

## 7 Zusammenfassung und Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, die Kommunikations- und Interaktionsmuster im institutionellen Kontext der Orchesterprobe zu untersuchen. Dabei stand eine holistische Konzeption von Interaktion im Mittelpunkt, die davon ausgeht, dass soziale Bedeutungskonstitution durch das Zusammenspiel mehrerer Modalitäten oder semiotischer Ressourcen in der Interaktion erfolgt. In einer Orchesterprobe kommt es zu einem Wechselspiel zwischen Sprache und Musik, d. h. Phasen, in denen über die Musik/das Gespielte gesprochen wird, alternieren mit Abschnitten, in denen die Musik, so wie sie in der Partitur (bzw. in den Noten der Musiker:innen) steht und vom/von der Dirigent:in darüber hinaus instruiert/korrigiert wird, von den Musiker:innen vorgetragen wird. Der/die Dirigent:in gibt Anweisungen zur Musik, für die er: sie unterschiedliche Sprachen in Kombination mit verschiedenen zur Verfügung stehenden semiotischen Ressourcen, etwa Gestik, Mimik, Singen, Blicke, Körperbewegungen und Proxemik, verwendet. In solchen Besprechungsphasen hören die Musiker:innen dem/der Dirigent:in zu und setzen im Anschluss in einer Spielphase die Anweisungen musikalisch auf ihren Instrumenten um. In solchen Phasen, in denen die Musiker:innen spielen, dirigiert der/die Dirigent:in und hört dem Orchester zu. Zwischen Spiel- und Besprechungsphasen gibt es Übergänge, die vom/von der Dirigent:in durch verbale und/oder körperliche Zeichen eingeleitet werden. Im Zentrum der Kommunikation zwischen Dirigent:in und Musiker:innen steht immer die Partitur und deren spezifische Umsetzung im Spielen des Orchesters nach den Vorstellungen des/der Dirigent:in.

Dieses Zusammenspiel zwischen Sprache, nonverbalen Ressourcen, Musik und Artefakten wurde auf der Grundlage eines Videokorpus zu Proben von professionellen französischen und italienischen Symphonieorchestern untersucht. Das Korpus umfasst rund 55 Stunden an videographischen Aufzeichnungen, die in Proben des *Orchestre de Paris*, des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* und des *Haydn Orchester Bozen* erstellt wurden. Fünf Dirigent:innen realisierten als Gastdirigent:in oder Hauptdirigent unterschiedliche Projekte mit den jeweiligen Orchestern, für die entweder eines oder auch mehrere musikalische Werke vorgesehen waren. Das Datenmaterial wurde nach GAT 2-Konventionen (Selting et al. 2009) für die verbalen Anteile der Kommunikation und nach Mondada (2016b) für die nonverbalen Aspekte in der Interaktion zwischen Dirigent:in und Musiker:innen transkribiert. Außerdem wurden Screenshots in die Analysen mit eingebaut, um das Zusammenspiel von unterschiedlichen Modalitäten (z. B. Gestik und Blickverhalten des/der Dirigent:in) in ihrer Gesamtheit zu illustrieren.

In einem ersten theoretischen Abschnitt (Kap. 2.1.1) wurde zunächst umrisSEN, wie eine Probe definiert werden kann und wie sie sich gegenüber einer Auf-

führung abgrenzt. Proben dienen der Einübung eines künstlerischen Werks mit dem Ziel einer anschließenden öffentlichen Aufführung. Teile des Stücks werden in Proben wiederholt, ausprobiert und einstudiert, „Fehler“ werden ausgemerzt und die persönliche Konzeption des/der Dirigent:in von dem Musikstück wird an die Musiker:innen vermittelt. So wird ein Wissen generiert, das von der Probe mit in die Aufführung übernommen wird (vgl. Matzke 2011). Die Aufführung stellt das Produkt der Arbeit in der Probe dar (vgl. Roselt 2011; Matzke 2012): In der Probe wird produziert, in der Aufführung wird das erarbeitete Produkt zur Schau gestellt oder (im Orchester) zu Gehör gebracht.

