden kann. Der Dirigent spricht immer dann Niederländisch, wenn er auf die Partitur blickt, und wechselt ins Englische oder Französische, wenn er zum Orchester schaut. Gleichzeitig spricht er nur in seiner Erstsprache, wenn er mit dem Cellisten kommuniziert, und behält diese auch bei, wenn er Aussagen an sich selbst richtet. Interessant ist außerdem, dass es zwischen dem Dirigenten und dem Cellisten zu einer Art Aushandlung kommt, wohingegen der Dirigent an das Orchester ausschließlich Anweisungen richtet, ohne Möglich-

keit einer Aushandlung. Auch im folgenden Beispiel zeigt sich Niederländisch als mögliche Sprache in der Probe, auch wenn nur in einem gesonderten *participation framework*.

4.3.7 Beispiel 12: *begin was heel goed* – Niederländisch als geteilte Sprache

In Beispiel 12 kommt es zu einem erneuten Austausch zwischen Dirigent und Cellist auf Niederländisch – gepaart mit einigen Ausdrücken auf Englisch sowie einigen vorgesungenen Passagen.

Orchestre de l'Opéra de Rouen, Aufnahme 2, 11052016, 0002

Dirigent: Antony Hermus

Sprachen in der Probe: Französisch, Englisch, Niederländisch, Deutsch

01:05-01:37

```

01  C    ((steht auf und geht zum Dirigierpult))
02  D    ja?
03  C    xxx
04  D    ja!
05  C    (0.2) [((singt)) ]
06  D    [ja! (0.3) begin was goed, begin was heel GOED.]
07      (0.9) but=eu xxx now (.) (how will we make)
08  C    ((blättert 2'' in der Partitur des Dirigenten))
09  D    ja?
10  C    ((zeigt mit Finger auf Stelle in der Partitur))
11      $maar kijk alsjeblieft hier zo
      $streicht mit Finger über Partitur ---->(13)
12  D    xxx wat minder [geven]
13  C          [ja! ] ja!$
      ----->$
14      (0.3) ABphrasieren!
15      (.) <<f> <<h> ti> <<t> da de do> <<h> di::m::>
16  D    &$even afzetten, (.) bedoel je$
      d    &macht sich mit einem Stift Notizen in der Partitur ---->(19)
      c    $summt ----->$
17  C    ((nickt))
18  D    eve- even rustiger. ja? okay!
19      (0.5) eu:hm (0.6) eu::h DEUX avant CÉ!&
      ----->&
20      &(.) s'il vous plaît pour les cordes
      &blickt zum Orchester ----->>
21      =c'est po- possible de faire (.) un COMMA avant deux avant cé.

```

In Z01 steht der Cellist von seinem Stuhl auf und geht zum Dirigierpult. Dadurch verschiebt sich das Teilnehmer:innen-Format – noch mehr als in Bsp. 11 – von einer *one-face-to-many-faces*-Interaktion hin zu einer *one-face-to-one-face*-Kommunikationssituation, jedoch immer mit dem Orchester und der Solo-Violinistin als Publikum. In Z02 signalisiert der Dirigent durch sein *ja?*, dass er zum einen bereit ist, mit dem Cellisten in eine Interaktion zu treten, und zum anderen, dass der Austausch auf Niederländisch – der wohl *natürlichsten* Sprachwahl für diese Konstellation (vgl. Lavric 2008a) – ablaufen wird. In Z03 äußert der Cellist etwas, das auf der Aufnahme unverständlich bleibt und das vom Dirigenten in Z04 mit einem *ja!* ratifiziert wird. Auch die vorgesungene Passage des Cellisten in Z05 wird vom Dirigenten mit einem weiteren *ja!* in Z06 gutgeheißen. Außerdem stellt der Dirigent in Z06 auf Niederländisch fest, dass der Anfang sehr gut war (*begin was heel goed*).

In Z07 wechselt der Dirigent kurzerhand ins Englische (*but now how will we make*). Es stellt sich die Frage, warum hier dieser Wechsel erfolgt. Kann es sein, dass sich der Dirigent an das Orchester wendet – ähnlich wie mit Englisch in Bsp. 11? Oder möchte der Dirigent durch diese markierte Sprachwahl mehr Publikum einbeziehen, wie z. B. den Konzertmeister oder die Solo-Violinistin? Diese Fragen dürften wohl offen bleiben. Es kann allerdings angenommen werden, dass sich der Dirigent selbst noch nicht sicher ist, was er möchte, denn die Verhandlung mit dem Cellisten geht noch bis Z18 weiter, und zwar ab Z09 wieder in deren Erstsprache Niederländisch. Der Sprachwechsel des Dirigenten löst demnach keinen Switch ins Englische aus, denn sowohl der Dirigent als auch der Cellist sprechen in Z09 (*ja?*) und 11 (*maar kijk alsjeblieft hier zo* = ‚Aber schau, bitte (betont), hier so/das hier:‘) auf Niederländisch weiter. Auch in Z12–13 hält die Kommunikation auf Niederländisch an.

Interessant ist, dass in der gesamten Passage zwischen Z08 und Z13 die Aufmerksamkeit sowohl des Dirigenten als auch des Cellisten auf die Partitur ausgerichtet ist. Und zwar nicht nur hinsichtlich der Blickrichtung – ähnlich wie in Bsp. 11 –, sondern es kommt auch zu Zeigesten (in Z10 und Z11–13). Hier wird also zusätzlich zum Blick noch ein weiteres multimodales Element mit in die Kommunikation integriert und mehrere Codes und Gegebenheiten wirken gleichzeitig ineinander:

- 1) Teilnehmer-Format (Dirigent und Cellist);
- 2) Positionierung im Raum (am Dirigierpult bzw. daneben);
- 3) Verbalsprachliches (in diesem Fall Niederländisch);
- 4) Blickrichtung (auf die Partitur ausgerichtet);
- 5) Zeigesten (auf und in der Partitur).

In Z14 nimmt der Cellist das vom Dirigenten geäußerte Konzept in Z12 (*wat minder geven* = ‚ein bisschen weniger geben‘) durch den deutschen fachsprachlichen Ausdruck *abphrasieren* wieder auf und singt in Z15 die Stelle vor, bei der dieses Konzept

musikalisch umgesetzt werden soll. In Z16 fasst der Dirigent die musikalische Interpretation des Cellisten in seine eigene Worte auf Niederländisch (*even afzetten* = ‚etwas separieren/kurz absetzen‘) und stellt – ebenfalls auf Niederländisch – eine Rückfrage an den Cellisten (*bedoel je* = ‚habe ich dich richtig verstanden/meinst du?‘). Gleichzeitig macht er sich mit einem Stift eine Notiz in der Partitur, der Cellist summt (höchstwahrscheinlich dieselbe Stelle wie in Z15). In Z17 nickt der Cellist als Antwort auf die Frage des Dirigenten, in Z18 fasst der Dirigent nochmals auf Niederländisch zusammen (*even rustiger* = ‚ein bisschen ruhiger‘) und markiert durch das *okay*¹⁷⁶ einen Übergang vom Austausch mit dem Cellisten in eine erneute Interaktion mit dem Orchester. Ab Z19 (bis Z21) wendet sich der Dirigent auf Französisch wiederum an das gesamte Orchester, wobei er in Z19 noch auf die Partitur, ab Z20 dann zu den Orchestermusiker:innen blickt.

In diesem Beispiel vollzieht sich eine klare Trennung zwischen Niederländisch – als Kommunikationssprache mit dem Cellisten – und Französisch – als Sprache der Kommunikation mit dem Orchester. Es handelt sich hier – wie bereits in Bsp. 11 – zum einen um ein *participant related* Code-switching, zum anderen aber gleichzeitig um ein *discourse related* Code-switching, da es auch zu einem Wechsel im Footing kommt (vgl. Auer 2011 sowie Bsp. 7). Außerdem zeigt sich, dass fachsprachliche Ausdrücke nicht nur ausschließlich italienischen Ursprungs sind, sondern es auch Fachausdrücke in anderen Sprachen gibt, wie z. B. hier in Deutsch (*abphrasieren*) oder auch in Englisch (etwa *woodblocks* in Bsp. 4). Für die beiden Ausdrücke in Deutsch und in Englisch gibt es wohl kein italienisches Äquivalent, deshalb wird auf Fachterminologie in anderen Sprachen zurückgegriffen. Des Weiteren lässt sich an diesem Beispiel – wie auch an Bsp. 4 – beobachten, dass Fachterminologie in jede Sprache (hier: Niederländisch) eingeswicht werden kann und dort dann als Lehnwort fungiert (nicht als Code-switching anzusehen). Im nächsten Beispiel wird noch eine weitere Sprache für Fachterminologie hinzukommen.

