

Danksagung — V

Abstract — VII

English Abstract — IX

1	Einleitung: Warum Orchesterproben? — 1
2	Theoretische Grundlagen, Forschungsüberblick und Datenerhebung — 6
2.1	Theoretischer Hintergrund — 6
2.1.1	Was sind Proben? — 7
2.1.2	Wie sieht eine Orchesterprobe aus? — 9
2.1.2.1	Die Orchesterprobe als institutionelles Interaktionssetting — 9
2.1.2.2	Der/die Dirigent:in als Fokuspersion — 12
2.1.2.3	Ablauf einer Orchesterprobe — 13
2.1.2.4	Zeitlichkeit in der Orchesterprobe — 14
2.1.3	Ethnomethodologische Konversationsanalyse — 16
2.1.3.1	Entstehung und Entwicklung — 18
2.1.3.2	Methodisches Vorgehen — 19
2.1.4	Sprecherwechsel-Systeme — 25
2.1.4.1	Sprecherwechsel-Systeme in institutionellen Settings — 27
2.1.4.2	Das „Sprecher“-Wechselsystem in der Orchesterprobe — 30
2.1.5	Multimodale Konversationsanalyse — 31
2.1.5.1	Multimodalität in der Interaktion — 31
2.1.5.2	Das Verständnis von Multimodalität — 34
2.1.5.3	Die Entwicklung der multimodalen Konversationsanalyse — 35
2.1.5.4	Re-Modifikation und Neu-Konstitution von Untersuchungsgegenständen — 38
2.1.6	Dirigiergesten vs. sprachbegleitende Gesten — 40
2.1.7	Höflichkeit und Face — 47
2.1.7.1	Das Höflichkeitsparadigma von Brown & Levinson — 49
2.1.7.2	Das Höflichkeitsparadigma von Leech — 55
2.1.7.3	Die Weiterentwicklung von Modellen zu (Un-)Höflichkeit — 56
2.1.7.4	Höflichkeit in der Gesprächsforschung — 58
2.1.7.5	Höflichkeit in der Orchesterprobe — 59
2.2	Kommunikation in Orchesterproben als Gegenstand der Forschung — 62

2.3	Datenbasis und Methode — 69
2.3.1	Methodischer Zugang — 69
2.3.2	Einstieg in das Untersuchungsfeld — 70
2.3.3	Korpus — 72
3	Mehrsprachige Arbeitsumgebungen — 75
3.1	Mehrsprachigkeit und Institutionalität — 75
3.2	Was bedeutet Mehrsprachigkeit? — 78
3.3	Das sprachliche Repertoire — 83
3.4	Mehrsprachige Arbeitsumgebungen — 84
3.5	Exkurs: Fachsprache und Fachkommunikation — 88
3.6	Die Erforschung von Mehrsprachigkeit in der Orchesterprobe — 89
3.7	Der Umgang mit Mehrsprachigkeit in der Orchesterprobe — 92
3.7.1	Sprachwahl in Unternehmen und Institutionen — 94
3.7.2	In Orchesterproben relevante Formen des Umgangs mit Mehrsprachigkeit — 101
3.7.2.1	Code choice — 101
3.7.2.2	Code-switching — 103
3.7.2.3	Räumliche Anordnung und Interaktionskonstellationen — 109
4	Mehrsprachige Arbeitsumgebungen / Analyse: Wie mehrsprachige Interaktion in der Orchesterprobe funktioniert — 112
4.1	Arbeitssprache, Basissprache und Sprachwahlfaktoren — 112
4.2	Sprachen zu Beginn der Probe — 116
4.2.1	Beispiel 1: <i>autre fois s'il vous plaît</i> – Französisch als Bemühung in der Hitze des Gefechts — 116
4.2.2	Beispiel 2: <i>okay, début!</i> – Französisch als zentraler Strang, gemixt mit englischen Diskursmarkern — 124
4.2.3	Exkurs: Diskursmarker und Code-switching — 133
4.2.4	Beispiel 3: <i>tre prima due per favore</i> – Italienisch als Sprache der Kommunikation — 138
4.2.5	Beispiel 4: <i>prendiamo let's dance di David Bowie</i> – Italienisch als unmarkierte Sprachwahl — 141
4.2.6	Beispiel 5: <i>buongiorno! guten tag!</i> – Die Aushandlung einer für diese Interaktionskonstellation (un)markierten Sprachwahl — 144
4.3	Sprachen in der Probe — 150
4.3.1	Beispiel 6: <i>fortissimo le tremolo</i> – Italienische Fachsprache eingebettet in einen französischen Diskurs — 150
4.3.2	Beispiel 7: <i>solisti mettetevi d'accordo</i> – Anderes Teilnehmer:innen-Format, andere Sprache — 156