Dieses Produzieren in der Interaktion wurde in einem zweiten theoretischen Teil spezifisch für das Setting der Orchesterprobe reflektiert (Kap. 2.1.2). Im institutionellen Interaktionskontext<sup>280</sup> der Orchesterprobe ist der/die Dirigent:in derjenige/diejenige, der/die spricht und das Rederecht hat, während die Musiker:innen zuhören und spielen. Das heißt, es gibt Restriktionen, die sowohl das Rederecht als auch die Äußerungsproduktion betreffen. Musiker:innen dürfen in der Probe grundsätzlich nichts sagen, außer auf musikalische Art und Weise (verbal können sich Musiker:innen beispielsweise nur nach Aufforderung des/der Dirigent:in oder durch ein Handzeichen zu Wort melden). Außerdem weist der/die Dirigent:in den Musiker:innen ihren musikalischen Turn durch verbale und gestische Zeichen zu und koordiniert und strukturiert dadurch das Probengeschehen. Allerdings gibt es hier auch Ausnahmen, wie z. B. den/die Konzertmeister:in, der/die als einzige/r im Orchester – allerdings auch mit sehr eingeschränkten Rederechten und sehr selten – mit dem/der Dirigent:in in einen verbalen Austausch über Interpretation oder Spielweise einer bestimmten Stelle im Stück treten kann. Daneben gibt es noch seltener einzelne Musiker:innen, die in der Probe von sich aus das Wort ergreifen. Das heißt, der institutionelle Kontext der Orchesterprobe gibt einerseits vor, wie sich die Beteiligten verhalten sollen (*context shaped*, Duranti/Goodwin 1992): Der/die Dirigent:in dirigiert und spricht, die Musiker:innen spielen. Andererseits stellen die Beteiligten durch ihr soziales Handeln diesen spezifischen Kontext selbst laufend her (*context renewing*, Duranti/Goodwin 1992): Der/die Dirigent:in und die Musiker:innen führen die Vorgaben des Kontexts aus, es kann allerdings auch zu Abweichungen kommen, wenn z. B. ein/e Musiker:in das Rederecht ergreift.

Nach diesem Kapitel zu Proben wurden in einem weiteren theoretischen Abschnitt (Kap. 2.1.3 bis 2.1.6) die methodischen Hintergründe für die vorliegende Studie dargelegt. Die der Arbeit zugrundeliegende Perspektive auf Interaktion und

---

<sup>280</sup> Zur Interaktion in Institutionen vgl. Drew & Heritage (1992), Heritage (1997, 2005) sowie Heritage & Clayman (2010).

die damit zusammenhängende Analysemethode geht aus der ethnomethodologischen Konversationsanalyse Sacks/Schegloff/Jeffersonscher Prägung (1974) und deren Weiterentwicklung zur multimodalen Konversationsanalyse (vgl. Deppermann 2013, 2018b; Mondada 2013c, 2016a) hervor. Die Konversationsanalyse fragt nach Methoden, Mechanismen und Verfahren, mittels derer Beteiligte in der Interaktion gemeinsam Bedeutung konstituieren. Sie geht von der Prämisse aus, dass soziales Handeln geordnet und strukturiert abläuft und dass Interaktionsbeteiligte ihre Handlungen wechselseitig aufeinander beziehen, abstimmen und interpretierbar machen. Untersuchungsgegenstand bilden immer authentische Interaktionssituationen, d. h. sprachliche oder nichtsprachliche Interaktionen, die nicht eigens für Forschungszwecke arrangiert wurden. Während in der klassischen Konversationsanalyse ursprünglich nur mit Audiodaten gearbeitet wurde und damit der hörbare bzw. verbale Anteil der Interaktion im Zentrum des Interesses stand, entstehen seit Ende der 1990er Jahre dank des technologischen Fortschritts und der damit einhergehenden Möglichkeit der digitalen Videodokumentation zahlreiche Studien, die sich auch mit sichtbaren Modalitäten in der Interaktion auseinandersetzen. In diesen Studien erscheint Sprache als eine Modalität unter vielen, ihr kommt in konkreten Interaktionssituationen eine spezifische Rolle in Relation zu anderen Ressourcen zu. Das Primat der Verbalität wird in Richtung eines holistischen Verständnisses von Interaktion erweitert, wo verschiedene Modalitäten gleichermaßen zur Bedeutungskonstitution beitragen.