4.3.8 Beispiel 13: *come bu dut buttone* – Dasselbe musikalische Konzept, aber unterschiedliche gesungene Silben, verbale Vergleiche und Gesten

Beispiel 13 illustriert einen Probenausschnitt des *Haydn Orchester Bozen* mit dem Dirigenten Arvo Volmer, Arbeitssprache ist Italienisch. Volmer ist Chefdirigent des Orchesters, seine Erstsprache ist Estnisch. In den bereits untersuchten Probenaus-

¹⁷⁶ Der Diskursmarker *okay* fungiert hier als Gliederungssignal zwischen zwei unterschiedlichen Interaktionskonstellationen (vgl. auch die Ausführungen zu Diskursmarkern und Code-switching unter 4.2.3). Er ist im Transkript zwar als Niederländisch markiert, doch er fungiert vielmehr als universelles Gliederungssignal, das nicht einer bestimmten Sprache zugeordnet werden kann.

abb #Abb.21

23 D (.) POCO marcato (.)

24 &#come (0.4) bu::& *du:t* ~(0.6) BUTTONE!~
 &tippt mit rechtem Zeigefinger auf linke Handfläche&
 tippt mit ZF auf Handfläche
 ~tippt mit ZF auf Handfläche~

abb #Abb.22

25 D (.) &dzd& *dzd*
 &tippt mit ZF auf Handfläche&
 tippt mit ZF auf Handfläche

26 (0.2) °h:: <<t> dam> <<h> ba::> <<t> ra::m>

27 f:- FORSE è troppo lungo

28 M* &xxx&

d &blickt nach links&

29 D in questa tempo

30 (.) UNA prima s- e::h

31 &(0.4) centosei.
 &blättert in Partitur --->(33)

32 MM ((führen leise Gespräche 3.3'))

33 D E:::H i:::h (0.2) CORNI e fagotti&
 --->&

34 dopo cento: e:::h undi- undici=aveva suonato

35 =ta: ta:

36 =esatto questa articolazione che mia piace

37 <<p> che mi piace>

38 (.) &#tran& *tran* xxx
 &bewegt rechte Hand nach unten&
 bewegt rechte Hand nach unten

abb #Abb.23

39 D quasi &#dzd dzd dzd dzd&
 &klopft mit Händen auf Dirigierpult&

abb #Abb.24

40 D &(0.6) tam pa:m PA:M&
 &.....streicht mit Taktstock über ZF&

41 n- un POCO più corto=in tempo veloce FORSE MEGLIO.

In Z02 unterbricht der Dirigent die Musik mit einer Evaluation auf Englisch (*excellent*) und kündigt – ebenfalls auf Englisch – an, dass das Orchester das Stück bereits morgen konzertant öffentlich aufführen könnte (*we could play the concert tomorrow*). In Z03 korrigiert er ins Italienische und wiederholt denselben Inhalt (*possiamo suonare la recita domani*). Ab hier spricht der Dirigent bis zum Ende des Beispiels fast ausschließlich auf Italienisch, in Verbindung mit einigen gesungenen Passagen sowie einem fachsprachlichen Ausdruck in einer anderen Sprache (vgl. *gavotte* Z12).

In Z04 stellt der Dirigent fest, dass das Konzert doch nicht morgen stattfinden wird. Davor setzt er eine Art Diskursmarker (*si*) ein, der seine Anmerkung einleitet. Außerdem erklärt er in Z05–06, dass noch an dem Stück gearbeitet werden muss (*dobbiamo lavorare*), und stellt in Z06 eine Art *tag question* (*no?*), auf die er eigentlich keine Antwort erwartet (vgl. Heritage 2012). In Z07 führt er seine Erklärung weiter, wobei er eine Art Steigerung von *semplice* über *facile* bis hin zu *difficile* darstellt, im Sinne von ‚auch wenn es einfach scheint, ist es doch nicht zu unterschätzen‘. Die gesamte Passage von Z02–09 dient wohl als Auflockerung der Probensituation (vgl. auch das Lächeln in Z06 und Z09) – ähnlich den Auflockerungsversuchen des Dirigenten Nosedà in Bsp. 1.

In Z10 markiert der Dirigent durch ein Husten den Übergang von dieser entspannten Atmosphäre (Auflockerung) in einen ernsteren Rahmen (Arbeit), es kommt zu einem Wechsel im Footing (*change of footing* bei Goffman 1979). In Z11–12 leitet er eine Erklärung zum Stück ein und verwendet dafür in Z12 den fachsprachlichen französischen Ausdruck *gavotte*.¹⁷⁸ Zu Englisch und Deutsch kommt damit auch Französisch als mögliche Sprache für Fachterminologie hinzu.

In Z13–16 evaluiert der Dirigent auf positive Weise das, was die Solist:innen soeben gespielt haben, in Z17 stellt er seine Meinung dar (*credo*) und illustriert durch den Ausdruck *solo*, dass er nun eine Korrektur zum Gespielten anbringen wird. In diesem Abschnitt versucht der Dirigent sein positives Face und das des Orchesters zu wahren (vgl. Brown/Levinson 1978/1987), indem er zuerst Positives anbringt, und dann – als kleine Einschränkung – auf einen negativen Aspekt verweist. Außerdem gibt er zu verstehen, dass seine Meinung hier als eine mögliche von mehreren Meinungen und Interpretationen aufzufassen ist. In Z18 spezifiziert er den musikalischen Aspekt, um den es geht, und zwar die Artikulation (*di articolazioni*). In Z19 greift er das Thema der Artikulationen nochmals auf, dieses Mal aber in einer syntaktisch anders konstruierten Äußerung (*quando parliamo di articolazioni*). In Z20 lokalisiert er eine spezifische Stelle in der Partitur: einen Takt vor *centosei* (vgl. auch das Blättern in der sowie den Blick auf die Partitur in Z15–19). In Z21 verweist der Dirigent mit dem Ausdruck *già questi* auf die Noten, die in ebendiesem Takt vorkommen, und veranschaulicht diese auch noch gesänglich und körperlich in Z22:

178 Vgl. Koch (2016: 173), der Deutsch bei Richard Wagner und Französisch bei Claude Debussy – neben Italienisch – als fachterminologische Sprachen in der Musik anführt.



Abb. 21: Streichbewegung des linken Zeigefingers über den Taktstock.

Der Dirigent singt hier die Silben *di* und *bam* und streicht gleichzeitig mit dem Taktstock von links nach rechts und dann von rechts nach links über den linken Zeigefinger bei jeder gesungenen Silbe. In Z23 rahmt er seine gesungene Instruktion nochmals verbal in Form eines fachsprachlichen Ausdrucks nach (*poco marcato*). An dieser Stelle könnte die Korrektur bereits abgeschlossen sein, doch in Z24 führt der Dirigent noch einen Vergleich zu einem Gegenstand an (*come bottone* = ‚bottone‘), in Verbindung mit einer weiteren vokalen Veranschaulichung (*bu dut*) und einer Geste, die er drei Mal wiederholt (vgl. das Berühren/Tippen mit der Spitze des rechten Zeigefingers der/auf die linke/n Handfläche):



Abb. 22: Tippen des rechten Zeigefingers auf linke Handfläche.

Der Dirigent führt seine gesangliche Demonstration in Z25 weiter; dieses Mal mit anderen Silben als in Z24 (*dzd dzd*), aber mit derselben Geste, die er noch zweimal wiederholt. In Z26 kommen drei neue, weitere Lautfolgen zum Einsatz (*dam ba ram*), die sich immer noch auf dieselbe Stelle in der Partitur beziehen. In Z24–26 wird demnach derselbe Inhalt mit unterschiedlichen Lautfolgen, mit einem verbalen Vergleich und mit einer gleichbleibenden Geste mehrmals hintereinander veranschaulicht.

Ähnlich wie in Z23 kommt es auch in Z27 zu einer verbalen Nachrahmung (*forse è troppo lungo*), die hier aber vager (durch das *forse*) formuliert ist als in Z23. In Z28 äußert ein/e Musiker:in links vom Dirigenten etwas Unverständliches (vgl. auch die Blickrichtung des Dirigenten), auf das der Dirigent aber nicht weiter eingeht, sondern in Z29–31 erneut dieselbe Stelle in der Partitur lokalisiert (einen Takt vor *centosei*) und gleichzeitig ab Z31 beginnt, in der Partitur zu blättern. Diese Handlung kann als Abschluss der Instruktion zur Stelle *centosei* interpretiert werden, denn ab Z33 rückt eine andere Stelle in der Partitur in den Mittelpunkt (*dopo centoundici*). Diesen Übergang markiert der Dirigent auch durch die Adressierung an zwei andere Instrumentengruppen in Z33 (*corni e fagotti*) als in Z12 (*fiati*). Diese Adressierung ist juxtaaponiert eingeschlossen, sie steht ohne Artikel da, und wird demnach auf sehr ökonomische Art und Weise – kurz, knapp und klar – gehandhabt.¹⁷⁹

In Z35–37 erklärt der Dirigent den beiden Instrumentengruppen, dass sie die Stelle nach *centoundici* genau so gespielt haben, wie er es gerne hören möchte (*questa articolazione che mia piace*). In Z38 singt der Dirigent besagte Stelle vor (*tran tran*) und benutzt auch hier – wie bereits in Z22–25 – eine unterstützende Gestik (vgl. die Bewegung der rechten Hand nach unten):



Abb. 23: Nach-unten-Bewegung der rechten Hand.