- 4.3.3 Beispiel 8: *comme s'appelle on the beat* – Sprache wird zum Thema — **160**
- 4.3.4 Beispiel 9: *ti to ta ti ta ta* – Gestische und gesangliche Substitute für Sprache — **164**
- 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 — **168**
- 4.3.6 Beispiel 11: *dat kunnen we doen* – Niederländisch im Einklang mit der Blickrichtung — **171**
- 4.3.7 Beispiel 12: *begin was heel goed* – Niederländisch als geteilte Sprache — **174**
- 4.3.8 Beispiel 13: *come bu dut buttone* – Dasselbe musikalische Konzept, aber unterschiedliche gesungene Silben, verbale Vergleiche und Gesten — **176**
- 4.3.9 Beispiel 14: *siamo molto molto troppo forti* – Italienisch, und zwar *nur* Italienisch — **182**
- 4.3.10 Beispiel 15: *la seconda volta una prima di akka* – *Base code* Italienisch, gemischt mit gesanglichen Demonstrationen — **186**
- 4.3.11 Beispiel 16: *this is a different version; bisschen anders die version* – Englisch mit allen, Deutsch mit einem einzelnen Musiker — **190**
- 4.4 Zusammenfassung: Wie mehrsprachige Interaktion in der Orchesterprobe funktioniert — **193**
- 4.4.1 Der Umgang mit Mehrsprachigkeit — **193**
- 4.4.2 Rollen der einzelnen Sprachen und Codes — **196**
- 4.4.3 *Participant related* Code-switching und Interaktionsordnung — **197**
- 4.4.4 *A Simplest Systematics for the plurilingual character of orchestra rehearsals* — **198**

- 5 Instruktionssequenzen — 202**
- 5.1 Instruktionsspezifische Merkmale von Orchesterproben — **202**
- 5.2 Was genau sind *Instruktionen*? — **214**
- 5.3 Instruktionspraktiken — **219**

- 6 Instruktionssequenzen / Analyse: Wie in der Orchesterprobe instruiert und korrigiert wird — 221**
- 6.1 Transitionen I: Unterbrechungen — **221**
- 6.1.1 Das „Sprecher“-Wechselsystem in der Orchesterprobe — **221**
- 6.1.2 Unterbrechungen in Alltagsgesprächen — **222**
- 6.1.3 Unterbrechungen in Orchesterproben — **223**
- 6.1.4 Wie Übergänge zwischen Spiel- und Besprechungsphasen in Orchesterproben funktionieren — **225**

6.1.4.1	<i>Interruption initiation, interruption point, post interruption</i> — 225
6.1.4.2	<i>Interruption initiation durch body cues</i> — 228
6.1.4.3	<i>Interruption initiation durch verbal cues</i> — 235
6.1.4.4	<i>Interruption initiation durch Kombination von verbalen und körperlichen Zeichen</i> — 236
6.1.4.5	<i>Abrupte interruption initiation</i> — 246
6.1.4.6	<i>Interruption initiation vor einer Spielpause</i> — 250
6.1.5	Fazit: Die Regulierung von Transitionen/Unterbrechungen — 251
6.2	Adressierungen — 255
6.2.1	Adressierungen in alltäglichen und institutionellen Interaktionskontexten — 255
6.2.2	Wie Adressierungen in Orchesterproben eingesetzt werden — 257
6.2.2.1	Adressierungen an das gesamte Orchester in Unterbrechungsphasen — 258
6.2.2.2	Adressierungen an das gesamte Orchester in Spielphasen — 264
6.2.2.3	Adressierungen an spezifische Instrumentengruppen als Aufforderung zum Spielen — 265
6.2.2.4	Adressierungen an spezifische Instrumentengruppen zur Korrekturinitiation — 268
6.2.2.5	Blickliche Adressierung von spezifischen Instrumentengruppen — 273
6.2.3	Fazit: So wird in Orchesterproben adressiert — 278
6.3	Lokalisierungen — 279
6.3.1	Lokalisierungen durch Buchstaben, Taktzahlen und gesungene Passagen — 280
6.3.2	Lokalisierungen in Verbindung mit deiktischen Zeigegesten — 286
6.3.3	Rein gesangliche Lokalisierungen — 289
6.3.4	Weitere Varianten von Lokalisierungen — 291
6.3.5	Fazit: So wird in Orchesterproben lokalisiert — 295
6.4	Instruktionen/Anweisungen im engeren Sinn — 297
6.4.1	Beispiel 1: <i>please let's keep the only forte</i> – Korrektive, die Dynamik betreffende Instruktionen — 298
6.4.2	Beispiel 2: <i>sono due note libere</i> – Korrektive vs. operative Instruktionen — 302
6.4.3	Beispiel 3: <i>there is too much activity</i> – Kontrastieren von gewünschter und nicht gewünschter Version — 305
6.4.4	Beispiel 4: <i>un poco più lungo</i> – Instruieren mit verbaler Rahmung und gesungener Demonstration — 307