Das induktive und empirisch orientierte Vorgehen der Konversationsanalyse hat sich in der vorliegenden Studie als sinnvolle Grundlage erwiesen. Gemäß der ‚analytischen Mentalität‘, die davon ausgeht, dass Interaktionen geordnet und einem sequenziellen Muster folgend stattfinden und dass alle Beteiligten gleichermaßen zur Herstellung, Aufrechterhaltung und Weiterführung einer Interaktionssituation beitragen, waren die Analysekategorien aus dem Material selbst zu entwickeln und durften nicht von außen herangetragen werden. Die detaillierten Transkriptionen und die daraus resultierenden Analysen, in denen versucht wurde zu rekonstruieren, wie Dirigent:in und Musiker:innen „gemeinsam ihre Interaktion als schrittweise aufeinander bezogenen Prozess der Sinnbildung und Herstellung von Interaktionsstrukturen organisieren“ (Deppermann 2014a: 22), geben den Ergebnissen dieser Arbeit ihre Nachvollziehbarkeit. Die multimodale Perspektive auf Interaktion, die in der multimodalen Konversationsanalyse eingenommen wird, erweitert den Blick auf den zeitlichen Verlauf von Interaktionen. Kommunikationskontexte werden nicht nur sequenziell konstituiert, sondern simultane Verhältnisse spielen eine ebenso wichtige Rolle. Mit der Fokussierung auf sowohl sequenzielle als auch simultane Verfahren in der Interaktion zwischen Dirigent:in und Musiker:innen in der Probe konnte die Ganzheitlichkeit des Interaktionspro-

zesses und das damit korrelierende gleichzeitige Zusammenspiel unterschiedlicher Modalitäten illustriert werden.

Für die Analyse der Orchesterproben-Daten war außerdem eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Höflichkeit relevant (Kap. 2.1.7). In einer Orchesterprobe geht es – wie auch in anderen Interaktionskontexten – laufend um Face-Wahrung: Der/die Dirigent:in ist ständig mit der Frage konfrontiert, ob und wie er:sie gesichtsbedrohende Handlungen (*face threatening acts, FTAs*) ausführen oder ob er:sie diese unterlassen soll. Denn durch seine/ihre Korrekturen und Instruktionen schränkt er:sie die Handlungsfreiheit der Musiker:innen ein und bedroht damit ihr negatives Face (Freiheit zu handeln und Freiheit von Zwängen); durch Kritik am Gespielten kann auch das positive Face (persönliches Image und positives Selbstbild) der Musiker:innen angegriffen werden. Gleichzeitig können FTAs auftreten, durch die das positive Face des/der Dirigent:in in Bedrängnis gerät, beispielsweise wenn er:sie die Musik unterbricht. Durch ausgleichende Handlungen, wie etwa entschuldigende Ausdrücke (z. B. *sorry*), kann das Gewicht solcher FTAs abgemildert werden.

Diese Gesichtsbedrohungen sind allerdings dadurch zu relativieren, dass es sich bei Orchesterproben um institutionelle Kommunikationssituationen handelt. Denn für das Gewicht eines FTA in Orchesterproben sind vor allem die Faktoren Distanz (*social distance*) und Macht (*power*) ausschlaggebend: Der/die Dirigent:in steht hierarchisch über den Musiker:innen, er:sie hat das Rederecht und instruiert die Musiker:innen, er:sie bestimmt den Ablauf der Probe und weist den Musiker:innen ihre musikalischen Turns zu. Je nachdem, wie gut sich Dirigent:in und Orchester kennen, kann der Faktor Distanz eine gewichtigere oder weniger bedeutende Rolle spielen. Außerdem gilt es zu bedenken, dass der institutionelle Kontext der Orchesterprobe die Rollen- und Machtverhältnisse zwischen Dirigent:in und Musiker:innen von vornherein definiert. Deshalb ist das Gewicht von FTAs, wie z. B. „Spielt das so und nicht so!“, geringer als etwa in alltäglichen Kommunikationssituationen.