In Z39 kommt – ähnlich wie in Z24 – ein Vergleich zum Einsatz, dieses Mal eingeleitet durch *quasi* und vokal-gestisch realisiert. Dabei handelt es sich um dieselbe Lautfolge wie in Z25 (*dza*), in Z39 ändert sich aber die Geste als Unterstützung (hier: der Dirigent klopft bei jeder Silbe mit den Fingerspitzen beider Hände auf das Dirigierpult):

¹⁷⁹ Im Analysekapitel zu Adressierungen (Kap. 6.2) wird auf solche und ähnliche Adressierungen in Orchesterproben näher eingegangen und es werden auch weitere Beispiele dazu illustriert.



Abb. 24: Klopfen mit Fingerspitzen beider Hände auf das Dirigierpult.

In Z40 wiederholt der Dirigent dieselbe Stelle mit anderen Silben (*tam pam pam*) sowie einer neuen Geste, die an einen Bogenstrich erinnert (vgl. das Streichen mit dem Taktstock von links nach rechts über den linken Zeigefinger). In Z41 bringt eine verbale Instruktion die Sequenz zu einem Abschluss (*un poco più corto in tempo veloce forse meglio*).

In diesem Beispiel können wir eine Art positives Festhalten beobachten, z. B. durch die Evaluationen in Z02, Z13–16 sowie Z34–37, aber gleichzeitig auch eine Art negatives Weiterentwickeln (vgl. Reed/Szczepek Reed 2013), das an die Evaluationen anschließt.¹⁸⁰ Außerdem veranschaulicht der Dirigent dieselben Stellen in der Partitur (*centosei* und *dopo centoundici*) durch unterschiedliche Lautfolgen, gepaart mit unterschiedlichen Gesten, Vergleichen sowie verschiedenen verbalen Nachrahmungen. Im nächsten Beispiel schalten sich auch noch weitere Akteur:innen mit in das Kommunikationsgeschehen ein. Dabei reihen sich Instruktionen und Korrekturen desselben Dirigenten an dasselbe Orchester in Aushandlungsprozesse mit Musiker:innen ein.

4.3.9 Beispiel 14: *siamo molto molto troppo forti* – Italienisch, und zwar *nur* Italienisch

In Beispiel 14 fügen sich in das Interaktionsgeschehen während der Probe zwei unterschiedliche Interaktionsdyaden ein: zum einen ein Austausch zwischen dem

¹⁸⁰ Reed & Szczepek Reed (2013) stellen Ähnliches in der Interaktion zwischen Master und Student:in in musikalischen Masterklassen fest. Masters verwenden Komplimente zum einen, um das Gespielte des/der Studierenden zu evaluieren, zum anderen aber auch, um nachfolgende Kritik zu mildern („mitigate upcoming criticism“) (Reed/Szczepek Reed 2013: 328): „[...] compliments are treated as potential projections of dispreferred follow-ups by students.“

Dirigenten und dem Konzertmeister, zum anderen eine Aushandlung zwischen der Bratschistin (im Transkript mit „B“ für Bratschistin gekennzeichnet), die in der ersten Reihe ganz außen sitzt, und dem Dirigenten. Hier handelt es sich um eines der seltenen Beispiele für einen Austausch zwischen einem/einer Musiker:in, der/die nicht Konzertmeister:in ist, und dem Dirigenten. Anders als in Bsp. 7, 11 und 12 löst dieses geänderte Teilnehmer:innen-Format kein Code-switching aus, die gesamte Kommunikation läuft auf Italienisch ab.

Haydn Orchester Bozen, Aufnahme 2, 20072016, 0004

Dirigent: Arvo Volmer

Sprachen in der Probe: Italienisch

04:30-05:13

01 KM maestro a CE:NTO abbiamo sempre il problema di xxx nel crescendo
 02 D 0.5) ↑cento?
 03 KM (1.0) sì!
 04 D (0.2) e::h minu[etto?]
 05 KM [il] il minuetto scusi sì
 06 D =okay! °H:!
 07 KM (0.9) c'è chi deve rimanere piano e chi può crescere eccetera
 08 D (0.8) s- sì! (.) credo noi siamo: e:h
 09 (.) MOLTO MOLTO t- TROPPO FORTI
 10 (0.2) e- (.) troppo:: e::h
 11 M* (0.6) (presto)
 12 D (0.3) PRESTO! Sì troppo presto troppo forti
 13 °h:: e credo per VIO:LA centoU:NA
 14 M* ♪((spielt))♪
 15 D h°:: FORSE (.) tutto xxx e::h
 16 B tutto in giù?
 17 D tutto in giù
 18 [xxx no:: no:: io (credo)]
 19 B [xxx]
 20 D &#tra:m& *#tra:m*
 &streicht mit Taktstock nach unten über ZF&
 streicht mit Taktstock nach oben über ZF
 abb #Abb.25 #Abb.26
 21 B [xxx]
 22 D [no::]
 23 B xxx è MEGLIO
 24 D sì è MEGLIO! (è una)
 25 (0.7) questa è (.) una STATICA
 26 (0.6) ma (0.5) noi abbiamo anche un'azione
 27 &per (0.7)

28 &...öffnet beide Arme nach vorne hin -->
 B si si&
 d ---->&

In Z01 spricht der Konzertmeister den Dirigenten mit *maestro* an und spezifiziert ein Problem, das es für die Violinen bei Takt 100 gibt. In Z02 stellt der Dirigent eine Rückfrage, ob es sich um Takt 100 handelt (*cento?*), in Z03 ratifiziert der Konzertmeister als Antwort (*si*). Der Dirigent spezifiziert besagte Stelle in Z04, indem er sie als *minuetto* bezeichnet. Auch diese Spezifizierung stellt er in Form einer Frage dar, die in Z05 wiederum vom Konzertmeister ratifiziert wird. In Z06 gibt der Dirigent durch das *okay* zu verstehen, dass er weiß, um welche Stelle es sich handelt. Die Lokalisierung ist an diesem Punkt abgeschlossen und der Konzertmeister geht in Z07 auf das Problem bei dieser Stelle näher ein, das er bereits in Z01 angedeutet hat. Z02–06 fügen sich demnach als *side sequence*, in der es um die Aushandlung der fraglichen Stelle geht, in die Interaktion zwischen dem Dirigenten und dem Konzertmeister ein. Dabei wird die Paarsequenz (*adjacency pair*) ‚Frage-Antwort‘ durch Rückfragen des Dirigenten erweitert (vgl. *cento* in Z02 oder *minuetto* in Z04), der erwartbare zweite Teil der Sequenz wird bis Z05–06 aufgeschoben (vgl. Gülich/Mondada 2008) und dann erst realisiert.

In Z07 erklärt der Konzertmeister, dass die Violinen (oder auch andere Musiker:innen) nicht wissen, wer leise bleiben und wer lauter werden soll. Der Konzertmeister spricht hier also in Stellvertretung der Violinist:innen (oder ganz generell der Musiker:innen). Als Replik auf die Anmerkung des Konzertmeisters stellt der Dirigent in Z08–09 fest, dass die Musik zu laut ist (*siamo molto troppo forti*). In Z10 möchte der Dirigent seine Beobachtung noch weiterführen, aber es fällt ihm nicht das richtige Wort dafür ein (vgl. die Dehnung des Vokals *o* in *troppo* sowie das Verzögerungssignal *eh*). In Z11 springt ein Musiker für den Dirigenten ein und hilft ihm, sein momentanes *gap* zu füllen, indem er den Ausdruck *presto* anführt. In Z12 wiederholt der Dirigent den *gap filler* (*presto*) und komplettiert nun seine Feststellung aus Z08–10 mit dem neuen Wort *presto*. An dieser Stelle ist für den Dirigenten die Interaktion mit dem Konzertmeister abgeschlossen, in Z13 adressiert er nämlich eine andere Instrumentengruppe (*per viola*) und lokalisiert auch eine neue Stelle (*centouna*).

