Wilfried Schütte

Scherzkommunikation unter Orchestermusikern

Interaktionsformen in einer Berufswelt

Verlag für Gesprächsforschung

Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung 2015
http://www.verlag-gespraechsforschung.de
ISBN 978 - 3 - 936656 - 65 - 7

Copyright für die Karikatur "Der Wunschkandidat des Orchesters" (S. 230)
bei Karl-Heinz Schoenfeld, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Neuauflage der Originalausgabe im Gunter Narr Verlag, Tübingen 1991.
Forschungsberichte des Instituts für Deutsche Sprache, Band 67.

Alle Rechte vorbehalten.

© Verlag für Gesprächsforschung, Dr. Martin Hartung, Mannheim 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. "Was ist denn hier los?" – Rätselhafte Repliken von Orchestermusikern 7

2. Aspekte einer Beschreibung der sozialen Welt "Orchester" 21
2.1 Das Orchester als "art world": ein Teil des Kulturlebens 21
2.2 Die ethnografische Makroperspektive: 23
2.2.1 Das Berufsbild des Orchestermusikers 23
2.2.2 Die "Orchesterlandschaft" deutscher Kulturorchester 28
2.3 Musikphilosophische Konzepte 33
2.3.1 Renitenz 33
2.3.2 Dirigent und Orchester 37
2.3.3 Demokratie im Orchester? 44
2.4 Arbeitsmedizinisch-psychosomatische Konzepte 46
2.4.1 Arbeitsbelastung 47
2.4.2 Soziale Kontrolle 48
2.4.3 Ressentiments als Einstellungstypen 50
2.4.4 Fremdbestimmtheit der Arbeit und Entfremdung 54

2.5 Das anthropologische Konzept der "joking relationship" als Modell für die Beziehungskonstitution von Musikern 61
2.6 Ethnografische Konzepte 75
2.6.1 "Schauplatz" 76
2.6.2 "Soziale Situation" 76
2.6.3 "Soziales Ereignis" 77
2.6.4 "Territorium" 78
2.6.5 "Soziale Welt" 79
2.7 Linguistische Konzepte 81
2.7.1 Handlungsmuster 81
2.7.2 Textmuster 81
2.7.3 Formulierungsverfahren 86
2.7.4 Kommunikationsmodell 88
2.8 Räumliche Orientierung ("Lokalitäten") 90
2.9 Zeitliche Orientierung 90
2.10 Arbeitsorganisation 92
2.11 Methodik 94

3. Die eingeschränkte Relevanz mündlich-verbaler Kommunikation für Orchestermusiker 97
3.1 Das Verhältnis von Musik und Sprache in der Kommunikation von Orchestermusikern 97
3.2 Verbale Kommentare von Orchestermusikern über ihre Arbeit 99
3.3 Kommunikationskanäle neben der Umgangssprache 101
3.3.1 Scherzhafte Notengraffiti 101
3.3.2 Mitteilungen durch Musizieren 130
3.3.3 Textzitate in neuem Zusammenhang 140

4. Rahmen und Schauplätze für Scherzkommunikation unter Orchestermusikern: Situationstypen 147
4.1 Zwischenbemerkungen bei der Aufführung 150
4.2 Disziplin und Repliken in Orchesterproben 157
4.3 Pausengespräche: Auf dem "Abstecher" 201
4.4 Langeweile und Kollegialität als praktische Probleme in Pausengesprächen 213
4.5 Zwischenbilanz: das Musterrepertoire situationsspezifischer Scherzkommunikation 237

5. Funktionstypen scherzhafter Orchestermusikerkommunikation 247
5.1 Stereotype Scherze über andere Instrumente: Das Muster abfälliger Rätselfragen 247
Exkurs: zum Image der Bratsche 251
5.2 Bezug zur sozialen Welt: Arbeitsteilung und Selbstverwirklichung 264
5.3 Schabernack und Routinetests 274
5.4 "Aber nicht von mir!" - Eine Anekdote in exemplarischen Variationen 284
5.5 "Nachverbrennungen" als situationsübergreifendes Muster der Beziehungsarbeit 305

6. Zusammenfassung: Merkmale und Kategorien scherzhafter Bemerkungen 321
6.1 Begriffe zur linguistischen Beschreibung von Scherztechniken 332
6.1.1 "Frotzeln" und "Frotzelei" 332
6.1.2 "Ironie" 333
6.1.3 "Sarkasmus" 336
6.2 Ausdrucksformen der "joking relationship" bei Orchestermusikern 337
6.3 Reduktion von Komplexität 342
6.4 Funktionalität und Nicht-Funktionalität 347

7. Rätselauflösung 357

8. Ausblick 361

_____

Anhang 363

Literatur 365

Verwendete Transkriptionszeichen 375

Übersicht: Wartezeiten und Präsenz für Trompeter, Posaunisten, Schlagzeug und Bühnenmusik in Mozarts Oper "Don Giovanni" 378

1. "WAS IST DENN HIER LOS?" – RÄTSELHAFTE REPLIKEN VON ORCHESTERMUSIKERN

Das Opernensemble des Theaters einer norddeutschen Großstadt führt an einem Abend Mozarts Oper "Don Giovanni" im Stadttheater einer etwa 80 km entfernt liegenden Stadt auf; alle Beteiligten – Opernsänger, Opernchor und Orchester – werden mit 3 Bussen eines privaten Unternehmens dorthin gefahren.

Jetzt stehen gerade die Busse auf dem Hinterhof des eigenen Theaters zur Abfahrt bereit. In einen Bus steigen Orchestermusiker ein, jeder sucht sich einen Sitzplatz und eine Gelegenheit, sein Gepäck zu verstauen. Dieser Bus wird zum ersten Mal benutzt, und so ergibt sich Gelegenheit für eine Reihe von besonderen Aktivitäten abseits üblicher Routine: Zwei Musiker nehmen bewundernd die Videoanlage wahr, die dem Busfahrer über Monitor das Rückwärtsfahren erleichtert. Andere streiten sich über den begrenzten Gepäckraum: Einer soll nicht seinen Mantel über den Geigenkasten eines Kollegen stopfen, damit nicht das Instrument zerdrückt wird. Der Orchesterinspektor stellt sich vorne in den Buseingang und kommentiert das Durcheinander mit: "Was ist denn hier los?" Als einer der letzten will auch ein Fagottist einsteigen. Hier ist ein kurzer Ausschnitt aus dem nun folgenden Gespräch:

Beispiel Nr. 1

Beteiligte:
A: Orchestermusiker
B: Orchestermusiker (Bühnenmusiker, Geiger)
C: Fagottist, der gerade einsteigen will
D: Aushilfe für die Bühnenmusik
E: Orchestermusiker
F: Orchesterinspektor

(C9/1/050)

A: WAS- wo willst DU denn hin . (hier?)
B: Fagottisten haben hier keinen Zutritt-
C: (schnell) halt dich da raus . ja' . sonst hau ich dir eine REIN, ...
D: (leise) Fagottist (...)
A: nee nee (...) bitteschön
E: au- au- . au au au
B: (emphatisch) hier hast du KEINEN Zutritt
C: du . Bühnenmusiker (brauchen sich?)/
F: (laut) könnt ihr mal HINSETZEN-

Machen wir uns die Frage des Orchesterinspektors zu eigen: Was ist denn hier los? Was geht zwischen den Orchestermusikern

vor? In umgangssprachlicher Formulierung können wir diesen Abschnitt so interpretieren: Wir haben den Eindruck, daß sich A und B gegen C verbünden. Sie bestreiten ihm das Recht, in diesen Bus einzusteigen. Das läßt sich auch linguistisch differenziert beschreiben (mit Zahlen referiere ich im folgenden auf die Zeilen des Transkriptionsbeispiels):

Die Äußerung in 1 ist explizit eine Frage; sie thematisiert, daß C in diesen Bus einsteigen bzw. zu einem bestimmten Platz in diesem Bus will. Dabei verweist die Abtönungspartikel "denn" darauf, daß der Anlaß für die Frage im aktuellen lokalen Kontext zu suchen ist (vgl. Franck 1980:224). Der Bezugsakt im Kontext braucht, wie es hier der Fall ist, kein Sprechakt zu sein (Franck 1980:222).

Dabei wirkt die Äußerung wie ein indirekter Sprechakt: Tatsächlich scheint A C keine aufrichtig gemeinte Frage zu stellen, sondern einen Vorwurf oder gar ein Verbot anzudeuten: C will etwas tun, was nicht in A's Interesse liegt oder für das es explizite, vorformulierte Verbote gibt. Der Widerspruch zu dem Verhalten, das A von C wünscht oder erwartet, wird durch das einleitende Fragewort "was-" signalisiert, durch das C's Verhalten als überraschend oder auffällig markiert wird. Die Frage thematisiert hier eine der für den Vorwurf bzw. das Verbot konstitutiven Voraussetzungen (vgl. Ehrich/Saile (1972) 258f.) und läßt sich so als indirekter Sprechakt ansehen.

In 2 geht B auf A's Fokus[1] – daß C's Verhalten unerwünscht ist – ein und präzisiert ihn mit einem expliziten Verbot in generalisierender Formulierung. Es gilt für C, weil der Element einer Klasse "Fagottisten" ist; in dieser Klassenzugehörigkeit wird er identifiziert. Bei der Interpretation von B's lakonischer Äußerung bleiben freilich viele Fragen offen: Stellt B hier ein Verbot auf, oder zitiert er ein von anderer Seite erlassenes Verbot? Wieso wird das Verbot so lakonisch-schroff formuliert, ohne Plausibilisierung (etwa durch ein einleitendes "du weißt doch, ...") und ohne nähere Begründung: Warum ist der Bus für Fagottisten gesperrt? Hat B überhaupt die Kompetenz bzw. in dieser Institution das Recht, einem Kollegen bestimmte Handlungsweisen zu verbieten? Bleiben wir zunächst bei der Annahme, daß in 1 und 2 durch unterschiedliche sprachliche Verfahren ein akutes Problem bearbeitet werden soll.

---

[1] Mit "Fokus" bezeichnet Kallmeyer (1978:194) in Anlehnung an Pike die "Aufmerksamkeitsausrichtung, die sich die Kommunikationsbeteiligten als konstitutiv für die Durchführung der Kommunikation manifestieren".

Es fällt nun auf, daß C sich nicht so verhält, wie die Obligationen einer Sprechaktsequenz es erwarten ließen (vgl. Wunderlich 1976:300f.). Er beantwortet A's Frage nicht, jedenfalls nicht in dem Sinne, daß er sein Ziel im Bus oder den Grund für sein Betreten des Busses angibt. Er rechtfertigt sich auch nicht gegenüber einem Vorwurf, als der ja A's Frage verstanden werden könnte. C zeigt nicht durch sein Verhalten, daß er sich etwa dem expliziten Verbot B's fügen wird; auch fordert er niemandem eine Begründung für die vorwurfsvolle Frage oder das explizite Verbot ab. Stattdessen bestreitet er nun seinerseits B das Recht auf Intervention. Zudem droht er ihm für den Fall weiterer Zuwiderhandlung körperliche Gewalt an. Diese Aggressionsdrohung wirkt genauso unvermittelt wie das Verbot in 2: Es gibt keine gesprächskonstituierenden Schritte, keine Grüße, keine Fokusaushandlungen, keine Begründungen für Gesprächszüge, keine Eskalation innerhalb einer Vorwurf-Rechtfertigungs-Interaktion.

Nach einigen unverständlichen Kommentaren (in 4 bis 6) variiert B das Verbot, dieses Mal spricht er C persönlich an, was den Inhalt des angeblichen Verbotes noch deutlicher hervortreten läßt, vor allem aber seine Reichweite: den Personenkreis, auf den es bezogen ist, und C's Zugehörigkeit. C scheint nun eine andere Reaktionsstrategie zu verfolgen: Er versucht, eine Replik zu starten, indem er auf B's Funktion bei der bevorstehenden Opernaufführung referiert ("Bühnenmusiker"). C wird aber durch den Orchesterinspektor unterbrochen; F unterbricht das laufende Gespräch unvermittelt. Seine Aufforderung an alle im Bus, sich hinzusetzen, leitet eine Reihe von Gesprächsschritten ein, mit denen er Voraussetzungen schafft (Überblick, Aufmerksamkeitsausrichtung auf ihn), um bald darauf eine Anwesenheitskontrolle durchführen zu können.

Was geht hier zwischen B und C vor? Sind ihre Äußerungen in 2 und 3 aufrichtig gemeint? Man hat den Verdacht, daß es letztlich nicht um Verbot oder Drohung geht. Die Äußerungen als zweigliedrige Sequenz vom Typ "Beschimpfung" – "Beschimpfung" (Wunderlich 1976:300) zu beschreiben, ist für sich allein auch nicht erhellender. Handelt es sich um eine rituelle Beschimpfung, d. h. um eine Abkoppelung vom ursprünglichen propositionalen oder illokutiven Gehalt der Äußerungen? Diese Hypothese müßte weiter verfolgt werden.

Man hat den Verdacht, daß es hier um ein Spiel geht: Dem Partner werden wechselseitig scherzhaft Rechte bestritten, und in dieser Orientierung verhalten sich B und C durchaus angemessen und reziprok. Für diese Annahme spricht, daß C nicht

die Gültigkeit eines ihn betreffenden Verbotes bestreitet, sondern nur B's Zuständigkeit, die Einhaltung dieses Verbotes zu kontrollieren. Also: In einer scherzhaft gesetzten Spielwelt dürfen Fagottisten tatsächlich nicht in diesen Bus einsteigen und kann mit Schlägen gedroht werden, ohne daß das zu einem Gesprächsabbruch führt. Für diese Annahme spricht auch, daß B sich nicht C's aggressive Drohung in 3 verbittet, sondern seine eigene Äußerung reformuliert. Zu den Regeln dieses Spiels gehört offenbar, daß Äußerungen anders miteinander verknüpft werden als in normaler Kommunikation. Doch davon abgesehen, sind uns die Regeln des Spiels unklar. Welche Strukturen hat die fiktive Spielwelt? Bildet sie spezifische Strukturen der sozialen Welt der Orchestermusiker ab? Muß man, um das Spiel verstehen zu können, besondere Situationsbedingungen berücksichtigen, steuert ein spezifisches Erfahrungswelten der Beteiligten den Ablauf?

Ich verzichte an dieser Stelle auf Antworten zu diesen Fragen. In meiner Arbeit unternehme ich den Versuch, die interaktionsprägenden besonderen Bedingungen und Strukturen der sozialen Welt "Orchester" zu rekonstruieren; auf das Beispiel werde ich am Schluß zurückkommen.–

Ein weiteres Beispiel zur Illustration der Problemstellung: Die Generalprobe zu Johann Sebastian Bachs "H-Moll-Messe" findet in einer Kirche einer kleineren norddeutschen Großstadt statt, und zwar als Durchlaufprobe: Die einzelnen Teile der Messe werden mit allen Beteiligten in der richtigen Reihenfolge geprobt; abgebrochen und neu angefangen wird nur bei größeren Schwierigkeiten und daraus resultierenden Einwänden des Dirigenten. Sinn dieser Probenkonstruktion ist, den Beteiligten (vor allem dem Chor) Werkzusammenhänge und problematische Übergänge zu vermitteln. Damit der Dirigent in der fest vorgegebenen Probenzeit das ganze Werk bewältigen kann, ist er daran interessiert, Teile in der Probe abzukürzen, bei denen keine Probleme im Tutti-Zusammenspiel zu erwarten sind. Beteiligt sind an dieser Probe als Dirigent der schon ältere Kirchenmusiker der Kirchengemeinde, sein Kantoreichor, externe Gesangssolisten und ein aus einer größeren benachbarten Stadt angereistes Orchester, das teils aus professionellen Orchestermusikern, teils aus Musikstudenten oder Musiklehrern besteht, von Konzert zu Konzert wechselnd besetzt ist und sich auf Kirchenmusik spezialisiert hat.

Beispiel Nr. 2

Beteiligte:
D: Dirigent
H: Hornist ⎫ Berufsmusiker, allerdings aus
F1: 1. Fagottist ⎪ verschiedenen Orchestern, in
F2: 2. Fagottist ⎭ denen sie hauptamtlich spielen
Ob: Oboist

(Ende des "Qui sedes ad dextram Patris", der Nr. 10 aus der Missa",einem der 4 Teile der H-Moll-Messe)(Pause von 8 sec.)