Für den anschließenden empirischen Teil der Arbeit (Kap. 3 bis 6) wurde der Untersuchungsgegenstand nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den Daten (*data driven*) definiert: Die Interaktion in Orchesterproben läuft mehrsprachig, korrigierend-instruktiv und multimodal ab. Die ersten beiden Abschnitte der Empirie (Kap. 3 und 4) setzten sich mit Mehrsprachigkeit zuerst aus theoretischen Gesichtspunkten und dann in der konkreten Analyse der Daten aus den Orchesterproben auseinander. Kap. 5 und 6 fokussierten den korrigierend-instruktiven und multimodalen Charakter von Orchesterproben (wobei ausgewählte multimodale Aspekte der Orchesterproben-Interaktion auch bereits im Abschnitt zur Mehrsprachigkeit untersucht wurden), ebenfalls auf der Grundlage einer zunächst theoreti-

schen Beschäftigung mit dem Thema Instruktionen, Korrekturen sowie Multimodalität,<sup>281</sup> gefolgt von detaillierten Analysen.

Wie sich der mehrsprachige Charakter von Orchesterproben äußert, wurde anhand von Ausschnitten untersucht, die den Probenbeginn bzw. auch Sequenzen aus dem Probenvorlauf der unterschiedlichen Orchester illustrieren (Kap. 4). Die Kommunikation in Orchesterproben läuft – in den Besprechungsphasen zwischen Dirigent:in und Musiker:innen – zu einem großen Teil auf verbaler Ebene ab. Dieses Verbale äußert sich nur selten monolingual, sondern in den meisten Fällen in der Verwendung mehrerer unterschiedlicher Sprachen. Welche der beiden Varianten gewählt wird, hängt vom sprachlichen Repertoire des/der Dirigent:in, den sprachlichen Hintergründen der Musiker:innen sowie der Arbeitssprache des Orchesters ab. Jedes Orchester hat grundsätzlich eine vorherrschende Arbeitssprache. Wenn der/die Dirigent:in diese Arbeitssprache (gut) beherrscht oder die Arbeitssprache sogar identisch mit seiner/ihrer Erstsprache ist, fällt die Sprachwahl auf diese Sprache und sie kommt als Basissprache in der Probe zum Einsatz. So ist es beispielsweise bei den Dirigenten Roberto Molinelli und Arvo Volmer, die mit dem *Haydn Orchester Bozen* proben (Arbeitssprache: Italienisch). Die Erstsprache Italienisch des Dirigenten Roberto Molinelli deckt sich mit der Arbeitssprache des Orchesters. In den untersuchten Proben, in denen er mit dem *Haydn Orchester Bozen* arbeitet, ist Italienisch nicht nur Basissprache, sondern wird auch durchgängig verwendet. Arvo Volmer, ein gebürtiger Este, ist Chefdirigent des *Haydn Orchester Bozen*, d. h., er realisiert regelmäßig Projekte mit dem Orchester und beherrscht dadurch auch die Arbeitssprache des Orchesters gut. Italienisch ist hier ebenfalls Basissprache, allerdings kommen auch andere Sprachen zum Einsatz (z. B. Englisch, Deutsch und auch Russisch). In beiden Fällen ist die Wahl der Arbeitssprache Italienisch als Basissprache für die Probe „natürlich“ (Lavric 2008a: 250) und selbstverständlich. Dabei werden die Musiker:innen als Kollektiv angesprochen, unabhängig davon, welchen Stellenwert die Arbeitssprache des Orchesters in ihren eigenen Repertoires einnimmt. Die einzelnen sprachlichen Repertoires der Musiker:innen spielen nur dann eine Rolle, wenn der/die Dirigent:in mit einzelnen Musiker:innen kommuniziert. In solchen (Ausnahme-)Fällen wird in der „natürlichsten“ oder „effizientesten“ (Lavric 2008a: 250) Sprache gesprochen, d. h. in einer gemeinsamen Erstsprache oder in der Sprache, für die das „Produkt der Kenntnisse“ (Bäck 2004: 120) der beiden Interaktionspartner:innen am höchsten ist.