In Z14 spielt ein/e Musiker:in einen Ton – es könnte sich hier um ebendiese Stelle (*centouno*) handeln; der Dirigent geht jedoch nicht weiter darauf ein, sondern leitet in Z15 eine neue Beobachtung mit einem *forse* ein. Es kommt zu einer ähnlichen Situation wie in Z10: Der Dirigent sucht wiederum nach einem Wort auf Italienisch, das ihm nicht einfällt. Dieses Mal hilft ihm die Bratschistin in Z16 aus (*tutto in giù*), die in der ersten Reihe ganz rechts außen (vom Dirigenten aus betrachtet)

sitzt. Ähnlich wie in Z12 wiederholt der Dirigent auch in Z17 den Wortlaut (hier: der Bratschistin), auch wenn – anders als in Z11 – die Bratschistin in Z16 den *gap filler* mehr als Frage markiert. Anders als in dem Austausch zwischen Dirigent und Konzertmeister in Z01–12 spricht die Bratschistin hier nicht stellvertretend für ihre Instrumentengruppe, die Bratschen, sondern für sich selbst und verhandelt den Bogenstrich mit dem Dirigenten.

In Z18 gibt der Dirigent zu verstehen, dass er nicht damit einverstanden ist, dass alles mit einem Bogenstrich nach unten gespielt wird. Als Gegensatz dazu veranschaulicht er in Z20 gesanglich (*tram tram*) und gestisch, wie er es gerne haben möchte, und zwar einen Bogenstrich nach unten und einen Bogenstrich nach oben (vgl. die Bewegungen des Taktstocks in unterschiedliche Richtungen):



Abb. 25: Streichbewegung nach unten.



Abb. 26: Streichbewegung nach oben.

Hier kann auch von einem Kontrastpaar (*contrast pair* nach Weeks 1996: 273; Keevallik 2010: 403) gesprochen werden: Es handelt sich um zwei Versionen einer musikalischen Phrase, und zwar eine nicht präferierte und eine präferierte Version. Der Dirigent demonstriert in Z17–18 zuerst verbal die *alte, falsche* Version („Ist-Version“), gefolgt von der *neuen, richtigen* Version („Soll-Version“). In Z21 gibt die Bratschistin eine unverständliche Äußerung von sich, der der Dirigent in Z22 mit einem *no* widerspricht. In Z23 pflichtet die Bratschistin dem Dirigenten bei, dass seine vorgezeigte Version besser ist (*è meglio*), in Z24 bestätigt der Dirigent nochmals seine Meinung (*si è meglio*). Das, was nun in Z25–27 folgt, kann als Erklärung/Account dafür ausgelegt werden, warum der Dirigent für seine Version (die Soll-Version) plädiert. In Z27 vervollständigt der Dirigent seinen Account noch zusätzlich durch eine Geste, bei der er beide Arme nach vorne hin öffnet. In Z28 schließt die Bratschistin mit einem *sí sí* und hat wohl verstanden, was der Dirigent gerne hören (und auch sehen) möchte.

Dieses Beispiel illustriert, dass der Dirigent vielfältige Kommunikationspartner:innen in der Orchesterprobe hat. Und zwar klinken sich diese Kommunikati-


```

09      =se fosse possibile fare corONA sul !MI! (0.3) !SETTIMA!
10      (0.3) &!UN! (0.2) PA:::
          &bewegt Hände im Takt -->(13)
11      =e poi A:KKA più MOSSO
12      (.) !JAM!>
13      <<dim> tagida *~dagida dagida dagida dagida dagida de>&
                                     ,,,&
                                     *Blick-->links-->KM ----->
                                     ~dreht sich nach links ----->
14      (.) per finIRE*~
          ----->*~
15      KM <<pp> si>
16      D   &(0.4)&
          &dreht sich zum Dirigierpult&
17      <u>come si fa di solito
18      <<f> mi sto domandando se è POSSIBILE,
19      (0.4) <u>c'è ci FERMIA:MO (0.2) &<<h> SO:LO> <<t> la seconda volta>
                                     &streckt Zeigefinger und Mittelfinger
                                     der rechten Hand nach oben -->
20      (0.5) <u>U:NA prima di akka&
          ----->&
21      <u>ci fermiamo &sul- la sulla seconda parte
          &bewegt rechte Faust nach vorne ->
22      <u>sul- sul=e:h quarto ottavo>&
          ----->&
23      &#sulla& *seconda parte della* ~battuta~ &coll'accordo di MI::
          &bewegt rechte Faust nach hinten&
          *bewegt rechte Faust nach vorne*
                                     ~bewegt rechte Faust nach hinten~
                                     &bewegt rechte Faust nach
                                     vorne ----->
24      abb #Abb.27
25      D   (0.8) mi SETTIMA& *tenuto*
          ----->& *bewegt rechte Faust nach hinten*
26      &=<<h> PA:::>& *<<t> !JAM!>
          &bewegt rechte Faust nach vorne&
          *bewegt Hände im Takt -->
27      <<dim> tagida dagida dagida dagida dagida da>*
          ----->*
28      <<dim> e finiamo.>

```

In diesem Beispiel erklärt der Dirigent den Musiker:innen, wie eine bestimmte Stelle im Stück gespielt werden soll und wie er ebendiese Stelle dirigieren wird. Bevor der Dirigent zu sprechen beginnt, spielen sich die Musiker:innen ein, reden durcheinander und bereiten sich auf das Spielen vor. Vorher hat das Orchester bereits ein

anderes Werk geprobt, es handelt sich hier also um den Übergang zwischen vorausgehendem und nächstem Stück. In Z01 unterbricht der Dirigent das Treiben der Musiker:innen durch einen Diskursmarker (*grazie*) und fordert die Musiker:innen auf, die Noten des Werks von Rossini, das für dieses Projekt vorgesehen ist, herauszunehmen. Daraufhin folgen 5.8sec, in denen die Musiker:innen die Noten suchen und durcheinander sprechen. In Z02 spricht der Dirigent lauter (vgl. <<f>), so als ob er die Handlungen der Musiker:innen übertönen (oder auch unterbinden) möchte. Ebenfalls in Z02 wird er leiser und spricht in Z03 in derselben Lautstärke weiter. In Z04 erhebt er seine Stimmlautstärke ein weiteres Mal und formuliert eine hypothetische Frage (*mi domandavo se fosse possibile*); es handelt sich hier um eine sehr höfliche, gewählte Ausdrucksweise. Dieser abgeschwächte, *hedgende* Turn kann als implizite Anweisung an das Orchester verstanden werden, dass genau so gespielt werden soll, wie nun folgen wird. Der Dirigent führt seinen Turn allerdings nicht zu Ende, sondern dreht sich in Z05 nach links – in die Richtung des Konzertmeisters – und stellt eine Frage zu dem, was in den Noten der Musiker:innen geschrieben steht (*avete anche voi il ritornello*). Es gibt keine verbale Antwort; auf der Videoaufnahme ist außerdem nicht ersichtlich, ob der Konzertmeister dem Dirigenten eine Geste oder einen Blick als Response gibt. Der Dirigent spricht in Z06 weiter, immer noch nach links gewandt, in der Pause in Z07 dreht er sich wieder zum Dirigierpult – in seine *home position* (Sacks/Schegloff 2002). In Z08–12 verändert sich die Stimmlautstärke des Dirigenten erneut (vgl. <<f>). Je nachdem, ob er sich an das gesamte Orchester oder nur an einzelne Musiker:innen, wie z. B. den Konzertmeister wendet, spricht er entweder lauter oder leiser. Außerdem zeigt er durch seine Körperpositur an, für wen seine Turns bestimmt sind: *home position* und nach vorne blickend für das gesamte Orchester vs. nach links gedreht und nach links blickend für den Konzertmeister.

In Z08 führt der Dirigent seinen begonnenen Turn aus Z04 zu Ende. Er recycelt die temporäre Angabe *la seconda volta* und fügt eine Lokalisierung hinzu (*una prima di akka*). Ähnlich greift er in Z09 den Ausdruck *se fosse possibile* aus Z04 ein weiteres Mal auf und gibt eine genaue Anweisung zu der Stelle (*fare corona sul mi settima*). In Z10 – wie auch in Z12 und 13 – singt der Dirigent die Stelle vor und bewegt die Hände gleichzeitig im Takt, so als ob er dirigieren würde (ohne dass das Orchester allerdings spielt, die Handbewegungen dienen hier rein zur Veranschaulichung). In Z11 fügt er noch eine verbale Anweisung ein (*e poi akka più mosso*) und schließt in Z14 mit einer verbalen Nachrahmung (*per finire*). Hier vermischen sich gleich drei unterschiedliche Modalitäten: Verbales, Gesungenes und Gestik. Außerdem dreht sich der Dirigent in Z13 wieder nach links zum Konzertmeister – und blickt auch in dessen Richtung – und erhält dieses Mal in Z15 ein *si* von Letzterem als Rückversicherung für seine Anweisung. Hier zeigt/affirmiert der Konzertmeister die Rolle desjenigen, dem in der Orchesterprobe – neben dem Dirigenten – ein eventuelles Rederecht einzuräumen ist.