D: (leise) so, + SOLLN wir jetzt- nur das (h) Schlßritardando machen &oder wolln Sies ganz durchspielen nochmal

H: ich würd gern ganz durch(machen?) .. der Anschluß wär schon wichtig

(Husten im Chor)

X: (im Hintergrund)(...)

D: gut also mir ist es recht- ich wills gern machen

H: *m*hm

(kurzes Klatschen im Chor) (Pause von 8 sec.)

H: (spielt ein kurzes d, den Anfangston des folgenden "Quoniam tu solus sanctus")

F1+2: (machen rhythmische Geräusche mit tiefen Instrumentenklappen)

(Streicher stimmen leise nach, ansonsten Pause von 10 sec.)

("Quoniam tu solus sanctus", die Nr. 11 aus der "Missa", besetzt für Horn, 2 Fagotte, Baßsolo und Continuo - Cello, Kontrabaß und Orgelpositiv - wird durchgespielt; attacca folgt Chor Nr. 12 "Cum Sancto Spiritu")

D: (bricht den Chor in Takt 5 ab und spricht in das abbrechende und teilweise noch etwas nachspielende Orchester hinein) Zwei- Sopran hätte n bißchen MEHR da sein können

Ob: (kräht auf seinem Rohr)

(Geiger schlagen beifällig mit ihren Bögen an die Pulte)

Chorsängerin: (leise) wir waren nicht zusammen . nicht

D: können wir die letzten beiden Takte also von der- .. von der Arie hundert- *eh* das ist- eh sechsn und siebenundzwanzig- ...

Ob: (kräht auf seinem Rohr)

D: denn machen wir lieber die- .. können wir den Anschluß machen:

F1: (bläst Wasser aus einer Instrumentenklappe)

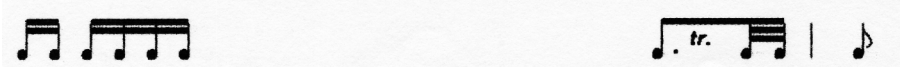
H: den ganzen .. Abspann - (leiser) oder' ... + hun*dert*- .. zwanzig vielleicht'

D: *joo* mir recht sein, meinetwegen, (machen wir?) hundertzwanzig

H: vom Tempo her daß das

D: hundertzwanzig

H: fangen wir auf daß wir sep- .. machen wir auf síebenundzwanzig auf drei *di* .. eh (in rhythmischem Sprechgesang)



dadidadidade (deutet einen Triller an) *daa* dada + dum (leise)

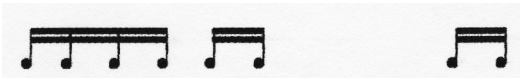


kleines ritardando ja' .. ganz eh + (im Sprechgesang) babbi (deutet



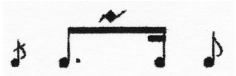
einen Triller an) blll daha (wiederholt die Stelle)

D: wo- AUF'



H: babbi babbi bobbi (lauter) bobbi (deutet einen Praller mit Vorhalt

F1: daha diha-/



H: an) bi-haija ha bi (fragend) kleinen' .. kleinen Stau' (um

F1: die letzten zwei

D: an der Stelle schon' nicht im nächsten Takt-

H: Einverständnis fragend) ja'

F1: nee nee er meint ja (..) den Takt

H: bißchen ganz wenig . bißchen ausspielen d-d (h)

D: na gut, gut,

F1: dritter

H: die Figur . ja-

ja' wolln wir' ...

D: (leise, zur Continuogruppe) (...)

H: ganz wenig nur . das- .. macht sich ganz gut-

F1: (leise) das wird aber nicht extra bezahlt-

F2: nein- ...

D: also hundertzwänzig' (leise, zur Continuogruppe) haben Sie verstanden + .. Takt hundertzwanzig, ...

(Einsatz der Nummer 11, "Quoniam tu solus sanctus", Takt 120)

(C 45/1/532)

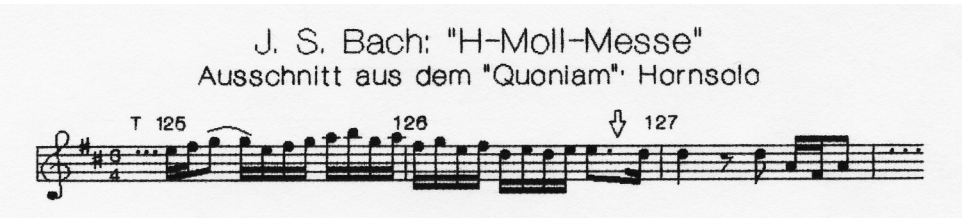
Was verstehen wir von diesen beiden Gesprächsabschnitten der Generalprobe (3-10 und 21-59) ohne Zusatzwissen?

In 3 macht der Dirigent einen Vorschlag zur Verkürzung der Probe: Er bietet an, von der folgenden Nr. 11 ("Quoniam tu solus sanctus") nur die letzten Takte zu proben ("Schlußritardando") wegen des attacca-Übergangs (d. h. Übergang ohne Satzpause) zum Chor Nr. 12 ("Cum Sancto Spiritu"); dieser Übergang ist wegen des Tempowechsels und des Choreinsatzes allerdings problematisch und muß unbedingt geprobt werden. Der Dirigent überläßt bei der Probenkürzung dem Hornisten, der in Nr. 11 ein Solo hat, die Entscheidung. Der aber möchte das ganze

Stück spielen, der Dirigent stimmt zu (in 9), und der Hornist ratifiziert die Zustimmung (in 10). Für seine Bereitschaft, das ganze Solo zu spielen, erntet er sogar Beifall im Chor.

Nachdem die Nr. 11 geprobt worden ist – mit dem Anschluß an den folgenden Chor -, äußert der Dirigent seine Unzufriedenheit mit dem Choreinsatz im 2. Sopran im Takt 1; das wird von Chorsängerinnen im Nebengespräch untereinander als berechtigte Kritik eingeräumt (in 25). Um den Chor seinen Einsatz üben zu lassen, will der Dirigent nochmals den Übergang von Nr. 11 zu Nr. 12 proben; er möchte beim vorletzten Takt von Nr. 11 anfangen. Erneut schlägt der Hornist (in 29) Mehrarbeit vor, auch gerade für sich: Er möchte zunächst "den ganzen .. Abschnitt" (also die letzten 12 Takte) wiederholen, korrigiert dann seinen Vorschlag dahin, bei Takt 120 anzufangen (also die letzten 8 Takte nochmals zu spielen). Der Vorschlag des Hornisten impliziert, daß er den Wiederholungswunsch des Dirigenten für nicht ausreichend hält, allerdings auch bereit ist, einen Kompromiß einzugehen, der Probenökonomie mit seinen eigenen Spielwünschen vermittelt.

Um seinen probenorganisatorischen Vorschlag zu plausibilisieren, zeigt der Hornist, daß seine Aufmerksamkeitsausrichtung, was in der Probe relevant ist, eine andere als die des Dirigenten ist. Dem Hornisten liegt weniger an der Präzision des Choreinsatzes, sondern daran, eine Änderung der rhythmischen Gliederung im vorletzten Takt (Takt 126) seines Solos abzusprechen. Er möchte auf der 3. Zählzeit retardieren:

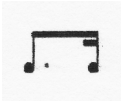


Die veränderte Spielweise könnte dann durch Wiederholung der letzten acht Takte jetzt in der Probe überprüft und festgelegt werden; der Hornist unterstellt bei seinem Vorschlag stillschweigend, daß es nicht zweckmäßig wäre, dazu erst im Takt der gewünschten Veränderung selbst anzufangen. Um seinen Vorschlag dem Dirigenten zu verdeutlichen, treibt der Hornist einen ziemlichen Aufwand mit unterschiedlichen Darstellungsmitteln:

- verbale Beschreibung:
  "kleines ritardando ja'" (in 41)
  "kleinen' .. kleinen Stau'" (in 49)
  "bißchen ganz wenig . bißchen ausspielen" (in 54)
  "ganz wenig nur" (in 60)

- Vorführung durch rhythmischen Sprechgesang (durch dieses Darstellungsmittel erreicht er, daß die Länge der Notenwerte, nicht die Tonhöhe relevant gesetzt wird. In der Transkription lassen sich darum die Tonhöhen auch nicht im Notensystem darstellen. Wohl aber ist es möglich, die rhythmischen Notenwerte analog der Notation mancher Schlagzeugstimmen anzugeben). Das versucht er dreimal: in 38, 40+42 und 45.

Der Dirigent hat Schwierigkeiten, die vom Hornisten gemeinte Stelle zu identifizieren (vgl. 44) und vergewissert sich durch antithetische Frage in 51, ob kein Mißverständnis vorliegt. Zum einen ist nämlich der Dirigent auf ein "Schlußritardando" im letzten Takt fixiert, zum anderen hat ihn der Hornist durch eine falsche Taktangabe (in 36f.) in die Irre geführt (zumindest ist die Formulierung des Hornisten hier mißverständlich, falls er sich nicht tatsächlich beim Taktzählen versehen hat: Er meint die Figur



auf der 3. Zählzeit von Takt 126, die zu Takt 127 hinführt – vgl. dazu den musikalischen Terminus "Auftakt"!). Die Identifizierungsprobleme des Dirigenten mögen den Hornisten mit zu einer Expansion seiner Argumentation veranlaßt haben – obwohl es eigentlich noch gar nicht um die Ratifizierung seines Vorschlags geht.

Der 1. Fagottist kommt dem Hornisten zu Hilfe und gibt Identifizierungshilfen zur fraglichen Stelle (in 50, 53 und 56). Nachdem nun der Dirigent beiden Vorschlägen des Hornisten (Takt des Einsatzes und zusätzliche ritardando-Stelle) zugestimmt hat, liefert der Hornist noch eine Art von "Nachlauf" zu seiner ausgebauten Argumentation: Er spezifiziert seinen Vorschlag ("ganz wenig nur") und bewertet ihn abschließend als wirkungsvoll ("das- .. macht sich ganz gut-").

Induktiv sind an diesem Beispiel besondere Gesprächsstrukturen zu beschreiben, ohne daß man Zusatzwissen über diese besondere Probensituation oder über den Situationstyp "Probe" braucht (wenn ich einmal von meinem Rückgriff auf den originalen Notentext der H-Moll-Messe absehe).[2] Zu diesen Gesprächsstrukturen gehören:

---

[2] nach der Taschenpartitur: Johann Sebastian Bach: Missa; Symbolum Nicenum; Sanctus; Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem – genannt. Messe in h-Moll, BWV 232, herausgegeben von Friedrich Smend. Bärenreiter Verlag Basel, 3. Auflage 1968.- Notenzitat von S.7 in der Partitur S. 108

- Verfahren des Sprecherwechsels (z. B. Dirigent wählt H als nächsten Sprecher aus) oder der Rederechtssicherung (wie setzt der Hornist seine Relevanzen an Stellen durch, wo er nicht vom Dirigenten als nächster Sprecher ausgewählt wird?) (zu den allgemeinen Regeln des Sprecherwechsels vgl. Sacks/Schegloff/Jefferson 1974);
- Verfahren der Referenzherstellung und Muster für Identifizierungshilfen, die für Musiker gebräuchlich sind: u. a. Benutzung einer Fachsprache, die gesonderte ausgebaute Bedeutungszuschreibungen als redundant erscheinen läßt (z. B. "ritardando" als fachsprachlicher Begriff, der hier durch "kleinen Stau", "bißchen ausspielen" umgangssprachlich expliziert wird); besondere Orientierungsverfahren (z. B. Taktzahlen); onomatopoetische Nachahmung von Klangereignissen (z. B. durch Sprechgesang) anstelle einer verbalen Sachverhaltsdarstellung;
- Argumentationsstrukturen: Wer ist zuständig für die Auswahl der zu probenden Stücke und der gegebenenfalls zu wiederholenden Passagen, wie überzeugen Musiker andere Beteiligte von ihren eigenen Klangvorstellungen? Wie formulieren sie dazu Argumente (einschließlich der Korrekturverfahren)?
- Beteiligungsrollen: Wie sind die der Probenkommunikation zugrundeliegenden divergenten Interessenlagen der Beteiligten zu beschreiben? In diesem Beispiel formulieren offenbar Dirigent und Hornist unterschiedliche Relevanzsysteme und/oder Aufgabenprofile für die Probe: Für den Dirigenten ist ein präzises Zusammenspiel von Orchester und Chor wichtig – für den Hornisten sind es Probleme seiner solistischen Stimme.

Diese Gesprächsstrukturen möchte ich hier nur andeuten, nicht umfassend beschreiben. Es kommt mir nämlich auf die aus dem Rahmen fallende letzte Bemerkung des 1. Fagottisten (in 61) an: "(leise) das wird aber nicht extra bezahlt-". Sie bleibt in ihrer kommunikativen Funktion vorerst rätselhaft, sie wird nicht durch eine Beschreibung der vorgängigen Gesprächsstrukturen erhellt. Ihr Kontextbezug scheint zudem unklar, da sie – außer der Zustimmung durch den 2. Fagottisten – offenbar keine Konsequenzen hat: Die Probe geht weiter, wie der Dirigent und Hornist es abgesprochen haben.

Wen spricht der 1. Fagottist mit seiner Äußerung an? Worauf genau verweist das "das"? Macht er eine Feststellung, gibt er einen Ratschlag (etwa in dem Sinne, daß er H von seinem Vorschlag abrät, weil der finanziell nichts einbringt)? Ist die Äußerung überhaupt thematisch kohärent?

Offenbar verhält sich der 1. Fagottist hier nicht mehr in der gleichen Weise kooperativ wie zuvor bei seinen Identifizierungshilfen. Wiederum entsteht der Verdacht, hier rede ein Orchestermusiker nicht ernsthaft-aufrichtig, sondern mache eine scherzhaft-spielerische Bemerkung. Ob es dafür Indikatoren gibt, werden wir am Schluß sehen. Im übrigen: Die Statuszuschreibung "scherzhaft-spielerisch" muß nicht bedeuten, daß durch diese Äußerung nichts beabsichtigt ist und auch nichts bewirkt wird; in der Äußerung scheint eher ein Situationskommentar und damit eine Bearbeitung eines aktuellen Interaktionsproblems zu stecken – nur eben mit spielerischen Mitteln.–

Nun zum dritten und letzten Beispiel meiner Einleitung: In der größten Kirche einer großen norddeutschen Stadt wird Felix Mendelssohn-Bartholdys Oratorium "Elias" geprobt. Diese erste Probe findet mit Chor, aber ohne Gesangssolisten statt; beteiligt ist wiederum das Orchester des zweiten Beispiels (an einigen Pulten freilich anders besetzt), der Dirigent ist ein anderer. Er leitet seit zehn Jahren den Chor und hat mit ihm – als führender Kirchenmusiker seiner Stadt – bereits vier Schallplatten als Konzertmitschnitte herausgebracht. Kurz vor der obligatorischen Probenpause etwa in der Mitte der Probe macht der Dirigent nun folgende Ansage:

Beispiel Nr. 3

Beteiligter: D: Dirigent (Kirchenmusiker)

(C 46/1)

D: ehm' wenn wir Glück haben kriegen wir einen Zettel da hat je-
[mand genau aufgeschrieben was morgen kommt' was wann drankommt
[X: (niest)
D: &Sie wissens schon durch Herrn Wilhelmi aber dann wissens Sies
vielleicht noch genauer' .. in der Vormittagsprobe, .. ehm'
abends dann (h) neunzehn Uhr für alle Generalprobe für alle
ist ja KLAR' .. (schneller, leichter) dann wollt ich Ihnen erzählen ich habe gestern abend einen eh Anruf bekommen, dreiund-
[zwanzig Uhr es war ein Glück daß ich schon zu Hause war da
[(Chor lacht)
D: wurde mir nämlich von meinem .. eh Kirchenvorstand . folgender
Plan unterbréitet den ich Ihnen jetzt hiermit nun wiedergebe,
ich glaube- .. *öh* daß es sehr sehr verfrüht ist so etwas zu TUN'
&aber er fragte mich .. es sei ihm jetzt der Gedanke gekommen
weil er JOSUA hörte- .. ob nicht dieses Stück mítgeschnitten
werden solle und eh bei vi- .. *öh* irgendwie (h) fester komprimierter .. und dauerhafter ERHALTEN werden, also sprich do auf
deutsch (leiser) eine Schallplatte draus machen- + MIR ist es
eigentlich zu früh weil ich dieses Stück .. wie Sie ja sehen eben

gerade gesehen habe (!) zum ersten Mal mache- manche von Ihnen
auch' ich hab sowieso bisher immer große Schwierigkeiten mit dem
Stück auch .. ehm anderer Art gehabt' ich weiß es noch nicht-
eh (lauter) vielleicht' ich weiß auch noch gar nicht ob er je-
manden aufgetrieben hat . FALLS hier morgen irgendwelche .. sil-
bernen Stangen sind- das heißt überhaupt nichts wir müssens des-
wegen auf gar keinen Fall auf Platte MACHEN- .. nur . so . wis-
sen Sie wenigstens- daß es hier gutwillige Leute gibt' die an
uns GLAUBEN
(Gelächter im Orchester)

Was geht in dieser Situation vor? Offenbar hat einer, der Dirigent, ein extensives Rederecht – von den anderen kommen nur Rezeptionssignale bei scherzhaften Anspielungen; darin unterscheidet sich diese Probensituation von der im vorangegangenen Beispiel, bei der ein reger Austausch mit vielfachem Sprecherwechsel stattfand.