Wenn der/die Dirigent:in die Arbeitssprache des Orchesters weniger gut oder gar nicht kann, kommt es vermehrt zu Code-switching oder es kann auch auf eine

---

<sup>281</sup> Vgl. auch Kap. 2.1.5 zur multimodalen Konversationsanalyse sowie Kap. 2.1.6 zu Dirigiergesten versus sprachbegleitenden Gesten.

Lingua franca (zumeist Englisch) ausgewichen werden. Allerdings gibt es auch in Code-switching-Situationen immer eine Sprache, die Basissprache in der Probe ist. Diese ist in den untersuchten Probenausschnitten die Arbeitssprache des Orchesters. Hier kommt der Sprachwahlfaktor „Entgegenkommen.“ (Lavric 2008a: 250) zum Tragen, der besagt, dass eine Sprache gewählt wird, von der angenommen wird, dass der/die andere sie bevorzugt. Das ist der Fall, wenn etwa die Dirigenten Gianandrea Noseda und Antony Hermus in den Proben mit dem *Orchestre de Paris* und dem *Orchestre de l'Opéra de Rouen* Französisch als Basissprache durchzuhalten versuchen, obwohl sie die Sprache weniger gut beherrschen; daher greifen sie in dieser Situation auch vermehrt auf andere Sprachen (etwa Englisch) oder Codes (etwa Gestik und/oder Singen) zurück.

Welche Sprache(n) für die Kommunikation in Proben gewählt wird/werden bzw. wie sich diese implizit oder explizit ergibt/ergeben, hängt nicht nur von den sprachlichen Repertoires der einzelnen Akteur:innen ab, sondern auch davon, ob sich der/die Dirigent:in und das Orchester bereits aus vorigen gemeinsam realisierten Projekten kennen. Wenn der/die Dirigent:in bereits mehrmals mit dem Orchester gearbeitet hat, muss/müssen die Sprache(n) für die Probe nicht ausgehandelt werden, sondern sie steht/stehen *by default* fest. Steht der/die Dirigent:in hingegen zum ersten Mal vor dem Orchester, so wird/werden die Sprache(n) für die Probe ausgehandelt. Dies ist beispielsweise in der ersten Probe des *Haydn Orchester Bozen* mit der Gastdirigentin Sybille Werner der Fall: Die Dirigentin und der Konzertmeister legen Englisch als Sprache für die Probe fest (Kap. 4.2.6).

Eine weitere Frage, die im Hinblick auf den Einsatz unterschiedlicher Sprachen in einer Orchesterprobe untersucht wurde, betrifft die Funktionen, die bestimmten Sprachen zugeordnet werden können. Es konnte festgestellt werden, dass jede in der Probe verwendete Sprache eine spezifische Funktion innehaltet. Italienisch wird für Fachterminologie eingesetzt, Englisch hat den Status einer Lingua franca oder auch einer Art *Ausweichsprache*, die immer dann zum Einsatz kommt, wenn die Sprachkenntnisse des/der Dirigent:in in der Arbeitssprache des Orchesters nicht ausreichen. Französisch fungiert als (fragile) Basissprache in den Proben der in Frankreich angesiedelten Orchester. Nicht zuletzt werden Deutsch und Niederländisch (als Erstsprachen der Dirigent:innen Sybille Werner und Antony Hermus) in (*participant related*) Code-switching-Situationen verwendet, wo der/die Dirigent:in mit jemandem spricht, der/die seine/Ihre Erstsprache teilt (vgl. Kap. 4.3.7 und Kap. 4.3.11).