In Z16 dreht sich der Dirigent wieder in Richtung des Dirigierpults. An dieser Stelle könnte die Anweisung zu besagter Stelle bereits abgeschlossen sein, doch in Z17–27 wird dieselbe Stelle ein weiteres Mal instruiert, mit fast identischer Formulierung und identischem Vorsingen wie in Z08–14. Was sich dieses Mal ändert, ist in Z19 das Hervorheben der *seconda volta* durch das Voranstellen des Ausdrucks *solo* (hier handelt es sich um eine präzisere Lokalisierung, denn die Stelle wird zwei Mal gespielt), bei dem die Stimmtonhöhe markant nach oben geht, sowie durch eine unterstützende Geste (vgl. das Strecken des Zeigefingers und des Mittelfingers nach oben, womit der Dirigent eine Zwei für *seconda volta* darstellt). Außerdem kommen in Z22–23 verbale Ergänzungen hinzu (*sul quarto ottavo* und *sulla seconda parte della battuta*), wie auch die Bewegungen des rechten Arms – mit der rechten Hand zu einer Faust geformt – nach vorne und nach hinten (Z21–25):



Abb. 27: Bewegung der rechten Faust.

Durch diese Geste betont der Dirigent bestimmte Teile seiner Anweisung und hebt dadurch besonders wichtige Aspekte hervor, im Sinne seiner *professional vision* (Goodwin 1994). Auffällig ist auch, dass der Dirigent sein Vorsingen in Z25–26 – im Vergleich zur gesungenen Demonstration in Z12–13 – abkürzt, es fehlt eine gesungene Silbe (*dagida*). Warum das Vorsingen in Z25–26 unvollständig bleibt, kann ebenfalls auf die *professional vision* des Dirigenten zurückgeführt werden. Das, was wichtig ist, stellt er in den Vordergrund: der Ton *mi*, veranschaulicht durch die gesungene Silbe *pa* in Z10 und Z25 und außerdem noch unterstützt durch die Bewegung der rechten Faust nach vorne in Z25. Das hingegen, was weniger wichtig ist, wird in den Hintergrund gerückt: die gesungenen Lautfolgen, die der Dirigent in einem *diminuendo* in Z13 und Z26 illustriert. In Z27 schließt der Dirigent die Instruktionssequenz durch eine Art Orientierungsäußerung (*e finiamo*) ab.

Wir haben bereits beobachtet, dass die Praktik der Redundanz/des Wiederholens bestimmend für Orchesterproben ist. Es zeigte sich, dass derselbe Inhalt mit unterschiedlichen Codes wiederholt transportiert werden kann. Auch in diesem Beispiel ist dies der Fall: Auf eine verbale Anweisung folgt eine gesungene Instruktion, die dasselbe Konzept (den Ton *mi* das zweite Mal vor dem Buchstaben H in der Partitur länger aushalten und danach *più mosso* weiterspielen) vermittelt. Interessant

ist hier außerdem, dass sich diese Abfolge von Verbalem und Gesungenem zweimal hintereinander in ähnlicher Art und Weise abzeichnet. Das kann damit erklärt werden, dass das, was der Dirigent instruiert, so nicht in der Partitur geschrieben steht. Wohingegen in anderen Beispielen (vgl. etwa Bsp. 5, 8 oder 13) die Anweisungen der Dirigent:innen bereits in ähnlicher Form in der Partitur vermerkt sind.

4.3.11 Beispiel 16: *this is a different version; bisschen anders die version* – Englisch mit allen, Deutsch mit einem einzelnen Musiker

Beispiel 16 ist als letztes Beispiel in diesem empirischen Teil zur gelebten Mehrsprachigkeit in Orchesterproben ebenfalls einer Probe des *Haydn Orchester Bozen* entnommen. In diesem Beispiel probt das Orchester die *Symphonie Nr. 1 in D-Dur* ‚Titan‘ von Gustav Mahler mit der deutschen Dirigentin Sybille Werner. In Bsp. 5 wurde als Sprache für die Probe Englisch ausgehandelt. Auch in dem Beispiel unten, das nach einer Probenpause beginnt, spricht die Dirigentin weiterhin Englisch und bestätigt dadurch diese ausgehandelte Sprache als Basissprache. Erst als ihr ein Musiker (im Transkript mit „T“ für Trompeter gekennzeichnet) auf Deutsch eine Frage zum Werk stellt (in Z18), switcht auch die Dirigentin ins Deutsche und damit in ihre Erstsprache.

Haydn Orchester Bozen, Aufnahme 1, 15072016, 0001

Dirigentin: Sybille Werner

Sprachen in der Probe: Englisch, Deutsch

00:00–01:18

((10.0'', in denen die MM murmeln, durcheinander spielen, Gespräche in Grüppchen führen, sich auf das Spielen vorbereiten))

```
01  D  &<<f> this is what i have to conduct from,
      &hält Partitur nach oben ----->
02      (0.5) mahler's MANUscript!>&
      ----->&
03      &(0.6)&
      &legt Partitur auf das Dirigierpult&
04      which SOMetimes is interesting when he puts
05      &#(0.7) the oboes on the BOTTOM&
      &bewegt rechte Hand mit Taktstock nach unten&
      abb  #Abb.28
06  D  &*#and he&* ~inverts~ the HORNS and the <<h> trumpets,>
      &bewegt linken Arm zur Brust&
      *bewegt rechten Arm nach oben*
```

~bewegt linken Arm nach vorne~

abb #Abb.29

07 D &(1.0)
 &blättert in Partitur ->(09)

08 it's really a challenge.

09 (2.0)&
 ---->&

((8.2'', in denen die Dirigentin zum Orchester blickt, während sich die MM auf das Spielen vorbereiten))

10 D now this is a <<h> DIFFERENT version> <<t> of mahler>
 11 <<dim> than we usually (0.2) are used to,>
 12 &(1.3) this is the HAMBURG version (0.3) of eighteen ninety three&
 &blättert in Partitur&
 13 =where you still have a (0.5) a SMALLER instrumentation,
 14 a LO:T more DOUBLING
 15 (0.4) the MU:SIC is about the same except for the very end,
 16 (1.0) but if you THINK you know mahler (well)
 17 you might f:- (.) be surprised.
 18 T (0.2) xxx eine fra:ge [(also)]
 19 D [ja!]
 20 T am anfang is- ist es (.) xxx einwürfe von den trompeten
 21 D (.) ja!
 22 T =sind die aus der fer[ne xxx]
 23 D [ne: die s:-]
 24 die sind im orchester (.) [mit]
 25 T [das heißt]
 26 (wir sind) nur ZWEI spielen xxx
 27 D JA! (.) sind nur zwei stück
 28 T (1.3) xxx
 29 D in DIEser versio:n sinds nur zwei stück
 30 \$((nickt und lächelt))
 m* \$>((spielt))> ----->>
 31 sind auch nur VIER hörner keine sieben hörner,
 32 (5.6) bisschen anders die version.

In diesem Beispiel erklärt die Dirigentin dem Orchester, was es mit der Version der Partitur, mit der sie das Werk von Mahler dirigiert, auf sich hat (Z01–17). Dabei spricht sie durchgängig auf Englisch, die Namen des Komponisten (*mahler* in Z02, 10 und 16) und die Werksbezeichnungen (*hamburg version* in Z12) sind in den englischen Diskurs eingebettet. Gleichzeitig hält sie in Z01–02 ihre Partitur nach oben, sodass die Musiker:innen das Manuskript und die Noten auch sehen können, in Z03 legt sie sie wieder auf ihr Dirigierpult und benutzt in Z05–06 unterstützende Gesten für ihre Erklärungen:



Abb. 28: Nach-unten-Bewegung des Taktstocks.



Abb. 29: Nach-oben-Bewegung des rechten Arms.