Zwei Dinge hat der Dirigent mitzuteilen:

(a) (in 1-7) die praktische Organisation der beiden nächsten Proben am folgenden Tag (notwendiges Vorwissen zum Verständnis dieser Stelle: Für die Vormittagsprobe existiert ein schriftlicher Probenplan, hier "Zettel" genannt der dem Orchester schon durch dessen Geschäftsführer Wilhelmi mitgeteilt worden ist);

(b) (in 8-28) den bislang nicht bekannten Plan eines Kirchenvorstandsmitglieds, auch von diesem Konzert einen Mitschnitt und davon dann eine Schallplatte herstellen zu lassen ("Josua", der den Kirchenvorstand auf diese Idee gebracht hat, ist eine andere Schallplatte des Chores).

Die Darstellung des Dirigenten ist komplex und ausgebaut; er verwendet viel Mühe darauf, problematische Aspekte der Schallplattenidee zu betonen und die Entscheidung über ihre Ausführung offenzuhalten:

- Er fühlt sich mit dem Werk nicht vertraut, er hat zudem Skrupel, ob seine künstlerische Konzeption zu der Komposition paßt;
- auch den anderen Beteiligten fehlt Routine im Umgang mit dem Stück;
- das praktische Problem, kurzfristig (d. h. innerhalb von 3 Tagen) ein Aufnahmeteam zu besorgen.

Das distanzierte Referat der Kirchenvorstands-Idee wird mit einer diesem gegenüber versöhnlichen Geste abgeschlossen: Der Kirchenvorstand habe mit seiner Idee gezeigt, daß er die Leistungsfähigkeit von Chor und Orchester hoch einschätze. Das

unterstellte Lob verhindert, daß die Zuhörer die Darlegung des Dirigenten etwa als implizite Kritik am bisherigen Probenergebnis interpretieren.

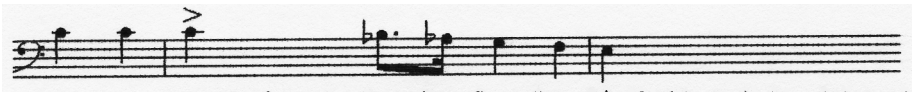
In der zweiten Probenhälfte nun bricht der Dirigent mitten im Chor Nr. 22 nach einem Tempowechsel ab:

Beispiel Nr. 4

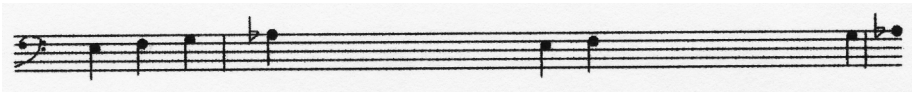
Beteiligte: D: Dirigent
KM: Konzertmeisterin
G: Vorspieler der 2. Geigen (der am 1. Pult der 2. Geigen außen Sitzende)

(C 46/2)

D: Daß jetzt nicht alle DRIN waren' hängt hoffentlich nur mit dem etwas schnellen Anfang bei Ihnen zusammen, ja- .. eh' was es auf jeden Fall im Moment noch nicht bringt- eh' es ist IMMER alles ganz gleichlautend &es ist IMMER wieder die gleiche Gestik da &(singt)



bam bam BI (leiser) dam ba dam ba di (dicht an dicht, drängend, lauter wer-



dend) ba-di-da + di (nochmals so) ba-di (auslaufend) da di

+ wenn Sie diese Dynamik mitmachen können- auch zu so später

X: (...) +

D: Stunde' dann würde dieses Stück nicht so entsetzlich militärisch- nach PARADE klingen- .. wenn' dann machen Sie wenigstens ne SCHLACHT draus, da gehts ja mal rauf und runter, .. SO, aber ich glaube ich mache es jetzt einfach noch mal von vorne durch und dann lassen wir es

KM: (leise) nur mal- wir sollen aber nicht ganz piano-

D: ja das piano wäre SEHR gut . ja'- ich finde über-

M: (doch machen?)

D: haupt alles was wir leise spielen- eh . kann nur (...) SO, aber . ich habe noch so viel vor mir ich kann einfach leider nichts musikalisch machen, ich denke auch das mit der Platte vergessen

Klarinettist: (spielt leise eine Passage

D: wir ganz schnell es hat gar keinen Sinn,

Klarinettist: abwärts) +

Chor: (zischt)

D: ich werde es AUCH gleich sagen- eh' VIELES ist an schi schönen

Geiger: (zupft leere Quinten)

D: Ansätzen da: aber es reicht 'ÜBERHAUPT nicht die Zeit um hier írgendwas draus zu machen .. von dem was ich mir wirklich mal

(mit großen Sprüchen?)- Sie hören das hier . man müßte jetzt wirklich ganz genau Zeit haben zu besprechen .. was machen wir denn nun mit dem Ganzen . wie GEHTS denn nun

G: Spendenbescheinigung

X: (schnaufender Lachansatz)

D: (langsamer, mit tieferer Stimme) ne Spendenbescheinigung zum Beispiel ja . Sie haben wirklich immer wieder gute Ideen &(im alten Tonfall) so, jetzt fangen wir von vorne an, von ganz von vorn

Mehrere Orchestermusiker: (schnaufen, lachen leise)

D: bis dahin- (gute alte Reden- artig?)

(Pause)

D: (munter) SO . ich machs wenigstens in Halben . ja' und-

(Einsatz Chor Nr. 22)

Der Dirigent hat an einer problematischen Stelle abgebrochen und äußert zunächst zwei Punkte einer Detailkritik: Nicht alle Chorsänger haben beim Tempowechsel pünktlich ihren Einsatz gefunden; die Phrasierung ist ihm nicht genügend ausgestaltet – so führt er singend seine Gestaltungswünsche vor. Zur Veranschaulichung vergleicht er obendrein den Chorsatz mit außermusikalischen Klangereignissen. In diesem Kontext geht der Dirigent auch auf eine Zwischenfrage der Konzertmeisterin ein.

Danach generalisiert er seine Kritik und sagt das Schallplattenprojekt ab mit der Begründung, ihm fehle die Probenzeit, eine durchdachte und überzeugende musikalische Konzeption zu erarbeiten und zu einer sicheren Realisierung zu führen. Das impliziert, daß er solche Bedingungen als Voraussetzung für eine Schallplattenproduktion begreift. "ich kann einfach leider nichts musikalisch machen" (21f.) verweist auf die Vorstellung zweier Ebenen der Probenarbeit: technisch – möglichst präzise Ausführung des Notentextes vs. "musikalisch" – Darstellung eines Interpretationskonzeptes mit kommunikativen Aspekten: Vermittlung einer Klangvorstellung über die beteiligten Musiker und Sänger an die Zuhörer.

Interessant ist nun G's Replik "Spendenbescheinigung" in ihrer Rätselhaftigkeit. Zwar ist durchaus einfach konversationsanalytisch G's Technik beschreibbar – also was er macht, um zu Wort zu kommen, ohne gefragt worden zu sein. Das ist durchaus eine Reaktionsschnelligkeit und Schlagfertigkeit erfordernde Aufgabe angesichts einer Diskursstrategie des Dirigenten, die auf Abwehr von Störungen (vgl. dazu den Kommentar in 10+12: "auch zu so später Stunde'" zum Gerede eines nicht identifizierbaren Orchestermusikers) und maßgeblichen Einfluß auf die Strukturierung der Probe (vgl. das mehrfache markante Gliederungssignal "so") angelegt ist.

Der Geiger G definiert nämlich aus der Darstellung des Dirigenten eine rhetorische Frage in Form eines fiktiven Zitats ("Was machen wir denn nun mit dem Ganzen . wie gehts denn nun") aus einem ebenso fiktiven Probenkontext (d. h. einer nicht realisierbaren Situation, in der es keine zeitlichen Beschränkungen bei der Erarbeitung eines Werkkonzeptes gäbe) um als echte Frage an das Orchester mit Aufforderung zum Sprecherwechsel. G greift das Ende dieses fiktiven Zitats als Stelle möglicher Redeübergabe auf.[3]

Doch was soll seine Bemerkung "Spendenbescheinigung"? Sie scheint nicht in den Kontext der Argumentation des Dirigenten zu passen. Ist sie ein bewußter thematischer Bruch, etwa um den Dirigenten zu foppen, soll sie unverständlich sein? Für den Dirigenten ist sie das offensichtlich nicht, denn er wiederholt die Bemerkung und interpretiert sie als Vorschlag für denkbare Handlungsstrategien nach einer Absage des Schallplattenprojektes. Man hat zwar aufgrund einiger Indikatoren den Verdacht, die positive Berücksichtigung durch den Dirigenten sei ausgesprochen ironisch gemeint; dafür sprechen der veränderte Tonfall des Dirigenten, die unterdrückten Lachreaktionen im Orchester und der sofortige Fokuswechsel zur Wiederholung des Choreinsatzes, ohne G's "Vorschlag" weiter aufzugreifen und zu detaillieren.

Die kommunikative Funktion von G's Bemerkung und der Status der Dirigentenreplik in bezug auf Ironie und Ernsthaftigkeit lassen sich nur durch Rekonstruktion der komplexen Referenz von "Spendenbescheinigung" bestimmen. Dabei ist die Frage wichtig: Handelt es sich um ein spezifisches gemeinsames Wissen, das D, G und möglicherweise auch einige andere Orchestermitglieder teilen, das Außenstehenden aber fehlt – oder äußert sich in der Bemerkung ein Verhalten, das aufgrund der typischen Situationsbedingungen einer Probe in der sozialen Welt des Orchestermusikers zu erwarten ist? Am Schluß der Arbeit versuche ich, diese Episode zu rekonstruieren und sie auch im Hinblick auf den Kontext zu erklären.

---

[3] "transition relevance place" (Sacks/Schegloff/Jefferson 1974:703)

2. ASPEKTE EINER BESCHREIBUNG DER SOZIALEN WELT "ORCHESTER"

2.1 DAS ORCHESTER ALS "ART WORLD": EIN TEIL DES KULTURLEBENS

Ich möchte die soziale Welt deutscher Orchestermusiker untersuchen; ich sehe in ihr den Spezialfall einer besonders geschlossenen "professionellen Welt".[4] Die Geschlossenheit ergibt sich zunächst einmal aus strikten Zugangsregeln: Die Beteiligten sind hochqualifiziert durch ein mehrjähriges Studium und haben eine besondere Aufnahmeprozedur durchlaufen (Bewerbung, Probespiel, Probezeit). Sie verfügen über ein besonderes Erfahrungswissen (Repertoire an musikalischen Werken, Routine im Umgang damit) und eine eigene Fachsprache; kommunikativ ergiebige Situationen (wie eine Orchesterprobe) sind nicht öffentlich.

Das "Orchester" ist als sozial definierte Einheit zu sehen: Es stellt eine Institution des Kulturlebens sowie den Arbeitsplatz für die Orchestermusiker und den Dirigenten dar.[5] Der Kommunikationsraum ist nur für "Insider" zugänglich, und hohe Qualifikationsbarrieren hemmen den Zugang für andere Personen. Dieses ist für Proben und Arbeitspausen offensichtlich, zu denen Außenstehende keinen Zugang haben, in denen aber der wesentliche Teil der beruflichen Arbeit geleistet wird; bei Konzerten andererseits, die ja für Außenstehende als Zuhörer zugänglich sind, gibt es eine Reihe von ritualisierten Vorkehrungen, die diesen Zuhörern den Einblick in maßgebliche Aspek-

---

[4] Den Begriff der "sozialen Welten" benutze ich im Gegensatz zu Schütz (1932) im Plural, um die besondere Ausprägung der Lebenswelt zu Subsystemen nach dem Kriterium "Professionalität" beschreiben zu können.

[5] Becker (1978:862) formuliert aus der Beschreibungsperspektive von "commonsense folk classifications" einen Katalog ethnografisch relevanter Aspekte für eine "art world": Zu diesen Typisierungen zählen typische Handlungszusammenhänge, ökologische Umgebungen, Personal (mit typischen Biografien), Probleme, Evaluationen. Nach Becker (1974) ist Kunst als Arbeit Produkt kooperierender Aktivitäten vieler Leute. Er unterscheidet in einer derartigen professionellen Welt zwischen Künstlern und (zuarbeitendem) Hilfspersonal und diskutiert die ambivalente Funktion künstlerischer Konventionen: Vermittlung von Kooperation und Arbeitserleichterung, aber auch Erschwerung von Innovationen.

te der Interaktionskonstitution zwischen den Musikern verwehren.

Das Thema "Scherzkommunikation unter Orchestermusikern" mag exotisch bis abartig wirken, und das kommt wohl nicht von ungefähr. Scherze zu machen als wichtiger Bestandteil des beruflichen Verhaltensrepertoires – das ist nicht das, was ein naiver Konzertbesucher mit dem Image des Orchestermusikers verbinden wird. Darin unterscheidet sich der Orchestermusikerberuf vom ansonsten verwandten des Schauspielers: Von ihm werden auf der Bühne und in Interview-Statements über seine Arbeit durchaus auch komödiantische Leistungen erwartet.

Zwar spielen Orchestermusiker für ein Publikum, präsentieren also ihre Arbeit einer interessierten Öffentlichkeit; die aber nimmt in der Regel nur einen Ausschnitt von dem wahr, was Arbeit und darüberhinaus jede Art von Interaktion in einem Orchester ausmacht: nämlich akustisch im Konzert oder in der Oper ein Endprodukt, die konzertreif geprobte Aufführung[6], optisch Musiker in uniformer Kleidung, deren Verhalten stark ritualisiert wirkt. In seiner Strenge, in seinem Verzicht auf Situationskommentare, die für das Publikum interpretierbar sind, ist es weit entfernt vom milden Chaos in Proben, erst recht von der Farbigkeit von Pausengesprächen, die die Musiker untereinander führen.

Offenbar gibt es für Orchestermusiker einen wesentlichen Unterschied zwischen dem nach außen präsentierten Verhalten und der "betriebsinternen" Kommunikation. Leitfragen bei den folgenden Erörterungen sollen sein: Wodurch wird das Selbstverständnis des Orchestermusikers geprägt, und wie sind die charakteristischen Strukturen seines handlungsleitenden Wissens über die eigene "professionelle Welt"?

---

[6] Für den beteiligten Orchestermusiker ist eine Aufführung freilich mehr, sofern er sich nicht auf die Position einer Mitwirkung als innerlich Unbeteiligter zurückzieht: Dann könnte er seine Beteiligung lediglich als quasi handwerkliche Arbeitsleistung oder als Realisierung eines zuvor eingegebenen Programms sehen – und das kann beispielsweise in der soundsovielten Repertoireaufführung einer Oper durchaus vorkommen.

Ein Orchestermusiker, der sich seine Sensibilität für künstlerische Prozesse erhalten hat, wird die laufende Aufführung nicht als einen auf Knopfdruck abgerufenen Automatismus, sondern als ein sehr komplexes Interaktionsgefüge sehen, in dem sich vieles ereignet, was durch keine Probenabsprache festgelegt worden ist – freilich Interaktion mit nichtverbalen und dennoch subtil differenzierenden Codes, denn Reden ist während der Aufführung kaum möglich. Ausnahmen bestätigen durch ihre Scherzhaftigkeit diese Regel (vgl. Kapitel 6.1.).