Insgesamt kann zum mehrsprachigen Charakter von Orchesterproben festgehalten werden, dass die Praxis des Code-switching sehr stark vertreten ist. Dabei umfasst Code-switching als breiterer Begriff nicht nur den Wechsel zwischen verschiedenen Sprachen, sondern auch das Switchen bzw. *Ausweichen* auf andere Codes (etwa Gestik, Singen, Blickverhalten, Mimik usw.). Ein Desideratum bleibt die

Frage nach der Übertragbarkeit des illustrierten Sprachwahlmusters auf andere Orchester, die ebenfalls im romanischen Sprachraum angesiedelt sind. Kann davon ausgegangen werden, dass in Orchestern mit Sitz z. B. in Spanien in der Probe auf Spanisch kommuniziert wird? Ist dabei die Praxis des Code-switching ebenso auffällig/präsent wie in den untersuchten französischen und italienischen Orchestern? Kommt Englisch als Lingua franca zum Einsatz? Diese Überlegungen zeigen, dass die Analyse von Mehrsprachigkeit in Orchesterproben auch in Zukunft eine wichtige Aufgabe darstellt.

In einem zweiten analytischen Abschnitt (Kap. 6) wurden die instruktiven (prospektiv ausgerichtet auf noch nicht Gespieltes) und korrigierenden (retrospektiv ausgerichtet auf bereits Gespieltes) Handlungen und Praktiken des/der Dirigent:in sowie die musikalische Umsetzung dieser Instruktionen und Korrekturen durch die Musiker:innen untersucht. Instruieren und Korrigieren sind die zentralen Aktivitäten des/der Dirigent:in in der Orchesterprobe. Diese lassen sich in wiederholt auftauchende instruktiv-korrigierende Handlungen untergliedern: Unterbrechen der Musik, Adressieren des gesamten Orchesters versus einzelner Instrumentengruppen oder Musiker:innen, Lokalisieren bestimmter Stellen in der Partitur, Korrigieren/Instruieren/Anweisen im engeren Sinn, Evaluieren des Gespielten/der umgesetzten Instruktionen sowie Koordinieren von Wiedereinstiegen in die Musik. Diese Handlungen können durch unterschiedliche Praktiken realisiert werden, z. B. können Unterbrechungen der Musik entweder durch verbale, körperliche oder blickliche Zeichen/Praktiken eingeleitet werden; Lokalisierungen können entweder durch Taktangaben in der Partitur erfolgen oder auch, indem der/die Dirigent:in die Stelle in der Partitur vorsingt. Aus der Analyse solcher instruktiver Tätigkeiten geht hervor, dass vor allem dem Singen als instruktiver Praktik eine bedeutende Rolle in der Orchesterprobe zukommt. Das hängt damit zusammen, dass die Dirigent:innen, wenn sie eine bestimmte Stelle in der Partitur mit der ihnen vorschwebenden Interpretationsweise vorsingen, sehr nahe an das herankommen, was die Musiker:innen auf ihren Instrumenten tun. Das Singen kann fast schon als Ersatzhandlung für das Spielen eines Instruments verstanden werden. Für weitere Studien, die sich mit gesanglichen Demonstrationen beschäftigen, wäre es daher interessant, die Silben genauer zu untersuchen, die die Dirigent:innen für das Singen verwenden. In den Daten der vorliegenden Studie zeigte sich nämlich, dass diese Silben von Dirigent:in zu Dirigent:in variieren: Sie reichen von italienischen Tonsilben (*do re mi fa usw.*) über einfache Lautfolgen (etwa *pa* oder *ta*) bis hin zu onomatopoetischen Ausdrücken (etwa die Lautfolge *trrrr*, um einen Triller auf einem Instrument zu imitieren).