Nach einem Blättern in der Partitur in Z07, einer Feststellung zum Werk in Z08 (*it's really a challenge*) und 8.2sec, in denen die Dirigentin zum Orchester blickt und sich die Musiker:innen auf das Spielen vorbereiten, fügt die Dirigentin in Z10 eine Weiterführung ihrer Erklärung an – immer noch auf Englisch. Erst in Z17 schließt sie ihre Anmerkungen mit einer fallenden Intonation (vgl. den Punkt am Ende der Zeile) ab. Nach einer kurzen Pause leitet ein Trompeter eine Frage an die Dirigentin auf Deutsch durch ein *PrePre*¹⁸¹ ein (*xxx eine Frage*). Hier spricht der Trompeter Deutsch, um Komplizität mit der Dirigentin anzuzeigen. Durch das anschließende *ja* in Z19 geht die Dirigentin auf das Angebot des Trompeters, in dieser Art Nebensequenz – aber immer mit dem Orchester als Publikum – auf Deutsch zu sprechen, ein. Der gesamte Dialog zwischen Dirigentin und Trompeter von Z18 bis Z30, wo die Dirigentin den Austausch mit einem Lächeln und Nicken abschließt, läuft auf Deutsch ab. Für beide – sowohl für die Dirigentin als auch für den Trompeter mit Deutsch als L1 – ist diese Sprachwahl die *natürlichste* (vgl. Lavric 2008a) und deshalb wohl auch jene, die für diese Interaktionskonstellation in Frage kommt. Außerdem betrifft die Frage des Trompeters nur die Trompeten selbst, deshalb ist es auch nicht zwingend nötig, dass die restlichen Musiker:innen verstehen (dazu müsste die Kommunikation auf Englisch oder Italienisch ablaufen), was in dem

¹⁸¹ Vgl. *Preliminaries to Preliminaries* nach Schegloff (1980), die häufig als metadiskursive Äußerungen auftreten und eine bestimmte Handlung projizieren, wie in unserem Beispiel eine Frage. Auf die Projektion folgen jedoch zunächst noch eine oder auch mehrere andere Aktivitäten – wie die Ausführung des Trompeters in Z20 oder die Ratifizierungen der Dirigentin in Z19 und Z21 –, bevor die angekündigte Handlung realisiert wird, und zwar die Frage in Z22.

Austausch zur Debatte steht. Trotzdem stellt sich die Frage, ob der andere, zweite Trompeter, der an der besprochenen Stelle ebenfalls spielen soll, Deutsch versteht und damit auch dem Austausch zwischen der Dirigentin und seinem Kollegen folgen kann.

Interessant ist, dass die Dirigentin in Z31 und 32 noch auf Deutsch weiter spricht, obwohl der Dialog mit dem Trompeter bereits beendet ist. Der Austausch fungiert wohl als Trigger für das Deutsche, eine Rückkehr in die Basissprache Englisch scheint (noch) nicht in Frage zu kommen (vgl. „Umschaltträgheit“ nach Lavric 2008a: 251). Während das *participant related* Code-switching in Bsp. 7, 11 und 12 klar abgegrenzt ist gegenüber der Kommunikation mit allen Musiker:innen, wird in diesem Beispiel die Sprache von einem Teilnehmer:innen-Format ins andere übernommen.

4.4 Zusammenfassung: Wie mehrsprachige Interaktion in der Orchesterprobe funktioniert

In diesem abschließenden Kapitel zum Thema Mehrsprachigkeit in der Orchesterprobe sollen nochmals die wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst werden. Dabei wird in einem ersten Schritt der Fokus auf den Eigenheiten der einzelnen Dirigent:innen liegen, in einem zweiten Schritt wird auf die Funktionen und Rollen der einzelnen Sprachen und Codes näher eingegangen. Außerdem werden die Beobachtungen zum *participant related* Code-switching – u. a. auch in Zusammenhang mit der Interaktionsordnung in der Orchesterprobe – diskutiert. Abschließend soll eine *Simplest Systematics* (vgl. Sacks/Schegloff/Jefferson 1974) für den mehrsprachigen Charakter von Orchesterproben konzipiert werden.

4.4.1 Der Umgang mit Mehrsprachigkeit

Jede/r Dirigent:in in den untersuchten Beispielen geht anders mit dem mehrsprachigen Charakter der Orchesterprobe um:

Beim italienischen Dirigenten Gianandrea Noseda, der mit dem *Orchestre de Paris* (Französisch als Arbeitssprache) arbeitet, zeichnet sich in den Proben Französisch als (fragile) Basissprache ab. Mehr noch, das Sprechen, Erklären und Anweisen auf Französisch scheint eher eine Bemühung in der Hitze des Gefechts zu sein, denn bei *gaps* weicht der Dirigent oft auf seine Erstsprache Italienisch oder auf Englisch als *Lingua franca* aus. Auch zur Diskursmarkierung setzt er Italienisch oder Englisch ein. Der Dirigent versteht es außerdem, italienische Fachtermini geschickt in einen französischen Kontext einzubetten, so wie es etwa in Bsp. 6

(z. B. *la prochaine fortissimo*) der Fall ist. Interessant ist auch der Mix an Sprachen (Französisch, Englisch und Italienisch), der in Bsp. 7 – in Verbindung mit Mitsingen – während des Musizierens zum Einsatz kommt. Hier ist kein klares Sprachwahl-Muster erkennbar, was wohl auch damit zusammenhängt, dass sich der Dirigent auf mehrere Dinge gleichzeitig konzentrieren muss: Dirigieren, Mitsingen, Anweisen und Evaluieren während des Musizierens.

Der niederländische Dirigent Antony Hermus, der in unseren Beispielen das *Orchestre de l'Opéra de Rouen* (Französisch als Arbeitssprache) dirigiert, ist ebenfalls bemüht – mehr als der Italiener Nosedà – auf Französisch zu sprechen. Trotzdem setzt auch er Diskursmarker nicht in der Arbeitssprache des Orchesters, sondern auf Englisch ein. Außerdem benutzt er für Lokalisierungen niederländische Namen (etwa *Dirk* in Bsp. 9 oder *Gerard* in Bsp. 10) stellvertretend für Buchstaben in der Partitur. Auffällig bei Hermus ist der verstärkte Einsatz des Englischen sowie gesanglicher Demonstrationen in Bsp. 9 (z. B. *ta ta ti to ta*, in Verbindung mit einer Geste der rechten Hand), und zwar als Kompensation für sprachliche Defizite in der eigentlichen Basissprache Französisch. Dies führt sogar so weit, dass der Dirigent in Bsp. 10 Französisch aufgibt und zu Englisch übergeht. Die Erstsprache des Dirigenten – Niederländisch – zeigt sich auch in Bsp. 11 und 12, wo er sich mit dem Solocellisten, der ebenfalls Niederländer ist, auf Niederländisch austauscht. Hier kommt es zu einer klaren Abgrenzung gegenüber der Kommunikation mit dem gesamten Orchester, in Verbindung mit Blickrichtung, Körperposition und Sprachwahl (Niederländisch im Gegensatz zu den Sprachen, die sich an alle richten: Französisch und/oder Englisch). Insgesamt lässt sich beobachten, dass für den Dirigenten Hermus die natürlichste Sprachwahl Englisch wäre, er aber aus Entgegenkommen Französisch spricht. Diese Sprachwahl hängt eng zusammen mit der Face-Wahrung des Dirigenten (vgl. Lavric 2007). Indem er dem Orchester mit Französisch entgegenkommt, *bedroht* (*face threatening* nach Brown/Levinson 1978/1987) er zwar sein eigenes *negative face* – im Sinne der Einschränkung seiner Freiheit, eine Sprache zu wählen oder auch nicht. Gleichzeitig trägt er aber zur Aufrechterhaltung des eigenen *positive face* und des *positive face* des Orchesters bei. Und zwar fühlen sich die Orchestermusiker:innen geschätzt und in ihrer Sprache bestärkt, der Dirigent selbst vermittelt ein positives Bild von sich als höfliche und zuvorkommende Person (vgl. Lavric 2007).

Der estnische Dirigent Arvo Volmer, Chefdirigent des *Haydn Orchester Bozen* (Italienisch als Arbeitssprache), spricht in den untersuchten Probenausschnitten fast ausschließlich in Italienisch – mit Ausnahme von englischen Diskursmarkern. In den Beispielen (vgl. Bsp. 3, 13 und 14) lässt sich beobachten, dass Volmer eine sehr gute und flüssige Kompetenz in Italienisch hat. Die Konsequenz, mit der er die Arbeitssprache des Orchesters durchhält, vereinfacht die Kommunikation und führt gleichzeitig dazu, dass er in dieser Sprache in Übung bleibt (vgl. den Sprach-

wahlfaktor „Übung“ nach Lavric 2008a: 250). Italienisch ist für diese Teilnehmer:innen-Konstellation die natürlichste Sprachwahl, da das Produkt der Kompetenzen am höchsten ist (vgl. Bäck 2004; Lavric 2008a). Die Sprachwahlfaktoren *Entgegenkommen* und *Natürlichkeit* fallen hier zusammen.

Ähnliches zeigt sich beim italienischen Dirigenten Roberto Molinelli, der in den untersuchten Beispielen ebenfalls das *Haydn Orchester Bozen* dirigiert. Auch er spricht während der Probe fast durchgehend Italienisch – mit Ausnahme des fachsprachlichen englischen Terminus *woodblocks* in Bsp. 4. Seine Erstsprache deckt sich mit der Arbeitssprache des Orchesters, deshalb kommt auch keine andere Sprache für die Kommunikation in der Probe in Frage, Italienisch ist die natürlichste Sprachwahl. Es kommt aber durchaus vor, dass sich ein weiterer Code in das Interaktionsgeschehen mischt, wie das Vorsingen als instruierender Code in Bsp. 15.