Dazu gebe ich zunächst Informationen über Arbeitsformen und Organisationsstrukturen des Orchesters aus Sekundärliteratur wieder und stelle Konzepte zur Beschreibung der Orchestermusiker-Interaktion vor; ich zitiere dabei ausführlich aus diesen Quellen, um zu dokumentieren, wie sich punktuelle Beobachtungen und Erfahrungen zu autoreflexiven Konzepten verdichten. Dabei orientiere ich mich zum Schluß dieses Kapitels auf ethnografisch relevante Konzepte hin.

2.2 DIE ETHNOGRAFISCHE MAKROPERSPEKTIVE:

2.2.1 DAS BERUFSBILD DES ORCHESTERMUSIKERS

Das Interaktionsverhalten des Arbeitskollektivs "Orchester" ist nicht schlicht als Summe der privaten Identitäten und der persönlichen Verhaltensstile zu beschreiben. Intuitiv habe ich schon vor der Datenerhebung für diese Arbeit beobachtet, daß das Kommunikationsverhalten von Orchestermusikern sehr abhängig ist vom Typ der Kommunikationssituation. Da ist jemand im privaten Gespräch aufgeschlossen, vielseitig interessiert und sensibel – in Situationen während des "Dienstes"[7] dagegen

---

[7] "Dienst" ist ein Terminus im Musiker-Jargon: die Verrechnungseinheit für Arbeitsleistungen (anstelle einer Arbeitszeitregelung, die auf Wochenstunden basiert); 1 Dienst = 1 Arbeitseinsatz. Der Orchestermusiker ist vertraglich verpflichtet, pro Monat eine bestimmte Anzahl von Diensten (also Proben, Konzerte usw.) zu absolvieren; die Zahl kann dabei nach den Erfordernissen des Dienstplans von Woche zu Woche schwanken.

Der Begriff "Dienst" deutet auf eine je nach Nützlichkeit wechselnde Berufseinstellung: Wenn es aus gewerkschaftlichen Gründen zweckmäßig erscheint, wird dem eigenen Beruf ein Quasi-Beamtenstatus zugesprochen, und Beamtenprivilegien (wie Unkündbarkeit, Altersversorgung) werden reklamiert; wenn es dagegen kommunikativ zweckdienlich ist, das Künstlerische der eigenen Tätigkeit herauszustreichen, dann spricht man nicht von "Dienst", sondern von "Musik" und "Erfüllung". Vgl. dazu auch folgende Definitionen bei Avgerinos:

scheint er unter vielfältigen Rollenzwängen zu stehen: Er kann nicht reden, mit wem, wann und worüber er möchte, ohne sich Sanktionen etwa vom Dirigenten einzuhandeln. Mit dem Kollegen muß er vorsichtig umgehen, denn der ist in beruflichen Dingen hochgradig empfindlich, und so werden bestimmte Themen vermieden – oder man riskiert, sich gehörig "den Mund zu verbrennen". Auf der anderen Seite beobachte ich als Zaungast im Orchester, besonders bei "Mucken" (Gelegenheitsengagements), eine geradezu verbissene Entschlossenheit, in der Probe miteinander zu reden, zu tuscheln, über alles Mögliche scherzhafte Bemerkungen zu machen. Das sind Verhaltensweisen, die vom Dirigenten oder auch von Kollegen als Störungen definiert werden können. Ich sehe darin Versuche, der offiziellen Situationsdefinition (möglichst effizient die Probe durchzuziehen) eine private entgegenzustellen. Mit der Zeit bemerkt man, daß das Repertoire der einschlägigen Witze und scherzhaften Bemerkungen aber durchaus begrenzt ist.

Alfred Sous, langjähriger Solo-Oboist im Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, dann Dozent an der Musikhochschule Frankfurt, beobachtet, daß Orchestermusiker zu verbaler Metakommunikation über ihren Beruf ihrem Publikum gegenüber wenig bereit sind:

> "Reden sie doch kaum in der Öffentlichkeit über ihre Probleme. Immer noch haben sie Hemmungen, sich ihren Mitmenschen anders als musizierend mitzuteilen." (Sous 1984:1062).

Den Grund dafür sieht Sous u. a. in einer Einstellung, die zu Kommunikationsbarrieren führe:

> "Mit Nichtmusikern über ihre Probleme zu sprechen lohne sich nicht, meinen sie, weil ja doch niemand genügend Sachkenntnis habe, um ihnen Verständnis entgegenzubringen." (Sous 1984:1062)

Freilich sieht Sous, daß dieses Selbstverständnis sich wandelt; seine These:

> "(...) die Orchestermusiker sind dabei, aus jahrhundertelanger Anonymität herauszutreten!" (Sous 1984:1062)

"*Musikbeamter*": Musiker, der, in fester Anstellung, in seinen Leistungen nachläßt und durch Routine ausgleicht, was ihm künstlerisch abgeht (Avgerinos 1981:134)

"*Orchesterhandwerker*": abfällig für Orchestermusiker. Für Kunst hat dieser wenig übrig, er übt seine Tätigkeit nur für den Lebensunterhalt aus (...) (Avgerinos (1981:152), der sich hier auf Hans v. Bülow, Briefe und Schriften, Leipzig, 2. Aufl. 1899, Band 7, S. 101 bezieht).

Konkreter Anlaß für diesen Wandel sind einige Vorkommnisse in jüngerer Zeit, etwa die auffällig öffentlich geführte Auseinandersetzung zwischen den Berliner Philharmonikern und ihrem Chef Herbert von Karajan, zunächst und vordergründig über die Anstellung einer Klarinettistin, dann über Rechte des Orchesters zu autonomer Selbstbestimmung allgemein. Auch die Kritik des bayrischen Rechnungshofes an der Vergütungs- und Dienstpraxis in bayrischen Spitzenorchestern[8] und Reaktionen von Interessenvertretungen der Orchestermusiker darauf gehören in diesen Zusammenhang. Eine tiefergehende Ursache für ein sich wandelndes Selbstbild liegt am Generationswechsel – an einer Diskrepanz zwischen älteren und jüngeren Orchestermusikern von der Ausbildung um damit auch vom künstlerischen Selbstbewußtsein her. Darauf werde ich noch zurückkommen.

Das Selbstbild von Orchestermusikern ist bereits in reflexiver Literatur populärwissenschaftlich oder eher sachbuchartig dargestellt worden. Ein schmales Buch von H. W. Kulenkampff mit dem Titel "Musiker im Orchester" (Kulenkampff 1980) versteht sich auch als Sprachrohr für angeblich verbal blockierte Musiker (vgl. dazu die von Sous (1984) behaupteten Kommunikationsbarrieren bei Orchestermusikern). Kulenkampff stellt die Musiker-Innenperspektive dar nach Gesprächen mit Orchestermusikern, die er auch auf Tonband aufgenommen hat. Er war lange Jahre Hauptabteilungsleiter Musik beim Hessischen Rundfunk, kennt von daher den Beruf aus professioneller Sicht. Hier versucht er, die professionelle Welt aus der Sicht der Orchestermusiker zu ergründen. Diese Darstellung der Innenperspektive von Musikern vermischt sich allerdings mit eigenen kritischen Anmerkungen aus seiner langjährigen Berufspraxis; in dieser Hinsicht sind seine Darstellungen von Orchestermusikern z. T. brüsk zurückgewiesen worden (Engelmann 1981).

Dabei sind – so finde ich – gerade diese kritischen Anmerkungen zu Brüchen und Widersprüchen in der Berufspraxis des Orchestermusikers sehr gut lesbar, etwa seine Darstellung, warum es in den Orchestern immer noch relativ wenige Frauen gibt.

---

[8] Darüber wird u. a. berichtet in: Ohne Verfasser: Holz und Blech. In: Der Spiegel Nr. 1 (1985), S. 70. In der fettgedruckten Zusammenfassung: "Die Elite-Musiker der 17 bayrischen Staatsorchester verdienen laut amtlicher Schelte viel zuviel, arbeiten kaum noch und lassen sich bei Konzerten am liebsten vertreten."

Die Vorwürfe werden hier als dienstrechtliche formuliert, sind freilich in der Sache alt und schon früher andernorts vorgebracht worden. Sie zielten dann aber meist darauf ab, daß durch bestimmte Unsitten (z. B. das Substituten-System bei den Wiener Philharmonikern) die künstlerische Leistungsfähigkeit eines Orchesters leide.

Öffentlich bekannt geworden ist die Auseinandersetzung beim Berliner Philharmonischen Orchester im Frühjahr 1984 (Berichte u. a. bei Herbort 1984a, Kesting 1984). Sie bekam durch konkurrierende Relevanzsetzungen eine besondere Komplexität. Die Musiker haben immer wieder abgestritten, es sei darum gegangen, ob Sabine Meyer im Orchester spielen dürfe oder nicht – sondern es sei ihnen in Wirklichkeit um die Verteidigung ihrer Orchesterautonomie gegen Eingriffe von oben, nämlich der Intendanz und des Dirigenten, gegangen (die Wahl neuer Mitglieder gehört zu den Selbstverwaltungsrechten bei den Berliner Philharmonikern, was nicht in jedem Orchester so ist).

Kulenkampff führt – Jahre vor der Berliner Auseinandersetzung – aus, daß es sehr wohl Ressentiments und Vorurteile gegen die Frau im Orchester gibt. Ein Standardargument ist, daß Frauen den Streß von Konzertreisen nicht durchhalten können; ein anderes, daß Orchestermusiker an jedem Tag eines Monats ohne Einschränkungen einsetzbar und ohne Abstriche leistungsfähig sein müssen, Frauen seien wegen ihrer Menstruationsbeschwerden für den Orchestermusikerberuf nicht zu gebrauchen usw. Insgesamt dienen diese Argumente der Verteidigung einer Männerkoalition aus Angst, daß die Interaktion anders, jedenfalls komplizierter wird, wenn allzuviele Frauen ins Orchester hineinkommen.[9]

---

[9] Kulenkampff 1980:62-66.- Speziell zu den Stereotypen über und Vorurteilen gegen Frauen im Orchester vgl. auch Kissling (1982) und Rieger/Bramsch (1984).

Eine pointiert frauenfeindliche Einstellung eines Dirigenten dokumentiert folgende Anekdote:

> „Sir Thomas Beecham wurde gefragt, warum er Frauen in seinem Orchester ablehne. Der Dirigent erwiderte: 'Wenn sie hübsch sind, bringen sie meine Musiker durcheinander. Sehen sie aber nicht gut aus, dann stören sie mich beim Dirigieren!'" (Feiler 1979:23f.)

Die künstlerische Leistungsfähigkeit von Frauen als Musikerinnen im Orchester wird noch nicht einmal bestritten, sondern erst gar nicht in Betracht gezogen. Dagegen werden Frauen allein nach ihrem Aussehen (dis-)qualifiziert und so auf eine musikfremde Äußerlichkeit reduziert.- Thomas Beecham lebte von 1879 bis 1961.

Doch auch die musikalischen Praktiker stehen mit ihren Vorurteilen nicht allein; hier ein Musterbeispiel sexistischer Wissenschaft:

> "Zweifellos spielt bei der Frau das Moment ungestillter Erotik bei den heutigen kulturellen Zuständen eine noch größere Rolle als beim Mann (...). Biologisch ist aus dem höchsten Beruf der Frau, dem zur Mutterschaft, ihre geringere schöpferische Kraft als Musiker zu erklären." (Singer 1926:80)

In seiner Monografie "Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten" beschäftigt sich Hans-Klaus Jungheinrich im Kapitel 5 ("Der Eine und die Vielen. Dirigent und Orchester") mit für die Arbeitssituation des Orchestermusikers wesentlichen Konzepten. Die von ihm skizzierten Arbeitsbedingungen sind zugleich Rahmenbedingungen für Interaktion im Orchester und Kommunikation der Orchestermusiker mit dem Dirigenten. Aus der Beschreibung gewinnt er Kriterien, nach denen Musiker die Sachkompetenz eines Dirigenten einschätzen, und Muster der Beziehungskonstitution zwischen Dirigent und Musikern.

Jungheinrich zeigt, daß das Thema "Diskriminierung der Frauen im Orchester" nicht von einer anderen Beschränktheit im Orchesterbetrieb zu trennen ist – der Provinzialität:

> "Mit so brutaler Offenheit wie die Berliner Philharmoniker betreibt heute wahrscheinlich kein namhafter Klangkörper mehr die Politik, Frauen aus den eigenen Reihen fernzuhalten. (...) Auffällig konservativ und männerbündlerisch sind in dieser Beziehung (...) die deutschen und österreichischen Orchester. Seltsamerweise in der tiefen 'Provinz' am wenigsten. Das rührt aber nicht daher, daß hier ein besonders zügiger Fortschrittsgeist wehte, sondern hat einen anderen Grund: Provinzielle Orchesterjobs sind leicht zu haben; viel Arbeit und wenig Geld (...); ehrgeizige junge Orchestermusiker fürchten, sich dabei bald zu verschleißen. So dürfen Frauen diese – pardon – Dreckarbeit machen. Bei den besseren und den Spitzenorchestern haben sie aber noch nicht sonderlich viel zu suchen, und das gilt auch für die Rundfunkorchester, deren Selbstverständnis als moderner eingeschätzt wird (allerdings haben Rundfunkorchester vor allem gegenüber ihren auch Operndienst versehenden Kollegen so viele Privilegien, daß sie ein besonderes Prestige genießen und erst recht einen herrenhaften Dünkel zu entwickeln geneigt sind). Erstaunlicherweise ist es auch nicht so, daß, einmal eine Frauen-Bresche in die Herren-Reihe geschlagen, nun des Einlasses weiblicher Mitglieder kein Ende mehr wäre: Neuere Erfahrungen zeigen im Gegenteil, daß es spätestens um die Zahl zehn herum (jedenfalls in Deutschland) aufhört – so viele 'Nichtmänner' kann der Männerbund wohl gerade noch verkraften, mehr läßt er nicht zu." (Jungheinrich 1986:108)

Jungheinrich konstatiert hier eine deutsche Sonderentwicklung: Es gibt hier historische Gründe für die Existenz des Orchesters als Männerkollektiv; viele Orchester sind aus den fürstlichen Hofkapellen hervorgegangen, deren Mitglieder für musikalische Aufgaben abkommmandierte Laien waren. Den schlechten Arbeitsbedingungen in provinziellen Orchestern, die sich bei der Bewerberauswahl keine Frauenfeindlichkeit leisten können, wenn sie sich als spielfähige Besetzung erhalten wollen, steht der Standesdünkel privilegierter Orchester und ih-

rer Musiker gegenüber, der Frauen als imageschädlich dem Orchester fernhält.

Diese Abstufung zeigt, daß das Berufsbild des Orchestermusikers nicht homogen ist. Welche Arten von Orchestern gibt es in Deutschland?

2.2.2 DIE "ORCHESTERLANDSCHAFT" DEUTSCHER KULTURORCHESTER

Ich möchte mich in dieser Arbeit mit der berufsbezogenen und -bedingten Kommunikation unter den etwa 6000 Musikern befassen, die in den westdeutschen sogenannnten "Kulturorchestern" arbeiten. Um ein Mißverständnis auszuschalten: "Kulturorchester" scheint ein Begriff zu sein, dessen Intension eine ästhetische Wertung umfaßt und der möglicherweise gar suggeriert, diese Orchester seien kulturell wertvoller als andere Musikgruppen reproduzierender Künstler (Tanzorchester, Rockgruppen usw.).

Das soll hier nicht mitgemeint sein; für mich bietet sich nur dieser Begriff an als Hyperonym für ganz unterschiedliche Orchesterarten. Es gibt

- Sinfonieorchester: Orchester, die Konzertprogramme absolvieren;
- Opernorchester, die vor allem Operndienst machen;
- Orchester für beide Dienstarten. Meist ist das dann der Fall, wenn nur ein Orchester in einer Stadt existiert, wie es z. B. in meiner Heimatstadt Bremen der Fall ist: In Bremen gibt es das Philharmonische Staatsorchester, das sowohl eine feste Anzahl von Philharmonischen Konzerten, dazu einige Sonderkonzerte in jeder Saison durchführt als auch den Operndienst am Bremer Theater versieht;
- als dritte Kategorie die Rundfunkorchester, deren Mitglieder bei den ARD-Rundfunkanstalten angestellt sind.