In der Analyse konnte außerdem beobachtet werden, dass das Instruieren und Korrigieren einer bestimmten Stelle nicht einmalig verläuft, sondern sich in einer Art Überlagerung von mehreren Schichten nach und nach aufbaut. Der/

die Dirigent:in fordert die Musiker:innen auf, eine bestimmte Stelle in der Partitur zu spielen, die Musiker:innen spielen diese Stelle und bieten damit musikalisch etwas an, das der/die Dirigent:in in der Folge korrigiert/instruiert/evaluiert, die Musiker:innen bieten erneut etwas an usw. (vgl. auch den Abschnitt zur Zeitlichkeit in der Orchesterprobe, Kap. 2.1.2.4). Eine Instruktion ist demnach immer eng verknüpft mit ihrer Umsetzung: Die auf die Instruktion folgende Handlung zeigt an, wie Ausführende (hier: die Musiker:innen) die Instruktion verstanden und interpretiert haben und welche Aspekte der Instruktion in der Interaktion als relevant gesetzt werden (vgl. auch die Relation *Instruktion/instruierte Handlung* bei Garfinkel 2002). Aus dieser Aneinanderreihung von Instruktion, Umsetzung, Evaluierung, erneuter Instruktion, erneuter Umsetzung usw. – dem Muster von *I(initiation)-R(response)-E(evaluation)*-Sequenzen (vgl. McHoul 1978, 1990; Mehan 1979; Macbeth 2000, 2004) folgend – entstehen unterschiedliche Instruktionsgebilde: Instruktionsketten, Instruktionscluster sowie Instruktionsleitern. Innerhalb einer Instruktionskette wird ein- und dieselbe Stelle – zumeist auch mit der-/denselben Instrumentengruppe/n – so lange geprobt, bis der/die Dirigent:in damit zufrieden ist. Instruktionen innerhalb einer solchen Kette knüpfen dabei an unmittelbar vorher Gespieltes an, im Gegensatz zu Instruktionsclustern, die auch an weiter zurückliegende Stellen geknüpft sein können. Ein Instruktionscluster fokussiert mehrere Stellen in der Partitur sowie unterschiedliche musikalische Aspekte und kann an verschiedene Instrumentengruppen gerichtet sein. Nicht zuletzt kann es in Orchesterproben auch zu Instruktionsleitern kommen, die aus Instruktionen bestehen, die in derselben oder in ähnlicher Form zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Probe auftauchen. Solche Instruktionen beziehen sich auf eine Spielweise (z. B. wird in einer Probe des *Orchestre de Paris* die Spielweise *portato lunghissimo* mehrmals thematisiert, vgl. Kap. 6.4.11), sie können dabei verschiedene Instrumente und unterschiedliche musikalische Passagen betreffen.

Die Analyse von Instruktionsaktivitäten in Orchesterproben hat außerdem gezeigt, dass diese inhärent multimodal sind, da mehrere Modalitäten aufeinandertreffen: Verbales, Gesungenes, Gestisches, Mimisches, Blickliches, Prosodisches und Proxemisches des/der Dirigent:in sowie in erster Linie Musikalisches der Musiker:innen. Allerdings konnte anhand der Daten konstatiert werden, dass Musiker:innen nicht nur musikalisch, sondern auch verbal, gesanglich, gestisch, blicklich und mimisch auf die Instruktionen des/der jeweiligen Dirigent:in reagieren können. Allen voran der Konzertmeister sowie Musiker:innen, die sich in unmittelbarer Nähe des/der Dirigent:in befinden, etwa der Solo-Cellist in den Proben des *Orchestre de l'Opéra de Rouen* (Kap. 4.3.7) oder die Bratschistin in den Proben des *Haydn Orchester Bozen* (Kap. 4.3.9). Das Geben von Instruktionen und das Ausführen von oder das Reagieren auf Instruktionen stellen sich damit als interaktives

Unternehmen heraus, in dem Interaktionsbeteiligte verschiedene semiotische Resourcen einsetzen, um soziale Bedeutung zu konstituieren.