Nicht zuletzt probt auch die deutsche Dirigentin Sybille Werner mit dem *Haydn Orchester Bozen*. Dabei wird zu Beginn der ersten Probe – in Bsp. 5 – die Sprache für die Probe zwischen Dirigentin und Konzertmeister ausgehandelt und Englisch als *base code* festgelegt. Interessant ist, dass die Dirigentin in Bsp. 16, nach dem Dialog auf Deutsch mit einem Trompeter, noch in der deutschen Sprache verweilt, auch wenn sich das Teilnehmer:innen-Format von *one-face-to-one-face* zu *one-face-to-many-faces* ändert und für letzteren Fall Englisch fixiert wurde. Deutsch fungiert für diese Weiterführung wohl als Trigger, die Dirigentin scheint eine Rückkehr ins Englische (noch) etwas hinauszuzögern (vgl. „Umschaltträgheit“ nach Lavric 2008a: 251).

Zum einen lässt sich demnach feststellen, dass die persönlichen Stile der Dirigent:innen von den persönlichen Repertoires bestimmt sind. Es kommt also je nach sprachlichem Hintergrund und je nach Orchester die eine oder andere Sprache aus dem persönlichen Repertoire mehr oder weniger zum Tragen. Es stellt sich die Frage, inwieweit die Sprachwahl aus dem Repertoire des/der Dirigent:in und der Kenntnis der Repertoires der Musiker:innen prädictiert werden kann (vgl. auch Lavric 2000, 2003, 2008a). Ein Beispiel hierfür wäre, dass, wenn es eine gemeinsame, geteilte Erstsprache zwischen Dirigent:in und Orchester gibt, grundsätzlich und selbstverständlich in dieser kommuniziert wird. Eine Frage, die sich aus dem Korpus heraus stellt, betrifft die Einzelkommunikation des/der Dirigent:in mit einem/einer Musiker:in. Solche *Apartés* sind grundsätzlich sehr selten (außer vielleicht mit dem/der Konzertmeister:in), aber es scheint so, dass die Wahrscheinlichkeit für einen solchen Dialog größer ist, wenn – wie in Bsp. 16 – beide dieselbe L1 haben. Die Frage könnte noch vertieft werden: Würde der Trompeter in Bsp. 16 die Frage auch an die Dirigentin stellen, wenn er nicht die Erstsprache mit ihr teilte? Die Antwort auf diese Frage muss wohl offenbleiben. Es ist aber durchaus möglich, dass einzelne Musiker:innen – etwa der Konzertmeister oder die Bratschistin in

Bsp. 14 – in ihrer Erstsprache Italienisch, die auch Arbeitssprache des Orchesters ist, in einen Austausch mit dem Dirigenten treten, auch wenn diese Sprache nicht die gemeinsame L1 darstellt.

4.4.2 Rollen der einzelnen Sprachen und Codes

Wir haben zu Beginn dieses Analysekapitels die Frage gestellt, ob man in der Orchesterprobe von einer grundsätzlich vorherrschenden Basissprache ausgehen kann. Nach der Untersuchung ausgewählter Beispiele kann diese Frage mit ja beantwortet werden, denn es kann in allen Beispielen eine Art *base code* (z. B. Französisch, Italienisch, Englisch) ausgemacht werden, auch wenn dieser nicht immer hundertprozentig durchgehalten wird. In diese Basis- oder Arbeitssprachen werden andere, weitere Sprachen und Codes eingeswitcht, die im Folgenden einzeln – immer in ihrer Funktion für die Basissprache – genauer betrachtet werden sollen. Außerdem hatten wir gefragt, ob die Basissprache immer mit der Arbeitssprache des Orchesters identisch ist. Die Antwort ist: ja, immer dann, wenn der/die Dirigent:in diese Arbeitssprache ausreichend gut beherrscht. Andernfalls wird auf die universelle Lingua franca Englisch ausgewichen (vgl. Bsp. 5, 10, 16).

Italienisch tut sich in allen Beispielen ganz klar als Sprache für Fachterminologie hervor; alle Dirigent:innen des Korpus verwenden vorwiegend italienische fachsprachliche Ausdrücke. Daneben werden auch englische, deutsche und französische fachsprachliche Termini eingesetzt, etwa *woodblocks* in Bsp. 4, *abphrasieren* in Bsp. 12 und *gavotte* in Bsp. 13. Italienisch kann außerdem als Sprache der Kommunikation fungieren, so bei den Dirigenten Volmer (Bsp. 3, 13, 14) und Molinelli (Bsp. 4, 15).

Englisch hat zum einen den Status einer Lingua franca (in Bsp. 5 und 16 mit der Dirigentin Werner), zum anderen fungiert das Englische als Art *Ausweichsprache*, auf die Dirigent:innen dann zurückgreifen, wenn die Sprachkenntnisse in der Arbeitssprache des Orchesters nicht mehr ausreichen, um erfolgreich kommunizieren zu können (vgl. die Dirigenten Nosedá und Hermus). Außerdem werden englische Ausdrücke als Diskursmarker eingesetzt (Bsp. 1, 2, 6, 9, 10 und 13), da sie den Dirigent:innen wohl schneller einfallen als die entsprechenden Diskursmarker in den jeweiligen Arbeitssprachen der Orchester.

Französisch fungiert als (fragile) Basissprache in den Beispielen mit den Dirigenten Nosedá und Hermus. Die beiden Dirigenten versuchen die Basissprache (Französisch) der Orchester so gut es ihnen gelingt durchzuhalten, sie switchen aber immer wieder ins Englische oder verwenden andere bedeutungstragende Codes (vgl. dazu den Absatz weiter unten), um ihre mangelnden Sprachkenntnisse oder momentanen Kompetenzlücken auszugleichen.

Auch Deutsch und Niederländisch sind als Sprachen in den untersuchten Beispielen vertreten. Beide Sprachen tauchen in Situationen von Code-switching auf, etwa das Niederländische in Bsp. 11 und 12 sowie das Deutsche in Bsp. 16. Daneben wird Deutsch in Bsp. 5 zur Aushandlung einer Sprache für die Probe verwendet.

Zu diesen fünf Sprachen, die von den Dirigent:innen in den untersuchten Beispielen verwendet werden, gesellen sich noch weitere bedeutungstragende und -vermittelnde Codes, wie Gestik, Mimik, körperliches Tun, Körperpositionen, gesangliche Demonstrationen und auch Dirigieren. Diese Codes der Dirigent:innen können für sich stehen, etwa in sog. *syntactic-bodily gestalt[en]* (Keevallik 2015), wo sie verbale Einleitungen oder Rahmenhinweise (*keying device*) zu Ende führen/vervollständigen. Sie können aber auch in Verbindung mit Sprache auftreten oder untereinander kombiniert werden – z. B. Gestik und Singen –, um ein bestimmtes Konzept zu spezifizieren. Es fällt auf, dass die Dirigent:innen des Korpus häufig denselben Inhalt mit unterschiedlichen Codes (Sprache, Singen, Gesten, körperliches Tun) wiederholend oder synchron vermitteln. Dies lässt die Hypothese zu, dass die Praktik der Redundanz oder des Sich-Wiederholens für eine Orchesterprobe kennzeichnend ist.

Nicht zuletzt kann es zu Reparaturen von einer Sprache in die andere kommen: In Bsp. 5 korrigiert die Dirigentin Werner einen deutschen Ausdruck (*wellenartig*) mit einem englischen Ausdruck (*like waves*), in Bsp. 9 tauscht der Dirigent Hermus eine englische Äußerung (*can we play*) gegen eine französische ein (*c'est possible de jouer*).