Die letztgenannte Orchesterart ist die für Musiker und Musikstudenten begehrteste, angesehenste und gegenüber dem Durchschnitt der anderen Orchester am besten bezahlte. Für die Rundfunksinfonieorchester gibt es besondere Tarifvereinbarungen, während die anderen Orchestermusiker nach dem TVK ("Tarifvertrag der Kulturorchester") bezahlt werden. Diese Zuord-

nung der Kulturorchester sieht mehrere Stufen und Zwischenstufen vor – grob gesehen: A, B, C und D. Dabei sind die A-Orchester die mit der besten Bezahlung. Dazu ein paar Zahlen:

Nach einer von der Fachzeitschrift "Das Orchester" 1984 veröffentlichten "Einstufung der deutschen Kulturorchester nach Tarifgruppen und Planstellen"[10] gibt es in der BRD, wenn man von 6 subventionierten Kammerorchestern absieht, die als reine Streichorchester hier nicht interessieren sollen, 89 Orchester. Davon sind

- 12 Rundfunkorchester und
- 77 "staatliche, städtische" oder sonstwie "subventionierte Orchester".

1057 Planstellen in den Rundfunkorchestern stehen 5713 Planstellen in den anderen Orchestern gegenüber, zusammen also 6770 Planstellen.[11] Bei der Einstufung nach Tarifgruppen ergibt sich also eine Anordnung nach dem Gehaltsniveau – von oben nach unten:

- 2 Orchester mit besonderer Tarifvereinbarung (d. H. über TVK A/F1; es handelt sich um die Berliner und die Münchner Philharmoniker);
- 12 Rundfunkorchester mit besonderer TV;
- 8 Orchester mit TVK A plus Zulage F1;
- 4 Orchester mit TVK A plus Zulage F2;
- 10 Orchester mit TVK A;
- 10 Orchester mit TVK B plus Zulage;
- 3 Orchester mit TVK B;
- 3 Orchester mit TVK C (zuzüglich Differenz zu B);
- 8 Orchester mit TVK C;
- 12 Orchester mit TVK D;
- 2 Orchester mit besonderer Tarifvereinbarung (unter D).

Die Einstufung des Orchesters hängt mit der Planstellenzahl zusammen: je größer das Orchester, desto besser die Bezahlung. Das kann dazu führen, daß eine bestimmte Zahl von Planstellen

---

[10] Einstufung der deutschen Kulturorchester nach Tarifgruppen und Planstellen. In: Das Orchester 32 (1984), S. 106 – 108

[11] Ich habe von etwa 6000 Musikern gesprochen, denn eine Anmerkung in der zitierten Übersicht (vgl. Anm. 8) besagt: "Es handelt sich in dieser Statistik (...) um ausgewiesene Planstellen. In einigen Orchestern bestehen für einen Teil ihrer Planstellen Besetzungssperren." (S. 108) Das ist mitunter ein Verfahren, um eine Höhergruppierung des Orchesters in eine andere Vergütungsgruppe bei gleichbleibender Personalstärke zu rechtfertigen; ansonsten besteht hierbei nämlich eine Korrelation zwischen Vergütungsgruppe und Planstellenzahl. Außerdem sind natürlich stets Orchesterstellen vakant, z. B. wegen erfolglos verlaufener Probespiele oder wegen Einstellungsstopps im Öffentlichen Dienst.

nur auf dem Papier existiert, aber nie besetzt wird – nur um eine höhere Bezahlung des Orchesters zu rechtfertigen und qualifizierten Musikern ein relativ kleines Orchester attraktiv zu machen.

Die Größe des Orchesters hat weitreichende Konsequenzen für die Repertoiremöglichkeiten und den Dienstplan des Orchesters. Mit von der Größe des Orchesters hängt ab, welche Kompositionen es mit eigenen Kräften (ohne Verstärkungen und Aushilfen) spielen kann. Beispielsweise gehören zu einem A-Orchester regelmäßig 5 Holzbläser: 5 Flöten, 5 Oboen, 5 Klarinetten usw.; die Bläserstimmen (1./2. Stimme) sind also mindestens doppelt besetzt. Das bedeutet zum einen, daß das Orchester sehr groß besetzte Orchesterstücke (etwa spätromantischer Komponisten, insbesondere auch Wagner-Opern) aufführen kann, ohne "Aushilfen" (d. h. gelegenheitsverpflichtete Musiker aus anderen Orchestern oder Musikstudenten) hinzunehmen zu müssen. Zum anderen sind bei vielen Werken, etwa bei klassischen Sinfonien, die nur pro Instrument 2 Bläser verlangen und bei denen dann aus Gründen des Klanggleichgewichts oder aus Rücksicht auf historische Aufführungspraktiken auch nicht alle Streicher mitspielen, nicht stets alle Orchestermitglieder beteiligt. Der Dienst alterniert, die Bläser wechseln sich also ab. Auch bei den Streichern wird eingeteilt, wer welchen Dienst zu machen hat.[12]

An der Spitze dieser Lohn-, Image- und Arbeitsbelastungs-Pyramide steht das Berliner Philharmonische Orchester, dessen Musiker einen Sondervertrag haben, dazu (als Zweckverband "Berliner Philharmoniker") vielfältige Möglichkeiten zu lukrativen Nebeneinkünften, z. B. durch Schallplattenprojekte.

Die Vermutung liegt nahe, daß auch die Kommunikation in den Orchestern von den unterschiedlichen Aufgabenprofilen, Zusammensetzungen und Gehaltsstufen geprägt wird.

---

[12] Die Zuordnung zu Tarifgruppen ist nicht unveränderlich: Früher ging es bei den Tarifgruppen von A abwärts bis zu E – das waren dann sozusagen die "allerletzten" Orchester, bessere Kurorchester, mit einem sehr geringen Prestige und – so vermute ich – auch einem unterentwickelten Selbstwertgefühl der Musiker. E ist mittlerweile, wohl auch, weil es zu diskriminierend wirkte, abgeschafft worden. Einige Orchester sind aufgelöst oder mit benachbarten fusioniert und dadurch höhergestuft worden. Die Höhergruppierung unterer Orchester führte dazu, daß andere sich Zulagen erstritten haben, um alte Abstände zu restituieren. So sind jetzt aus den normalen Gruppen A und B einige Orchester durch besondere Zulagen herausgehoben.

Bei der obigen Aufstellung habe ich noch nicht andere Orchester professioneller und semiprofessioneller Art berücksichtigt: Spezialensembles für Alte Musik, Orchester für Kirchenmusik usw. Meist spielen ihre Mitglieder dort nicht hauptberuflich; diese Orchester sind Territorien für eine künstlerische Nebentätigkeit von Orchestermusikern, Musikstudenten, Musiklehrern. Ihre Zusammensetzung fluktuiert oft stärker als bei den subventionierten Planstellenorchestern, und die Bezahlung der Mitglieder erfolgt nicht in Form eines Gehaltes für eine feste Zahl von Diensten, sondern für bestimmte Projekte (Konzerte mit zugehörigen Proben), zu denen diese Orchester von wechselnden Auftraggebern verpflichtet werden, von denen sie auch bezahlt werden.

Innerhalb des Kollektivs "Orchester" gibt es eine ausgebaute Binnenstruktur sozialer Beteiligungsrollen; sie werden über das Instrument des Musikers und darüberhinaus seine "Stimme" definiert. Es gibt über die eigene Stimme hinausgehende Zuständigkeiten – Konzertmeister, Stimmführer, Solobläser usw. als musikalische Kompetenzen, Orchesterinspektor, Vorstand, Gewerkschaftsdelegierter als Kompetenzen für Verwaltung und parlamentarische Interessenvertretung. Zu den arbeitsteiligen Strukturen zählen die unterschiedlichen Instrumentengruppen und die Unterscheidung zwischen Spielern mit Nebeninstrumenten vs. Spielern mit nur einem Instrument. Daneben spielen auch Faktoren wie Dienstalter, Geschlecht eine Rolle für die Definition sozialer Beteiligungsrollen. (Kap. 2, S. 2)

Verläßt man die Perspektive eines einzelnen Orchesters als Untersuchungsgegenstand und betrachtet das Berufsbild des Orchestermusikers allgemein, so fällt ein Widerspruch zwischen Homogenität und Heterogenität dieses Kommunikationsbereiches auf:

- Zum einen gibt es wiederkehrende Strukturen in jedem Orchester: Arbeitsteilung, Verwendung einer genormten musikalischen Fachsprache, Orientierung auf den Dirigenten, arbeitsvertraglich geregelter Dienstbetrieb usw.
- Zum anderen sind Orchesterstrukturen unterschiedlich: Größe des Orchesters bzw. Zahl der Musiker und dadurch bedingte Unterschiede im Dienstbetrieb, musikalische Aufgaben in Oper und Konzert, Repertoireunterschiede, z. B. Orientierung auf zeitgenössische Musik oder Spezialisierung auf Alte Musik.
- Neben diesen eindeutig benennbaren Unterschieden gibt es auch Unterschiede in der Selbsteinschätzung der Musiker in bezug auf ihre kulturelle Identität: Bestehen sie auf dem Selbstbild von Künstlern, für die charakteristisch ist, daß sie sich kommunikationsprägenden Umweltstrukturen zu entzie-

> hen suchen, oder definieren sie ihre Aufgabe als perfekte Erfüllung von Leistungsanforderungen mit einer Anpassung an vorgegebene Kommunikationsstrukturen? Neben diesen Problemen des persönlichen Images von Orchestermusikern kann das eigene Orchester im Fokus von Imagearbeit stehen: Qualität und regionale Eigenständigkeit können differenziert und bewertet werden.

Möglicherweise machen schon die knappen Bemerkungen zur tarifvertraglichen Situation einen Widerspruch zwischen der landläufigen Vorstellung und der Realität deutlich: Das Orchester scheint der Prototyp eines Berufsstandes zu sein, bei dem es auf Homogenität ankommt. Kooperation mit sehr hohen Genauigkeitsforderungen und engen Toleranzen bezüglich individueller Aktivität scheint kennzeichnend oder geradezu konstitutiv für das berufliche Selbstverständnis zu sein. Andererseits erkennt man aber sehr bald bei der Beschäftigung mit der sozialen Welt der Orchestermusiker das große Gewicht, das auf die innere Differenziertheit und Verschiedenartigkeit dieses Berufsbildes gelegt wird.

Neben den arbeitsteiligen unterschiedlichen Beteiligungsrollen in einem Orchester gibt es auch von Orchester zu Orchester Unterschiede. Die reichhaltige "Orchesterlandschaft" in Deutschland wird eifrig nach Unterscheidungskriterien abgesucht, die es dem einzelnen Orchester ermöglichen, seine Identität zu behaupten und seine Daseinsberechtigung nachzuweisen – angesichts einer anhaltenden politischen Diskussion über die Berechtigung kultureller Subventionen.[13]

In einem Gespräch mit Heinz Josef Herbort benennt auch Hans Zender, zum Interview-Zeitpunkt neuer Hamburger GMD (Generalmusikdirektor), mittlerweile von diesem Posten zurückgetreten, widersprüchliche Tendenzen bei der Zusammensetzung von Orchestern und den Anforderungen an die Mobilität von Orchestermusikern:

> "Man muß sich klarmachen, daß die Mitglieder eines Orchesters nicht mehr, wie das sicherlich früher der Fall war, aus einer und derselben Region stammen. Das erste (gemeint ist: für einen Dirigenten, der neu ein Orchester übernimmt,

[13] So verteidigt Joachim Kaiser die tradierte, auf Subventionen angewiesene musikalische "Kulturfülle", indem er die Subventionen wegen der regionalen Identität der Orchester rechtfertigt; die besteht nicht nur im Bewußtsein der Beteiligten, sondern ist in unterschiedlichen Klangideadlen nachprüfbar. Wie ich finde, kritisiert Kaiser absurderweise die Bemühungen ausländischer Musikstudenten, nach dem Examen in Deutschland Fuß zu fassen, weil dieser Internationalismus den tradierten Klang eines einheimischen Orchesters bedrohe (Kaiser 1980).

> W. S.), ist also eine gewisse Integrationsarbeit, wobei man das Menschliche gar nicht vom Künstlerischen trennen kann. Ich erlebe immer wieder – ich spreche jetzt nicht von Hamburg – gewisse Reserven gegenüber Ausländern. Die Tendenz etwa, zu Probespielen keine Ausländer mehr einzuladen oder sehr wenig, nimmt zu, leider (...)." (Herbort 1984)

Auf der einen Seite mithin werden heute an den Orchestermusiker gegenüber anderen Berufen erhöhte Mobilitätsforderungen gestellt: Man muß nach dem Musikhochschulstudium bereit sein, überall in Deutschland eine Stelle anzunehmen – ohne Rücksicht auf familiäre oder andere Bindungen, und viele Ausländer sehen für sich nur in der relativ reichhaltigen deutschen Orchesterlandschaft eine berufliche Chance. Auf der anderen Seite gibt es in den Orchestern regionalistische, wenn nicht gar isolationistische Tendenzen: einen Stolz auf die unterstellte regional-kulturelle Eigenwertigkeit. In einem besonderen Aspekt gibt es dabei bei den Wiener Orchestern einen Extremfall: Deren Stellen für Oboe und Horn sind ausschließlich zugänglich für Musiker, die sich auf die besonderen Instrumente Wiener Bauart spezialisiert haben. Diese Instrumente sind andernorts nicht üblich. In Wien werden sie verteidigt, weil nur sie den Wien-spezifischen Orchestermischklang ergäben (vgl. dazu Widholm 1983, Strasser 1981: 87f. und 110ff.).

Auf diese Abwehrhaltung gegenüber andersartigen Stellenbewerbern und Abgrenzungsbemühungen gegenüber andersartigen Orchestern komme ich an späterer Stelle zurück.

2.3 MUSIKPHILOSOPHISCHE KONZEPTE

2.3.1 RENITENZ

> "Die Verhaltensweise der Orchestermusiker zu beschreiben liefe auf eine Phänomenologie der Renitenz hinaus." (Adorno 1968:122)

So apodiktisch-lakonisch beginnt Theodor W. Adorno in "Dirigent und Orchester", einer seiner 12 theoretischen Vorlesungen seiner "Einleitung in die Musiksoziologie" seine Bemerkungen über die Sozialpsychologie des Orchestermusikers, nachdem er zunächst das Gehabe des Dirigenten und dessen Verhältnis zum Publikum beleuchtet hat.

Renitenz als "Widerspenstigkeit, Widersetzlichkeit" (Wahrig 1968:2919) – das läßt erwarten, daß man in der Interaktion von Orchestermusikern Indikatoren für Konflikte und mangelnde Kooperation zuhauf finden kann, daß aber auch ein großer Teil ihrer kommunikativen Handlungen unaufrichtig oder unernst mit ernstem Hintergrund sein werden – kurz: daß die Gespräche unter Orchestermusikern eine Fundgrube für Belege einer noch zu beschreibenden Interaktionsmodalität "Spiel"[14] sein werden.

Es ist zuvor aber nach der Relevanz dieses besonderen Kommmunikationsbereiches zu fragen; handelt es sich bei einem deutschen Sinfonieorchester nicht um eine "exotische", wegen der besonderen Interaktionsbedingungen (in Stichwörtern: Exklusivität, Zwangsinteraktion, Hierarchie) unvergleichbare soziale Gruppe sui generis, deren konversationsanalytische Beschreibung über diese soziale Welt hinaus keine Bedeutung hat? Adorno widerspricht: Seine Überlegungen seien nicht nur musiksoziologisch relevant.

> "Erwägungen über den Dirigenten, das Orchester und die Relation zwischen beiden rechtfertigen sich nicht nur wegen der gesellschaftlichen Relevanz ihrer Rolle im Musikleben, sondern vor allem darum, weil sie in sich etwas wie einen Mikrokosmos bilden, in dem Spannungen der Gesellschaft wiederkehren und konkret sich studieren lassen, vergleichbar etwa der community, der Stadtgemeinde, als einem soziologischen Forschungsgegenstand, der Extrapolationen auf die als solche unmittelbar niemals greifbare Gesellschaft erlaubt." (Adorno 1968:115)

Das Orchester spiegelt als "Mikrokosmos" verdichtet Spannungen der Gesellschaft. Das heißt nicht, daß man die spezifischen Interaktionsbedingungen in einem heutigen Orchester vernachlässigen darf. Der Dirigent etwa hat im heutigen Musikbe-

---

[14] Den Begriff "Interaktionsmodalität" führe ich hier ein nach Kallmeyer (1979:556): "Mit Interaktionsmodalität sind hier allgemein die Verfahren gemeint, die einer Darstellung, Handlung oder Situation eine spezielle symbolische Bedeutsamkeit verleihen, und zwar mit Bezug z. B. auf eine besondere Seinswelt wie Spiel oder Traum, auf Wissen und Intention der Beteiligten oder auf eine institutionelle Situation."