- 6.4.5 Beispiel 5: *ma io voglio una articolazione volando* – Verbale und gesungene Kontrastpaare — **311**
- 6.4.6 Beispiel 6: *c'est possible jo ti to ta ti ta* – Instruktionen mit *syntactic-bodily* gestalts — **317**
- 6.4.7 Beispiel 7: *dans le choral ta ta da di* – Unterschiedliche Modalitäten im Einklang mit dem Instruieren — **321**
- 6.4.8 Exkurs: Die Mimik des/der Dirigent:in — **324**
- 6.4.9 Beispiel 8: *è sempre croma* – Musikalische Antworten auf verbale/ gesungene Instruktionen des Dirigenten — **326**
- 6.4.10 Beispiel 9: *le problema c'est ti da ta ta tam* – Dieselbe Stelle wird innerhalb einer Instruktionskette geprobt — **328**
- 6.4.11 Beispiel 10: *portato lunghissimo* – Dieselbe Anweisung innerhalb einer Instruktionsleiter — **335**
- 6.4.12 Exkurs / Beispiel 11: *excusez-moi* – Der Konzertmeister schaltet sich ein — **339**
- 6.4.13 Beispiel 12: *la acciaccatura e gli accenti* – Mehrere Anweisungen innerhalb eines Instruktionsclusters — **342**
- 6.4.14 Fazit: So wird in Orchesterproben instruiert — **349**
- 6.5 Evaluierungen — **352**
- 6.5.1 Was sind Evaluierungen? — **352**
- 6.5.2 I(nitiation)-R(esponse)-E(valuation)-Sequenzen — **353**
- 6.5.3 Evaluierungen in Orchesterproben — **354**
- 6.5.4 Pseudoevaluierungen für die Unterbrechung der Musik — **355**
- 6.5.5 Spezifische positive Evaluierungen — **358**
- 6.5.6 Negative Evaluierung innerhalb eines Kontrastpaares und positive Evaluierung während der Musik — **362**
- 6.5.7 Explizite verbale negative Evaluierung — **364**
- 6.5.8 Explizite nonverbale negative Evaluierungen — **366**
- 6.5.9 Positive Evaluierung am Ende eines Instruktionsclusters — **369**
- 6.5.10 Fazit: So wird in Orchesterproben evaluiert — **370**
- 6.6 Transitionen II: Wiedereinstiege/*Restarts* — **372**
- 6.6.1 Transitionspraktiken in der Orchesterprobe — **372**
- 6.6.2 Fazit: Die Regulierung von Wiedereinstiegen in die Musik — **392**
- 6.7 Zusammenfassung: Wie in der Orchesterprobe instruiert und korrigiert wird — **394**
- 6.7.1 Instruktionssequenzen in Orchesterproben — **394**
- 6.7.2 *A Simplest Systematics for correcting and instructing in orchestra rehearsals* — **404**

7 Zusammenfassung und Fazit — 408

Bibliographie — 419

Transkriptionskonventionen — 451

Tabellenverzeichnis — 453

Abbildungs- und Figurenverzeichnis — 455

Stichwortverzeichnis — 459