4.4.3 *Participant related* Code-switching und Interaktionsordnung

In den analysierten Beispielen spielt außerdem das *participant related* Code-switching eine Rolle. Die oben genannten Beispiele 11, 12 und 16, in denen Niederländisch und Deutsch vorkommen, sind Fälle von *participant related* Code-switching. Dabei ändert sich das Teilnehmer:innen-Format, und zwar häufig vom multiplen Format der Kommunikation des/der Dirigent:in mit dem gesamten Orchester zu einer dyadischen Interaktionssituation (entweder Dirigent:in und mehrere Musiker:innen oder Dirigent:in und einzelne/r Musiker:in), wobei das Orchester immer in der Funktion des Publikums bleibt. Solche Code-switching-Situationen sind als Nebensequenzen in das Probengeschehen eingefügt, der Übergang ist fließend. Weniger als Nebensequenzen, aber doch als kurze Ausflüge, können jene Situationen bezeichnet werden, wo einzelne Musiker:innen den jeweiligen Dirigent:innen bei sprachlichen Lücken (*gaps*) sprachlich aushelfen. Beispielsweise hilft der Konzertmeister dem Dirigenten Hermus in Bsp. 10 mit der Benennung *ghé* aus, oder ein Musiker dem Dirigenten Volmer in Bsp. 14 mit dem Terminus *presto*. Dabei hat der/die Konzertmeister:in ganz andere Rederechte als einzelne Musiker:innen, denn er:sie repräsentiert das gesamte Orchester und stellt bei musikalischen Fragen die

erste Ansprechperson für den/die Dirigent:in dar. Während einzelne Musiker:innen mehr nur sprachlich aushelfen, ohne in einen Dialog mit dem/der Dirigent:in zu treten, steht es dem/der Konzertmeister:in zu, das Rederecht zu ergreifen und sich mit dem/der Dirigent:in auch über einen längeren Zeitraum auszutauschen (vgl. etwa Bsp. 5, wo der Konzertmeister und die Dirigentin die Arbeitssprache für die Probe aushandeln, oder Bsp. 14, wo der Konzertmeister von sich aus ein musikalisches Problem anspricht und mit dem Dirigenten diskutiert). Ebenfalls interessant ist das *gap* des Dirigenten Volmer in Bsp. 14, das den Startpunkt für eine neue Kommunikation darstellt. Die Bratschistin hilft dem Dirigenten mit dem Ausdruck *tutto in giù* aus, der Dirigent übernimmt den Terminus und nutzt die Gelegenheit, um mit der Bratschistin ein Gespräch zu beginnen. Hier stört die mangelnde Sprachbeherrschung des Dirigenten die Kommunikation nicht unbedingt, sondern kann vielmehr Anknüpfungspunkt für weitere Kommunikationssituationen sein.

4.4.4 A Simplest Systematics for the plurilingual character of orchestra rehearsals

Anhand der gewonnenen Erkenntnisse kann eine *Simplest Systematics for the plurilingual character of orchestra rehearsals* – in Anlehnung an Sacks, Schegloff & Jefferson (1974) – erstellt werden (vgl. Tab. 4).

Die Abbildung lässt sich wie folgt interpretieren:

- 1) Italienisch steht als Fachsprache übergeordnet über dem gesamten Probengeschehen.
- 2) Eine erste einfache Frage, die gestellt werden muss, ist, ob sich der/die Dirigent:in und das Orchester bereits kennen. Falls ja, so können (sprachliche) Lösungen aufbauend auf vorigen Probenerfahrungen herangezogen werden. Falls nein, müssen neue Lösungen gefunden werden.
- 3) In beiden Fällen spielt jedoch eine Rolle, wie gut der/die Dirigent:in die Arbeitssprache des Orchesters beherrscht:
 - a) Wenn die Arbeitssprache des Orchesters mit der Erstsprache des/der Dirigent:in identisch ist, so stellt diese Sprache die natürlichste, selbstverständlichste für die Probenkommunikation dar. Das heißt auch, wenn ein/e italienische/r Dirigent:in mit einem italienischen Orchester Italienisch spricht (vgl. den Dirigenten Molinelli), dann läuft das auf dasselbe hinaus, wie wenn ein/e französische/r Dirigent:in mit einem französischen Orchester Französisch spricht.¹⁸²

¹⁸² Letztere Konstellation kommt im Korpus der vorliegenden Arbeit nicht vor, es kann aber angenommen werden, dass die Sprachwahl und die Kommunikation ähnlich verlaufen.

Tab. 4: A Simplest Systematics for the plurilingual character of orchestra rehearsals.

A Simplest Systematics for the plurilingual character of orchestra rehearsals			
0) Italienisch als Fachsprache			
1) Kennen sich der/die Dirigent:in und das Orchester?			
JA		NEIN	
Auf Lösungen des vorigen Mals kann zurückgegriffen werden		Es müssen neue Lösungen gefunden werden	
↓		↓	
2) Wie gut kann der/die Dirigent:in die Arbeitssprache des Orchesters?			
a) Die Arbeitssprache des Orchesters ist identisch mit der Erstsprache des/der Dirigent:in.	b) Der/die Dirigent:in kann die Arbeitssprache des Orchesters sehr gut.	c) Der/die Dirigent:in kann die Arbeitssprache des Orchesters mangelhaft.	d) Der/die Dirigent:in kann die Arbeitssprache gar nicht.
Natürlich, selbstverständlich	Entgegenkommen, Natürlichkeit/ Effizienz ¹⁸³	Viel Entgegenkommen, aber eventuell ist eine andere Sprache natürlicher/ effizienter	Ausweichen auf eine Lingua franca (Englisch)

Arbeitssprache als
base code

Code-switching

Andere symbolische Ressourcen

Englisch als base
code

Code-switching

Andere
symbolische
Ressourcen

183 Der Sprachwahlfaktor Entgegenkommen bedeutet, dass jene Sprache gewählt wird, von der man meint, dass sie der/die Gesprächspartner:in bevorzugt. Der Sprachwahlfaktor der Natürlichkeit kommt zum Tragen, wenn in einer gemeinsamen Erstsprache kommuniziert wird; von Effizienz kann gesprochen werden, wenn die Kommunikation in einer Sprache abläuft, die sich aus dem Produkt der Sprachkenntnisse der am Gespräch Beteiligten ergibt (vgl. Lavric 2008a: 250). Zu den Sprachwahlfaktoren vgl. auch das Theoriekapitel zu Mehrsprachigkeit (Kap. 3).

Tab. 4 (continued)

3) Sprachen beim/bei der Konzertmeister:in, bei Sänger:innen und Solist:innen	
d) Der/die Dirigentin und sein/ihr Gegenüber kommunizieren in einer geteilten Erstsprache.	e) Der/die Dirigent:in und sein/ihr Gegenüber kommunizieren in einer anderen Sprache, die von den üblichen Sprachwahlfaktoren (Natürlichkeit, Entgegenkommen usw.) bestimmt wird.
<i>Participant related Code-switching</i>	

- b) Der/die Dirigent:in beherrscht die Arbeitssprache des Orchesters sehr gut. In diesem Fall geschieht die Sprachwahl auf der Grundlage von Natürlichkeit und Entgegenkommen.
- c) Der/die Dirigent:in hat mangelhafte Kenntnisse in der Arbeitssprache des Orchesters. Er:sie spricht die Sprache aus Entgegenkommen, aber es kann durchaus sein, dass eine andere Sprache natürlicher für ihn/sie wäre. Die Wahrscheinlichkeit, dass der/die Dirigent:in öfters in eine andere Sprache (z. B. Englisch) switcht, ist hier höher als in den ersten beiden Fällen.
- d) Der/die Dirigent:in kann die Sprache des Orchesters gar nicht. Ist dies der Fall, so wird auf eine andere Sprache (Englisch) als Lingua franca ausgewichen.
- 5) In den Fällen a), b) und c) ist die Arbeitssprache des Orchesters auch Basissprache in der Probe. Das Gewicht der Arbeitssprache als Basissprache sinkt mit abnehmenden Sprachkenntnissen des/der Dirigent:in, gleichzeitig steigt die Tendenz zum Code-switching und zur Verwendung anderer symbolischer Ressourcen, wie Singen, Gestik, Mimik, körperliches Tun. Diese Codes spielen in der Kommunikation in Orchesterproben immer eine Rolle, sie erhalten aber eine größere Bedeutung, je mangelhafter die Kompetenzen des/der Dirigent:in in der Arbeitssprache sind.
- 6) Im Fall d) wird Englisch zur Basissprache. Auch hier können Elemente des Code-switching und aus anderen symbolischen Ressourcen mit in die Kommunikation einfließen.
- 7) Als *base codes* setzen sich in der Orchesterprobe entweder die Arbeitssprache des Orchesters oder Englisch durch, andere Sprachen kommen als Basissprachen nicht in Frage.
- 8) Wichtig sind auch die Sprachen im Repertoire des/der Konzertmeister:in, der Gesangssolist:innen und der Instrumentalsolist:innen in dyadischen Interaktionssituationen (Dirigent:in – Konzertmeister:in, Dirigent:in – Solist:in/Solist:innen), soweit der/die Dirigent:in darüber Bescheid weiß. Für diese Art

von Kommunikation wird eine Sprache gewählt, die von den Repertoires auf beiden Seiten abhängig ist. Es kann sich um eine geteilte Erstsprache handeln oder es kann eine andere Sprache zum Einsatz kommen, deren Wahl mit den Faktoren Natürlichkeit oder Entgegenkommen zusammenhängt (vgl. Lavric 2000). In beiden Fällen handelt es sich um ein *participant related* Code-switching.