Bei diesem Konzept bezieht sich Kallmeyer auf das der "Sinnprovinz" von A. Schütz und des "symbolischen Rahmen" von Goffman (1977).

trieb eine besondere, historisch entwickelte Rolle: Auf ihn projizieren sowohl Publikum als auch Musiker ihre Erwartungen und Ziele, die sie mit der musikalischen Kommunikation verbinden. Nach Adorno ist der Dirigent "eine imago, die von Macht, die er sichtbar als herausgehobene Figur und durch schlagende Gestik verkörpert" (Adorno 1968:115). Unter anderem "demonstriert der Dirigent sichtbar seine Führerrolle: das Orchester muß wirklich spielen, wie er befiehlt" (Adorno 1968:116).

Adorno bezieht diese Beschreibung vor allem auf die Aufführungssituation, in der der Dirigent gegenüber dem Orchester vor den Augen (vielleicht auch den Ohren) des Publikums agiert, in der es in der Tat vor allem auf die Musik ankommt – und diese "Klangrede"[15] ist durchaus als Kommunikationsmedium aufzufassen. Dagegen ist in der Aufführungssituation z. B. verbale Kommunikation weitgehend ausgeschlossen, und auch sonstige nichtverbale Kommunikation ist strikten Normen unterworfen.[16] So ist die Aufführungssituation von ihren Bedingungen her relativ komplex und institutionalisiert; Beispiele für konversationsanalytisch ergiebigere Kommunikationssituationen unter Orchestermusikern sind die Probe und die halbprivaten Musikergespräche untereinander während einer Konzert- oder Probenpause.

Adorno ist vor allem an einer tiefenpsychologischen Erklärung des Dirigenten-Status interessiert:

> "Während der Dirigent als Bändiger des Orchesters agiert, meint er das Publikum, nach einem Verschiebungsmechanismus, der auch der politischen Demagogie nicht fremd ist." (Adorno 1968:117)

---

[15] Diesen Begriff benutzt Harnoncourt (1983) zur Beschreibung der barokken Musiksprache, doch er scheint mir in Verallgemeinerung brauchbar, um Orchesterarbeit als Kommunikation über einen spezifisch strukturierten Kanal "Musik" zu beschreiben.

[16] Ein Beispiel dazu: Schriftliche Abmahnung eines Generalmusikdirektors an einen Fagottisten: "Sehr geehrter Herr X! In der festen Überzeugung, daß der Respekt vor dem Publikum, dem Werk und den sich mühenden Kollegen es verbietet während der Aufführung einer 9. eine Autozeitschrift zu studieren / bin ich Ihr Y" ("9."= Beethovens 9. Sinfonie, deren Aufführung als besonderes kultisches Ereignis gilt – wodurch der Verstoß des Musikers gegen den Verhaltenskodex während der Aufführung implizit als besonders schwerwiegend markiert werden kann).

Reaktion des Musikers: Angriff ist die beste Verteidigung, also heftet er das Schreiben für alle Kollegen lesbar außen an seine Spindtür im Orchester-Stimmzimmer, drumherum seine vielen Verwarnungen wegen Falschparkens.

Die Dirigentenrolle ist in dieser Weise vorstrukturiert. Wie aber reagieren die Musiker darauf? Welche Vorbedingungen prägen ihre Situationsdefinitionen?

Adorno holt dazu etwas aus, indem er zunächst die Antinomie von Ensemblewesen beschreibt; darunter versteht er vor allem kammermusikalische Vereinigungen wie z. B. Streichquartette:

> "(...) im Quartett wird ebenso die autonome Aktivität der einzelnen wie ihre heterogene Unterordnung unter einen Einzelwillen gefordert, der eine Art von volonté générale vorstellt. In solchen Konflikten erscheinen, rein innermusikalisch, gesellschaftliche." (Adorno 1968:118)

Der Widerspruch wird musikästhetisch begründet:

> "Die Musik geriert sich, als ob jeder für sich spielte und daraus das Ganze würde; aber das Ganze kommt erst von einem anordnenden und ausgleichenden Zentrum her zustande, das die Einzelspontaneitäten wiederum negiert." (Adorno 1968:118)

Nebenbei stellt Adorno hier eine ästhetische Affinität von Schauspielkunst und Musik fest:

> "Bei einer soziologischen Dechiffrierung der Musik wäre nicht zu vernachlässigen ihre Bestimmung als mimetische Reservatsphäre; der Sprachgebrauch, der mit dem Wort 'spielen' die Leistung des Mimen wie des Instrumentalmusikers bezeichnet, mahnt an jene Verwandtschaft. Sie prädestiniert die Musik in besonderem Maß zur 'Ideologie des Unbewußten'". (Adorno 1968:120)

Für das Verhältnis zwischen musikalischer und verbaler Aktivität des Orchestermusikers kann dies zur Folge haben, daß die musikalische Rollenfixierung und spontane Selbstdarstellung durchschlagen auf ein dann analoges sprachliches Rollenverhalten; es kann aber auch bedeuten, daß musikalische Defizite (etwa Diskrepanzen zwischen den Erwartungen des Dirigenten oder der Kollegen und der tatsächlichen eigenen Leistungsfähigkeit) durch ein sprachliches Rollenverhalten kompensiert werden, das den musikalischen Erwartungen entspräche.

2.3.2 DIRIGENT UND ORCHESTER

Adorno beschäftigt sich nun ausführlich mit dem Verhältnis zwischen dem Dirigenten und dem Orchester:

> "Orchester erwarten vom Dirigenten ebenso, daß er die Partitur genau kennt und jede falsche Note, jede Unpräzision hört, wie daß er über die Fähigkeit verfügt, mit einer Bewegung der Hand, ohne zwischengeschaltete Reflexion, das Orchester zusammenzuhalten, zum richtigen Spielen zu veranlassen, womöglich sein Bild von der Musik aus ihm herauszuholen, (...)" (Adorno 1968:121)

Dieses positive Erwartungsbild vom Dirigenten wird aber in einem Punkt wesentlich eingeschränkt:

> "Der affektive Widerstand der Orchester aber richtet sich gegen alles Vermittelnde, alles was weder Technik noch direkte Übertragung ist. Der redende Kapellmeister wird verdächtig als einer, der, was er meint, nicht drastisch zu konkretisieren vermag; auch als einer, der durch Geschwätz die zutiefst verhaßten Proben in die Länge zieht." (Adorno 1968:121)

Diese Einzelbeobachtungen werden generalisiert:

> "Der Anti-Intellektualismus der Orchester ist der dicht verbundener und zugleich in ihrem Bewußtsein begrenzter Kollektive." (Adorno 1968:121)

Diese Orchestermusiker-Einstellung bewertet Adorno aufgrund seiner eigenen musikästhetischen Position; er setzt also Normen und referiert nicht etwa Ergebnisse ethnografischer Arbeit.

> "Die Skepsis des Orchestermusikers – 'uns alten Hasen kann keiner was vormachen' – die bei Klangkörpern von Weltruf zur maßlosen, sabotagefreudigen Arroganz sich steigert, ist ebenso berechtigt wie unberechtigt. Berechtigt gegen den Geist als Gewäsch, gegen solche ästhetische Reflexion, die nicht in die Sache sich hineinbegibt, sondern sie verschmiert (...). Unberechtigt ist jene Haltung, weil sie die Musik auf ihre sensuelle Fassade vereidigt und diffamiert, wodurch sie überhaupt erst zur Musik wird." (Adorno 1968:122)

Der Interessengegensatz zwischen Dirigent und Orchester läuft auf das mit "Renitenz" umschriebene Verhaltensrepertoire seitens des Orchesters hinaus.

> "Primär ist der Widerwille dagegen, sich zu unterwerfen. Er muß besonders heftig sein bei solchen, die durchs Material

> und die Gestalt ihrer Arbeit sich als Künstler und damit als Freie fühlen. Weil aber die Unterwerfung unter die Person von der Sache technologisch gefordert wird; weil beim Dirigenten persönliche und Sachautorität trüb sich vermischen, muß der Widerstand nach Begründungen suchen. Sie bieten sich in Fülle." (Adorno 1968:123)

Autoritäre Strukturen, die es dem Dirigenten ermöglichen, für den Musiker belastende Situationsdefinitionen ohne längere Aushandlungsprozesse durchzusetzen, werden aber durch diese Renitenz nicht aufgehoben. Renitenz affirmiert eher Autorität in reaktionärer Weise:

> "Renitente sind bereit, sich unterzuordnen, wo sie Kraft wittern." (Adorno 1968:123)

> "Der Widerstand gegen die Autorität hat sich verschoben: was einmal Rebellion war und als solche stets noch sich fühlen mag, heftet sich an solche Momente der Autorität, in denen sie, als nicht autoritär genug, sich blamiert." (Adorno 1968:123)

Diese Renitenz stellt das Unterordnungsverhältnis zum Dirigenten nicht grundsätzlich oder auf einen bestimmten Dirigenten bezogen in Frage, sondern schafft nur für den Musiker bestimmte spielerische Freiräume. Das Mittel dazu ist, das Verhalten des Dirigenten als inkompetent zu definieren; das impliziert, daß der Anspruch des Dirigenten auf autoritäre Steuerung der Situation nicht bestritten wird – er muß freilich durch auf Interaktionskompetenz gründende Sachautorität belegt werden.

Renitente Haltung drückt sich für Adorno vor allem im Humor und Witz des Musikers aus:

> "Der sadistische Humor der Orchestermusiker veranlaßt zu Konjekturen (Vermutungen, W. S.) über den Musikerwitz insgesamt. Der Beruf geht offenbar mit der Neigung zu Witzen zusammen; zum Streich, zur Zote, vor allem im Wortwitz. Einleuchtend, daß all das weniger unter eigentlich bürgerlichen Berufen gedeiht, wo die Verbote stärker sind. Aber auch unter Künstlern und Intellektuellen, denen die Gesellschaft sozusagen etwas zugute hält, schlagen die Musiker vermutlich den Rekord." (Adorno 1968:124)

Diese apodiktischen Behauptungen leuchten mir zwar intuitiv ein, da ich als "Zaungast" im Orchester ähnliche Erfahrungen gemacht habe: In der Retrospektive bleiben als berichtenswert über bestimmte Probensituationen, die ich miterlebt habe, vor allem der Schabernack, die "Sprüche" der Orchestermusiker und das, was als "witzig" definiert wurde. Berichte über das, was sich musikalisch ereignet hat oder was ernsthaft verbal ver-

handelt wurde, nehmen sich demgegenüber eher blauäugig-naiv aus.

Doch es ist zu fragen, woher Adorno die Evidenz für seine Behauptungen nimmt. Unterscheidet sich die Scherzkommunikation im Orchester (etwa in bezug auf Vorkommenshäufigkeit, "Qualität", "Härte" der Scherze) wirklich signifikant z. B. von der unter Arbeitern in der Fabrik (vgl. dazu Roy 1960, Katz 1965)?[17] Wirken nicht auch auf die arbeitsorientierte Kommunikation von Orchestermusikern Verbote ein (z. B. Handlungen während der Aufführung zu unterlassen, die als mangelnder Respekt vor dem Publikum und damit als imageschädlich ausgelegt werden können), die auch ernsthafte Kommunikation betreffen, vor allem aber den Freiraum scherzhaft-spielerischer Kommunikation beschränken? Diese Verbote sind sicherlich manifester (z. B. arbeitsvertraglich festgelegt oder in Dirigenten-Äußerungen expliziert) als die gesellschaftliche Tabuisierungen bestimmter Witzbereiche. Die für die soziale Welt des Orchesters spezifischen Verbote sollten also für die Beschreibung der Rahmenbedingungen von Scherzkommunikation greifbarer sein als gesamtgesellschaftliche.

Ein letzter Einwand: Tendieren nicht Orchestermusiker (wie auch gerade Adornos Darstellung ihrer Psyche zeigt) dazu, das Künstlerische ihrer Arbeit zu negieren, dagegen das Handwerkliche und damit Bürgerliche ihrer als "Dienst" bezeichneten Arbeit herauszustreichen? Wie kann dann der Musikerwitz ein demonstrativ "künstlerisches" Selbstbild transportieren?

Als Ursache für den Witz des Orchestermusikers sieht Adorno eine in Aggression umgemünzte Frustration:

> "Die Rancune des Orchestermusikers findet im Wortwitz ihre Zuflucht" (Adorno 1968:124)

Und eine solche Fluchthaltung entsteht aus Enttäuschung:

> "Die kollektive Mentalität des Orchestermusikers, die selbstverständlich keineswegs die aller Individuen ist, hat als Ursache zunächst, in der Sphäre der Ichpsychologie, die Enttäuschung am eigenen Beruf. Viele von ihnen haben es ursprünglich nicht werden wollen, sicherlich die meisten Streicher; (...)" (Adorno 1968:124)

Ich muß an dieser Stelle offenlassen, ob ein sozialpsychologisches Konzept wie "kollektive Mentalität" kompatibel ist mit

---

[17] Diskussion dazu in Zijderveld (1976:76f.); nach Zijderveld beschreibt Katz, wie durch scherzhaftes Verhalten die Werte der Arbeiterklasse in eine formale Organisation eingebracht werden können.

einem ethnografischen wie "Verfestigung gemeinsamer Interaktionserfahrungen in geteilten Situationsbewertungen und Einstellungen."

Die Interaktion der Orchestermusiker untereinander wird von Adorno nur am Rande, quasi als andere Seite der Münze ihres Verhältnisses zum Dirigenten, beschrieben:

> "Das Orchester als ingroup spricht an auf eine bestimmte, dabei sich nicht anbiedernde Art von Kollegialität, solidarisch gegen musikalische Instanzen außerhalb der musikalischen Praxis, besonders gegen Kritiker. Die vielberufene Kollegialität unter Musikern, keineswegs bloß des Orchesters, schlägt leicht in Haß oder Intrige um. Unter den einander Fremden, miteinander Konkurrierenden, nur durch die Gestalt der Arbeit einander Gleichen wird jene Kollegialität zum Substitut von Freundschaft, gezeichnet mit dem Mal von Unwahrheit." (Adorno 1968:127f.)

Zusammengefaßt: Adorno liefert hier heuristisch sehr fruchtbare Bemerkungen zu den sozialpsychologischen Bedingungen, die das musikalische und außermusikalisch-interaktive Verhalten von Orchestermusikern determinieren. Freilich sind seine tiefenpsychologischen Erläuterungen konversationsanalytisch nicht brauchbar (z. B. seine Darstellung des Orchestermusikers als eines ödipalen Charakters). Adorno belegt seine Thesen mit Anekdoten, z. T. eigenerlebten, z. T. vom Hörensagen kolportierten. Adorno verkennt zwar dabei durchaus nicht, daß die in Anekdoten mitgeteilten Sachverhalte nicht schlicht für bare Münze genommen werden dürfen, sondern in einem literarischen Verarbeitungsprozeß gerade Einstellungen und Erfahrungen ihrer Vermittler übernehmen. Interessant und notwendig bleibt aber, zu untersuchen,

- wie Musiker Erfahrungen machen und verarbeiten, die später zu Anekdoten gerinnen;
- welche Anekdoten Musiker zum Ausdruck ihrer eigenen Erfahrungen und Bewertungen benutzen.

Jungheinrich zeigt an einem anekdotischen Beispiel, wie beziehungsdefinierende Ausdrücke eine gegenüber der Alltagskommunikation pointiert verdrehte Bewertung erhalten können:

> "In einem großen Opernorchester gab es unter den Musikern, wenn sie von Dirigenten sprachen, die Gewohnheit, zwischen 'netter Kerl' und 'Ekel' zu unterscheiden. Bezeichnenderweise wurde der zweite Ausdruck achtungsvoll und bewundernd gebraucht für die künstlerisch ernstzunehmenden Persönlichkeiten, die ihre Ansicht offenbar kompromißlos durchsetzten, während die 'netten Kerle' stets als Trottel erschienen, die von nichts etwas verstanden und von den Musikern abgetan werden konnten." (Jungheinrich 1986:114)

Üblicherweise ist der "nette Kerl" ein Kommunikationspartner, von dem und mit dem eine kooperative und vertrauensvolle Interaktion auf der Grundlage einer positiv bewerteten Kommunikationsbeziehung erwartet wird. Dagegen ist das "Ekel" jemand, dem gegenüber Kommunikationsbarrieren bestehen, bei dem oft nur Zwangskommunikation (Ausschluß von Wahlmöglichkeiten bei den Kommunikationspartnern) einen Abbruch des Kommunikationskontaktes verhindert. In dieser Orchestermusikerperspektive ist aber der "nette Kerl" der Dirigent ohne Sachkompetenz und ohne die Fähigkeit, die Probe zielorientiert zu gestalten und zu leiten; dagegen ist hier das "Ekel" jemand, der den Erwartungen der Musiker an eine Ausfüllung seiner beruflichen Rolle in besonderer Weise entspricht.