Eine Orchesterprobe lebt allerdings nicht ausschließlich von der Interaktion zwischen Dirigent:in und Musiker:innen, sondern auch von der Kommunikation der Musiker:innen untereinander (im Sinne eines „byplay“ nach Goffman 1979: 9). Gespräche zwischen Musiker:innen wurden in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt und auch technisch nicht aufgezeichnet, da dafür die Musiker:innen jeweils mit einem eigenen Mikrofon ausgestattet hätten sein müssen. In weiterführenden Studien könnten Musiker:innen-Gespräche – nach dem Vorbild Schüttes (1991) zur Scherzkommunikation unter Orchestermusiker:innen – eingehender studiert werden. Hier wäre von Interesse, zu untersuchen, ob und wie sich Gespräche unter Musiker:innen auf das Probengeschehen beziehen und wie sprachliches und nichtsprachliches Handeln (z. B. das Zeigen am oder auch das [leise] Spielen auf dem Instrument) ineinanderfließen.

Eine weitere wichtige zukünftige Aufgabe stellt die Überprüfung der Analyse an anderen Korpora dar. Die hier beschriebenen Interaktionsmuster sollten mit Mustern in anderen Korpora verglichen und ergänzt werden: andere größere Orchester, wie z. B. Amateurorchester, regionale Orchester, oder kleinere Orchester, wie z. B. Kammerorchester. Daraus könnte eine ‚Simplest Systematics‘ entwickelt werden, die für die Kommunikation in musikalischen Settings zutreffend ist. Außerdem kann ein Vergleich zu Proben anderer Art hergestellt werden, in denen ähnliche Kommunikationsmuster wie in der Orchesterprobe auftreten, etwa Theater- oder Tanzproben.

Die Orchesterprobe bleibt damit ein Forschungsfeld, das noch lange nicht erschöpft ist. In dieser Arbeit konnten der Prozess des Produzierens in der Orchesterprobe offengelegt und damit verknüpfte, unterschiedliche Facetten und Praktiken dargestellt werden. Der Blick wurde vom Produkt (der Aufführung) auf die Entstehung (das Proben) gelenkt. In der Orchesterprobe steht das Ergebnis oder die Inszenierung des aufzuführenden musikalischen Werks nicht von vornherein fest, sondern es/sie wird erst im Laufe der Probe kreiert, ohne dass es hierfür einen Masterplan gegeben hätte oder dass vorher gesagt hätte werden können, wie das tatsächliche Ergebnis aussieht. Das Resultat einer Orchesterprobe ist in diesem Sinne ‚kreativ‘ (vgl. auch Joas 2012), was auch daran liegt, dass mehrere Inputs emergent aufeinander aufbauen bzw. das Ergebnis vieler Einzelbeiträge (jener des/der Dirigent:in und jener der Musiker:innen) sind.<sup>282</sup> Dadurch eröffnet sich eine neue Per-

---

<sup>282</sup> Vgl. hier auch das Konzept der „distributed cognition“ nach Hutchins (1994, 1995): Das nötige Wissen (*cognition*) für die Bewältigung einer Aufgabe muss nicht nur auf eine einzige Person fallen, sondern kann auch auf mehrere beteiligte Personen (oder auch Gegenstände) verteilt sein (*distributed*).

spektive auf Kunst und Ästhetik, die keine Werk- oder Rezeptionsästhetik, sondern eine Ästhetik des Handelns und des Produzierens fokussiert (vgl. Krug et al. 2020: 156). Bei diesem Produzieren bzw. dem gemeinsamen Erarbeiten eines musikalischen Werks wird auf die bevorstehende Aufführung hingearbeitet. Letztere kommt im Gegensatz zur Probe ohne Code-switching, ohne instruktive Praktiken und ohne Offenlegung dessen aus, wie eine Stelle in der Partitur gespielt werden soll; sie lebt vom *stillen* Austausch zwischen Dirigent:in und Musiker:innen. So bleibt am Ende nur noch die Äußerung des Dirigenten Antony Hermus: „Yes! Bravo! So, concert! – ((tippt mit Taktstock zweimal an das Notenpult))“.