Diese Umwertung impliziert, daß Orchestermusiker mitnichten am künstlerischen und leistungsmäßigen Ergebnis der Probenarbeit desinteressiert sind und ihre Erwartungen neben schlichten Parametern wie Probenlänge und Bezahlung auf eine angenehme Arbeitsatmosphäre (ohne Druck von seiten des Dirigenten) reduzieren – man könnte ja einige ihrer subversiven Zwischenbemerkungen in dieser Weise überinterpretieren. Stattdessen sind durch gute Aufführungen dokumentierte Ergebnisse konzentrierter und intensiver künstlerischer Arbeit primär relevant – und dafür werden autoritär-hierarchische Arbeitsformen nicht nur in Kauf genommen, sondern implizit sogar präferiert – was freilich explizit selten zugestanden wird.

Jungheinrich hält im übrigen auch Adornos Ansicht, für Orchestermusiker seien Proben "zutiefst verhaßt" (Adorno 1968:121), für ein "übertriebenes Gerücht"; er differenziert die

> "Gründe für einen Orchestermusiker, dem Probiereifer der Dirigenten mit Mißtrauen zu begegnen: Zum einen der besondere, gleichsam hinterhältige Macht- und Verfügungswille, der sich darin ausdrückt, daß ein Dirigent sich in großem Umfang des kostbarsten Guts bemächtigt, das der Orchestermusiker hat, seiner Zeit; zum zweiten verdrießt es, daß ein Dirigent möglicherweise so schlecht mit der Zeit umgehen kann, indem er doppelt soviel davon verbraucht wie sein Kollege, um zu einem nicht gleich guten Ergebnis zu kommen; zum dritten verdächtigt der Orchestermusiker den Dirigenten, der sich (und den andern) viel Zeit nimmt, daß er eine exzentrische Interpretationsart anstrebe, was den meisten Orchestermusikern wider den Strich geht; zum vierten, und damit verbunden, signalisieren Vielprobierer einen mehr intellektuell orientierten Musikertyp, mit dem Orchestermusiker nicht allzu viel anfangen können. Zur – infolge der Konstellation gerade bei Orchestermitgliedern verbreiteten – 'autoritären Persönlichkeit' gehört nahezu zwangsläufig die Intellektuellenfeindschaft. Der 'Führer' redet nicht viel, er befiehlt. Vom

> Dirigenten werden klare Handzeichen erwartet, keine gelehrten Unterweisungen." (Jungheinrich 1986:116.)

Orchestermusiker-Renitenz, die sich in subversiven Zwischenbemerkungen manifestiert, muß also nicht als Versuch, die dominierende Zwangskommunikation zu verweigern, oder als metakommunikative Kritik an den institutionellen Gegebenheiten schlechthin interpretiert werden. Nach Jungheinrichs Beschreibung definieren Manifestationsformen von Probenunlust eher ein Dirigentenverhalten als Übergriff, als Mißbrauch seiner exzessiven Interaktionsrechte in der Probe:

- verantwortungsloser Umgang mit der von den Musikern zur Verfügung gestellten Ressource Zeit;
- Mißachtung der Probenökonomie: Das Verhältnis von Zeitaufwand und musikalischem Ergebnis ist unbefriedigend;
- Mißachtung von im Orchester geschätzten Interpretationsarten, mangelnde Berücksichtigung von Musiker-Klangvorstellungen;
- Durchsetzung "intellektueller" Relevanzsetzungen (Verbalisierung von Konzepten statt gestischer Vermittlung) gegen die Erwartungen der Musiker und Mißbrauch des Rechts, Konzeptionen und musikalische Ablaufpläne zu verbalisieren, für Expansionen, die die Orchestermusiker als zeitraubende Digressionen interpretieren.

Die Komplexität dieses Sets von Erwartungen des Orchestermusikers an den Dirigenten generiert unterschiedliche Dirigenten-Strategien zur Beziehungsarbeit in der Probe:

> "Manche Kapellmeister schwören auf Kameraderie, andere kultivieren Unnahbarkeit. Liberale Konzepte vertrauen eher auf eine ausgewogene Balance zwischen den Polen Respekt und Freundschaftlichkeit, nur soll diese niemals als Vertraulichkeit manifest werden und jener sich nicht zur Angst zuspitzen. Taktgefühl, gegenseitige Rücksichtnahme, zivilisierte Höflichkeit – derlei kann das Konfliktpotential in der Normalität heilsam verdecken, aber es kommen immer wieder Momente, wo die Gegensätze aufbrechen und die Fetzen fliegen. Oder aber schlimmer noch: Es kommt niemals zu solchen durchaus auch reinigenden Gewittern; unter der Oberfläche scheinbaren gegenseitigen Einvernehmens schwelen die Konflikte und vollbringen ihr stilles Zerstörungswerk an den Beteiligten. Im allgemeinen sind die Orchestermusiker die, die früher oder später mit Verbiegungen und Verletzungen auf der Strecke bleiben. Resignation, Überdruß, Verbitterung samt den damit verbundenen somatischen Krankheitsbildern sind die 'Berufskrankheit' der älteren Orchestermusiker.
>
> Strategien dawider gibt es viele, aber daß einer sie findet, erfordert ein gewisses Maß an Schwung, Freiheit, Souveränität, Bildung. Humor ist, zumindest für einen Augenblick, ein nützliches Ventil." (Jungheinrich 1986:125)

In einer Beschreibung von Interaktionsverhalten, z. B. in der Probe, müssen zwei Konzepte systematisch getrennt werden:

- "Alltagsstrategien": psychische Konzepte, die aus der jeweiligen Beteiligungsperspektive als situativ angemessen erscheinen, um bestimmte Interaktionsziele zu erreichen (z. B. als Dirigent Respekt bei den Musikern erzielen);
- Kommunikationsmuster, die für diese "Alltagsstrategien" benutzt werden (z. B. Identifizierungssequenzen für Interventionen von Musikern; Sachverhaltsdarstellungen zur Verbalisierung von Konzeptionen).

Wichtig sind Jungheinrichs Beobachtungen zu präferierten Verhaltensstilen, aus denen Muster der Beziehungskonstitution zwischen Dirigent und Musikern destilliert werden können.

Die Quintessenz einer Analyse von Äußerungen Herbert von Karajans (in einem Interview-Ausschnitt aus Robert C. Bachmann, "Große Interpreten im Gespräch", ohne nähere Quellenangabe):

> "Der untersuchte Text (...) ist in seiner Aussage sehr vielfältig. Die herauspräparierten Wörter und Gedankenfiguren, die ein autokratisches, technokratenhaft-instrumentelles oder gar infantil-narzistisches Verhältnis zur Gemeinschaft der Orchestermusiker aussprechen, sind die eine, verborgenere Seite (...); auf der anderen Seite wird auch glaubhaft behauptet, daß in gegenseitigem Respekt eine alle Beteiligten befriedigende künstlerische Arbeit geleistet wird. Beides stimmt. Das ist ja gerade das Vertrackte." (Jungheinrich 1986:106)

Schon allein in der Perspektive des Dirigenten ergeben sich widersprüchliche Ansprüche an die Arbeit mit dem Orchester: autokratisch-egozentrische Verfügung vs. wechselseitig anregende künstlerische Partnerschaft. Zusammen mit den abweichenden Perspektiven der Orchestermusiker ergibt sich ein Komplex von Rahmenbedingungen, die im konkreten Einzelfall in unterschiedlicher Relevanz aktualisiert werden können. Das führt dazu, daß ein bestimmtes Probenverhalten entweder als situationsadäquat und erwartungsgemäß definiert und positiv bewertet oder aber als inadäquat und inkooperativ Sanktionen ausgesetzt wird. Die teilweise widersprüchlichen Rahmenbedingungen bewirken, daß diese Entscheidung oft nicht prognostizierbar ist. So können sich Situationen anders entwickeln als von den Beteiligten geplant. Auch im nachhinein ist die Begründung für Verhaltensbewertungen und Entscheidungen über Situationsinterventionen nur bedingt zu rekonstruieren (etwa bei einem metakommunikativen Kommentar des Dirigenten).

2.3.3 DEMOKRATIE IM ORCHESTER?

Lassen sich antidemokratische Zwänge im Orchesterbetrieb rezeptionsästhetisch legitimieren? Jungheinrich schreibt dazu:

> "Das Problem scheint (...), wie Kollektivgeist und individuelles 'Genie' in Einklang gebracht bzw. in ein produktives Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden. Interpretationsentscheidungen als pure Mehrheitsentscheidungen, als Kompromiß auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner, mögen für ein tätiges Kollektiv passabel sein, für Hörer sind sie's aber bestimmt nicht. Das hat nichts mit dem ideologischen Bedürfnis nach 'Personalisierung' zu tun. Aber in der Kunst zählt das Exzentrische, Radikale mehr als das Abgeschliffene, Homogenisierte. Die einander beleuchtenden Gegensätze bringen eine Sache zum Funkeln – das Mittlere ist ohne Energie und Überzeugungskraft. Eine Affinität zwischen bedeutender (Interpretations-)Kunst und Zwang, Gewalt bleibt also bestehen: Das Faszinierende ist selbst Zwang, bannt den aufs Faszinosum gerichteten Blick und verhindert sein Abgleiten, sein wägendes Vergleichen. Erst recht die unter historischen Bedingungen entstandene und diese widerspiegelnde 'große' Orchestermusik ist nicht mit abstrakt-utopischem Denken in einen Zustand der ausphantasierten, antizipierten Unschuld zu versetzen. Widersprüche müssen weitergetragen, ausgetragen werden. Der Dirigent wird für den Orchestermusiker weiterhin eine mehr oder weniger traumatische Figur sein. Ein bewunderter Feind, ein zu ermordender Vater, ein lächerlicher älterer Bruder." (Jungheinrich 1986:126)

Dirigent und Orchestermusiker erarbeiten ein Konzertprogramm nicht für sich, sondern für ein Publikum. Dessen Ansprüche an den "Kunst"-Charakter der musikalischen Aufführung beinhalten, daß nicht durch Aushandlungen in der Sache ("Mehrheitsentscheidungen") gewollt oder ungewollt ein mäßiges Darstellungsniveau angesteuert, sondern kompromißlos eine einheitliche musikalische Konzeption umgesetzt wird. Garant dafür scheint eher die Einzelperson des Dirigenten, ausgestattet mit exzessiven Interaktionsrechten in den Proben und der Gesamtverantwortung, zu sein als ein Kollektiv des Orchesters.

Ähnlich bestreitet Silwedel, daß ein Orchester unter mehr demokratischen Arbeitsformen als heute üblich funktionieren könne:

> "Ist die Position des Dirigenten gegenüber dem Orchester eine autokratische und darüber hinaus eine diktatorische? (...) Tatsächlich kann ein Orchester unter einem System demokratisch-parlamentarischer Gepflogenheiten, als da sind freie Meinungsäußerung und Mitbestimmung jedes Einzelnen in-

nerhalb seiner Tätigkeit den Zweck seines Daseins nicht erfüllen." (Silwedel 1968:314f.)[18]

Silwedel beschreibt das soziale Verhältnis zwischen Dirigent und Orchestermusiker noch genauer:

"Dieses Nein (zu einem System demokratisch-parlamentarischer Gepflogenheiten, freier Meinungsäußerung und Mitbestimmung, W. S.) wird allein schon durch den Umfang und die Vielseitigkeit der organisch-technischen Gegebenheiten erzwungen. Damit sind aber auch gleichzeitig die Zuständigkeitsgrade festgelegt. Zuständig für die Interpretation des Werkes in seiner Gesamtheit ist der Dirigent allein. Diese ihm von der Werkgattung zugewiesene übergeordnete Stellung gewährt ihm das Recht und die Freiheit, sich mit der klanglichen und technischen Ausführung jeder Stimme kritisch zu befassen, während sich der Zuständigkeitsbereich des Orchestermusikers auf die praktischen Ausführungen seiner Stimme, allenfalls seiner Gruppe, beschränkt. Danach ist die Stellung des Orchestermusikers zwangsläufig eine abhängige, die des Dirigenten eine absolut unabhängige." (Silwedel 1968:315)

Das bringt mit sich, daß

"das einzelne Orchestermitglied als natürliche Person in eine gewisse Anonymität gedrängt ist, die es unbedingt von einer kritischen Mitwirkung bei der Interpretation, etwa durch eine freie Meinungsäußerung, ausschließt, es sei denn, diese betreffe nur ihn selbst, seine Stimme in ihrer Ausführbarkeit. (...) Ausschließlich vorkommende Solostellen erfordern zwangsläufig das Heraustreten aus der 'anonymen' Spielart (...). Wenn gleich die Dirigierweise hier eine mehr oder weniger begleitende sein kann (...), so steht dem Dirigenten dennoch zu, auch Orchestersoli zu beanstanden, wie überhaupt alles, was nicht seinen An- und Absichten, seiner Auffassung schlechthin entspricht, und wäre dies dem Spieler noch so befremdend." (Silwedel 1968:315)

Im übrigen: "Mehrheitsentscheidungen" als demokratische Form, Entscheidungen bei Sachproblemen der gemeinsamen Interaktion auszuhandeln, dürfen nicht verwechselt werden mit dem Aushandlungsprinzip, das für kommunikative Interaktion allge-

---

[18] Das Orpheus Chamber Orchestra hat im vergangenen Jahr auf seiner Europatournee Furore gemacht: nicht nur durch seine Qualität, sondern auch durch sein unkonventionelles Auftreten, ohne Dirigenten, stattdessen mit kollektiver Verantwortung, mit Rollentausch im Orchester nach jedem Stück. Das Arbeitsprinzip der Musiker lautet: "Wir alle wollen in einem Ensemble Orchestermusik spielen nach der Art von Kammermusik." (Herbort 1986)

Die publizistische Aufmerksamkeit für dieses Orchester war wohl so groß wegen seiner Einzigartigkeit und, weil es normative Erwartungen entkräftete, wie sie durch Silwedels Verdikt geprägt werden. Die Arbeitsweise dieses Ausnahmeorchesters wird sicher nur durch seine Kammerorchestergröße (26 Musiker) möglich.

mein gilt. Fokussierungen, Relevanzsetzungen, Initiierung und Ratifizierung von Schemata auf unterschiedlichen Ebenen des Interaktionsprozesses funktionieren unabhängig von institutionellen Situationsbedingungen: Auch für einen Befehl wird eine Ratifizierung verlangt.

2.4 ARBEITSMEDIZINISCH-PSYCHOSOMATISCHE KONZEPTE

Im Bereich der Psychologie sind quantifizierende Einstellungsuntersuchungen vorgenommen worden (Schulz 1971, Schulz 1973). Um deren Ziel in soziolinguistische Terminologie zu übersetzen: Wie definieren Musiker ihre soziale Welt, welche Einstellung haben sie zu den einzelnen Instanzen und Agenten ihrer Institution, wo sehen sie Probleme und ein Konfliktpotential?

Es gibt daneben vor allem medizinische Untersuchungen (im Bereich der Arbeitsmedizin/Ergonomie) zu der Frage, welche Belastungs- und Streßfaktoren das berufliche Leben eines Orchestermusikers prägen (Haider/Groll-Knapp 1971, Löber 1978, Piperek 1971a, Schmale 1966, Schmale/Schmidtke 1965).[19] Dabei interessiert auch, welchen Einfluß das Spielen moderner Musik auf die Befindlichkeit des Orchestermusikers hat. Die moderne Musik wird ja oft weder vom Publikum noch von den Orchestermusikern selbst geschätzt. In psychosomatischer Reaktion prägen dabei Streßfaktoren verstärkt ihr Verhalten. Man hat etwa festgestellt, daß sich der Puls bei moderner Musik stärker beschleunigt als bei anderen Arten und Stilepochen von Musik. Das ergibt das erstaunliche Bild, daß Orchestermusiker zu moderner Musik oftmals ein distanziertes, wenn nicht gar ablehnendes Verhältnis haben.

Dieser Umstand gilt als typisch für den gegenwärtigen Zustand der E-Musik: die Spaltung in von Musikern und Publikum geschätzte Werke früherer Epochen und ästhetisch fortschrittliche avantgardistische Musik, die von beiden Gruppen abge-

---

[19] Dazu als späte Veröffentlichung (zum größeren Teil eine Wiederveröffentlichung) von empirischen Untersuchungen, die in den sechziger Jahren angestellt wurden, Schmale/Schmidtke (1985).- Zu einem spezielleren Aspekt: Eckhardt/Lück/Mertesdorf (1970). Dort wird Lampenfieber als Erregung nach der "Social-Facilitation"-Hypothese Zajoncs beschrieben.

lehnt wird. Richtig ist an dieser Betrachtungsweise, daß der Anteil nicht-zeitgenössischer Musik an Konzertprogrammen und Opernspielplänen noch nie so hoch war wie heutzutage.

2.4.1 ARBEITSBELASTUNG

Als Beispiel für eine mit einem soziolinguistischen Ansatz methodisch inkompatible und dennoch in der Formulierung von Hypothesen und statistischen Arbeitsergebnissen für eine Beschreibung der sozialen Welt "Orchester" heuristisch relevante Arbeit sehe ich Fuhrmeister/Wiesenhütters "Metamusik. Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer Musik" (Fuhrmeister/Wiesenhütter 1973). Die Autoren verfolgen gegenüber einer konversationsanalytisch-ethnografischen Darstellung von Orchestermusikerkommunikation stark abweichende Forschungsinteressen in einem interdisziplinären Bereich zwischen Musik und Medizin. Das bedingt Methoden und Beschreibungskategorien, die für mich irrelevant sind, z. B. Körperbautypen, "kathartische Gesprächsverläufe" oder eine Anamnese von Gesundheitsstörungen, denen Berufsspezifik unterstellt wird. Zudem ist eine statistische Aufarbeitung der Untersuchungsergebnisse für Fuhrmeister/Wiesenhütter bei der großen Zahl der "explorierten" Musiker unvermeidlich; das verwischt aber die Relevanz der Protokolle als Basis für Interaktionsdaten – etwa bei Beschreibungen typischer Verhaltensmuster und Konflikte.

Interessant für mich sind daher weniger die Tabellen als vielmehr fußnotenartige Bemerkungen in der Auswertung und zusammenfassende Relevanzeinstufungen verschiedener Untersuchungskategorien.

In einer Auswertung statistisch aufgeschlüsselter typischer Konfliktsituationen bemerken Fuhrmeister/Wiesenhütter:

> "Daß sie keinerlei ernstzunehmende Konflikte hätten, äußerten im Orchester A 20%, im Orchester B 15% und im Orchester C 10% der Musiker. In dieser Rubrik befinden sich viele Solisten und 'Sonderverträgler', die aus ihrer bevorzugten Stellung heraus und wegen der bedeutend geringeren Belastung nicht im gleichen Maß wie die Tuttisten unter den bestehenden Verhältnissen leiden, da sie seltener zur Orchesterarbeit herangezogen werden (Fuhrmeister/Wiesenhütter 1973:40)

Das bedeutet: Die Arbeitsteilung im Orchester äußert sich auch in arbeitsvertraglich geregelter unterschiedlicher Arbeitsbelastung und in unterschiedlichen Funktionen und konstituiert so eine orchesterinterne Hierarchie. Durch sie unterscheiden sich Orchestermusiker nicht nur in bezug auf Interaktionsrechte, sondern auch durch unterschiedliche Bewertungen ihrer Arbeit und ihres Arbeitsplatzes. Sie schätzen das schauplatzspezifische Konfliktpotential unterschiedlich hoch ein.

2.4.2 SOZIALE KONTROLLE

Schmale nennt als ein Merkmal für die Tätigkeit des Orchestermusiker die soziale Kontrolle; sie entsteht dadurch, daß

> "jede Einzelleistung als Teilfunktion genau in die Orchesterleistung eingepaßt werden muß und daß die Gesamtleistung vor der Öffentlichkeit abläuft. Die Arbeit des Orchestermusikers steht also unter der ständigen Kontrolle sowohl des Orchesterleiters als auch des Publikums, und seine Furcht vor Fehlleistungen wächst (...) nicht selten bis zu höchster Erregung und Angst." (Schmale 1966:VII)

Die soziale Kontrolle durch den Dirigenten und das Publikum entfällt während der Pause – das schafft Freiräume der Selbstdarstellung. Doch die soziale Kontrolle durch die Kollegen dauert an, und da die soziale Beziehung zu ihnen relativ stabil ist (man spielt mit denselben Leuten Jahre oder gar Jahrzehnte zusammen, muß mit ihnen dienstlich auskommen; die Fluktuation im Orchester ist nicht so groß wie in anderen Berufsgruppen), muß man sich in der Pausenkommunikation "Nischen" schaffen, damit die Pausen ihren Erholungswert behalten. Dazu zählen Verhaltensrituale im Pausenraum, dem Stimmzimmer:

- die Plätze, um sein Instrument auszupacken, sind fest verteilt;
- in der Pause stehen Gruppen von Musikern gesprächsweise zusammen, die "miteinander können"; diese Cliquen besetzen bestimmte Areale des Stimmzimmers – andere Kollegen würden durch Hinzutreten stören. Ein Fagottist beschreibt in einem Interview diese Zuordnungen auf meine Frage nach einer "Hackordnung" im Stimmzimmer so:[20]

[20] Meine Beobachtungen zu Verhaltensnormen im Orchester-Stimmzimmer – feste Verteilung der Plätze, gruppenweise Zuordnung im Gespräch (vor allem

Beispiel Nr. 5:

(1b/700)

W: eh gibt es da eigentlich im Stimmzimmer so .. ja so ne Art
⌈ Háckordnung oder ne- also da ist ne Ecke: da haben die Leute
⌊ H: (zustimmend) ja,
⌈ W: ein bestimmtes Recht drauf zu- .. stehen und zu sitzen-
⌊ H: ja ja jajá, jajá-
⌈ W: und sich dann zusammenzu- .. klucken und wenn du dann
⌊ H: jajá jajá, jaja es wurden d
⌈ W: da irgendwie als Außenseiter dich hinstellst' dann bist du
⌊ H: da reinkommst' gucken
⌈ W: da seh ich das völlig falsch-
⌊ H: die sehr dumm ja . ja . ja . gibt es,
⌈ die ist . das ist fest, .. eh' das ist also da gibts be-
⌊ W: war mir nur aufgefallen
⌈ da auf dem Tisch da wollt ich mich aus- .
⌊ H: du darfst dich nicht (h)
W: breiten: und dann . kam n Fagottist leicht belustigt) da war
⌈ noch viel Platz aufem ganzen Tisch und "das ist mein Platz"
⌊ H: (zustimmend) hehé-
⌈ W: und "(tun?) Sie mal Ihren Kasten weg da-" m
⌊ H: das ist mein Platz, da mußt du weg- da mußt du weg, eh'
diese Hackordnung da und auch eh daß da also niemand Fremdes
zugelassen wird .. es sei denn das hat (h) das wird ihm ge-
sagt "du komm (h) du kannst dich hier áuspacken," "hier kannst
⌈ du auspacken," wird dir zUgewiesen- "da kannst du auspacken"
⌊ W: m
H: dann darfst du da auspacken, (lauter) mir wurde zugewiesen:
⌈ "da da . da darfst du auspacken" "hier stehen wir immer"-
⌊ W: ja
H: und das dreißig oder vierzig Jahre . und da gibt es auch kein
⌈ Vertn, du darfst dich nicht woanders hinbegeben, &und der
⌊ W: (leise) m
H: unverschämterweise- hab ich es ja (h) als faux pás- eh ich
hab es gewagt also auch mich (h) mit mit Streichern n ganz

---

nach Instrumenten und Instrumentengruppen), Distanz zu anderen Gruppen des Opernbetriebs – werden von Ingo Mix aus einer etwas anderen Perspektive bestätigt; er beschreibt die Verhaltensgewohnheiten von Schauspielern in der Kantine während der Vorstellungspause:

> "Man sitzt nach Tischen getrennt, hier das künstlerische, dort das technische Personal. Es herrscht eine ungeschriebene, aber gemeinhin eingehaltene Sitzordnung. Vermischungen sind selten." (Mix 1987)

Mix beschreibt den Theaterbetrieb "von unten" aus der Sicht eines jobbenden Ankleiders und betont die desillusionierende Wirkung dieser Perspektive.

34 gutes Verhältnis zu haben zu unterhalten- .. (lacht leise)
35 oder mitm schweren Blech'

Die Beschreibungskategorien ("Háckordnung", "RECHT drauf zu-.. stehen und zu sitzen-", "Außenseiter") werden hier zwar von mir (W) vorgegeben,[21] doch vom Insider H als adäquat übernommen. Beide leiten ihre generalisierende Strukturbeschreibung der Interaktionsregeln für Pausen von konkreten Erfahrungen ab. W präsentiert diese als Geschichte (13f.+16f.+19), allerdings ohne explizite indexikale Angaben (welcher Ort, welches Orchester). H belegt die Existenz von Zugangsregeln mit seiner Praxis, regelmäßig gegen sie verstoßen zu haben (32 – 35). Allerdings deutet er Sanktionen gegen seine Grenzüberschreitung nur in ironischer Perspektivenübernahme an ("unverschämterweise-", "als FAUX PÁS-"). H formuliert die Regeln, indem er fiktiven Kollegen Zitate in den Mund legt, mit denen die Regeln explizit thematisiert werden: als Handlungsanweisungen an den Neuling (22 – 24 und 26f.) und als begründenden Verweis auf gängige Praxis (27: "hier stehen wir IMMER"). Auch hier wird auf indexikale Angaben verzichtet.

2.4.3 RESSENTIMENTS ALS EINSTELLUNGSTYPEN

Die Arbeitsteilung führt zu gegenseitigen Ressentiments (Neid, Dünkel), die als situative Voraussetzungen zu Kommunikationsbarrieren oder -störungen führen müßten.

Aus der Schilderung eines Einzelbeispiels für ein Explorationsinterview bei Fuhrmeister/Wiesenhütter (1973) wird deutlich, wie ein Solist ein derartiges Ressentiment gegen Tuttisten formuliert. Es handelt sich dabei um einen 42jährigen Solisten, der seit 14 Jahren einen festen Sondervertrag mit dem Orchester hat. Er ist außerdem Hochschullehrer und Vertreter jener Gruppe, welche die zeitgenössische Musik akzeptiert und fördert, obwohl er sich selbst nicht als einen ihrer Anhänger bezeichnet.

---

[21] Im übrigen belegt dieser Interviewausschnitt meine unzweckmäßige Fragestrategie zu Beginn meiner Exploration: Besser hätte ich dem befragten Orchestermusiker Gelegenheit geben sollen, die Strukturkategorien seiner sozialen Welt zu benennen!

> "Auf die Frage nach seiner liebsten Musik erfahren wir, daß ihm jede Musik recht sei, zu der er aufgefordert würde. Es wachse einem als Solist alles ans Herz, auch schlechte Musik, solange sie nicht zur Unterhaltungsmusik gehöre. An diesem Punkt wird aus dem anfänglichen Frage- und Antwortspiel ein ernstes Gespräch, in dem der Musiker die Führung übernimmt. Sein Hauptanliegen ist, den Unterschied im Verhalten eines Solisten und eines Tuttisten aufzuzeigen. Die Tuttisten sind nach seiner Meinung alles 'enttäuschte Solisten', die für ihr 'Versagen' ein 'Ventil' finden müssen, welches zumeist der Kapellmeister sei. Nachdem sie die Hoffnung auf künstlerische Karriere aufgegeben hätten, wäre ihr Ziel 'in gemütlichem Trott dahinzuwandeln', wobei sie in seinem Orchester durch die zeitgenössische Musik besonders gehindert würden. In dieser gäbe es keinen 'bequemen, schlendrigen Trott', den meisten fehle 'der Gleichschritt der wohlklingenden Terz'. Er selbst sei es seinen Schülern schuldig, der zeitgenössischen Musik aufgeschlossen und interessiert gegenüberzustehen. Seine solistische Tätigkeit sei bei dieser Musik einfacher als bei der klassischen, da sie keinen so virtuosen Einsatz erfordere." (Fuhrmeister/Wiesenhütter 1973:70)

Dieses Zitat zeigt, wie im Bewußtsein des Orchestermusikers drei Einstellungstypen vermengt werden, die in einer theoretischen Beschreibung der sozialen Welt "Orchester" sauber zu trennen wären: die Einstellung zum Kollegen mit anderer Funktion im Orchester, die zu moderner Musik (verallgemeinert: zum Repertoire), die zum Dirigenten. Aus dem Antagonismus zwischen "Solisten" und "Tuttisten" im Orchester wird hier ein Ressentiment: die Vorwürfe des Solisten lauten generalisiert fehlendes Engagement bei der Berufseinstellung, daher Ablehnung moderner Musik, weil sie anstrengender für Tuttisten ist; dazu aus Frustration geborene Aggression, deren Opfer der Dirigent in einer Art von Verschiebungs-Mechanismus wird, weil die eigentliche Ursache der Frustration nicht zu beseitigen ist. Interessant an diesem Statement ist, daß der Vorwurf mangelnder Aufgeschlossenheit gegenüber moderner Musik nicht von einer eigenen Präferenz für diese Art von Musik abgeleitet wird, sondern als Vernachlässigung beruflicher Pflichten definiert wird. Am Anfang verweigert dieser Orchestermusiker nämlich eine dezidierte Stellungnahme zu seiner persönlichen Repertoire-Präferenz und verweist stattdessen auf die Fremdbestimmtheit seiner Tätigkeit: Als Musiker im Orchester wählt er die Musik, die gespielt wird, nicht selbst aus, sondern wird "aufgefordert"; dabei gelingt es ihm aber, seine Vielseitigkeit und Flexibilität herauszustreichen und ein positives Image zu bewahren.

Fuhrmeister/Wiesenhütter beschreiben moderne Musik als Auslöser psychosomatischer Leiden, als Streßfaktor und als Objekt der Lärmbekämpfung; nachdem sie die Möglichkeit angedeutet ha-

ben, medizinische Forschungen für eine Erweiterung musikalischer Erfahrungen und Ausdrucksmöglichkeiten zu nutzen, gehen sie auf diese durch Krankheit gestiftete Beziehung zwischen Musik und Medizin ein; besonders bei "zeitgenössischen Werken" fühlen sich Musiker krank:

> "Die Untersuchungen machen deutlich, daß bei vielen ausübenden Musikern entsprechende Werke buchstäblich an Herz und Nieren gehen, daß sie Streßsituationen darstellen, und das sogar von seiten der Urheber bewußt und gezielt. Ginge es allein um diesen 'Effekt', müßte eine medizinische Untersuchung zu dem Ergebnis gelangen, die zeitgenössische (Meta-) Musik falle unter die Ziele und Maßnahmen der Lärmbekämpfung. Aber schon die beiden Begriffe Streßsituation und Lärmbekämpfung machen deutlich, daß die gemeinten zeitgenössischen Werke Beziehungen zu zeittypischen Erscheinungen aufweisen. Gehört es nicht zu den vornehmsten Aufgaben der Kunst, zum Selbstverständnis des Menschen in seiner gegenwärtigen und in möglichen zukünftigen Situationen beizutragen, sie in verdeutlichenden Vereinseitigungen und Übertreibungen vor ihn hinzustellen? Mit dieser Sicht wandelt sich die zunächst als negativ anzusehende Auswirkung auf einzelne Betroffene auch vom medizinisch-psychopathologischen Standpunkt aus in eine weitgehend positive, wenn auch zunächst vielleicht nur in Form einer Warnung an die Menschheit." (Fuhrmeister/Wiesenhütter 1973:8f.)

Musik als Lärm gehört somit wesensmäßig zu moderner Musik; der Lärm ist keine Entartung, die bekämpft werden kann, sondern ästhetisch zu begründen. So wird er für den ausübenden Musiker zur unausweichlichen Belastung.

> "Daß vor allem wegen der übermäßigen psychischen Belastung die Arbeit mit zeitgenössischer Musik den Ausübenden stärker 'verschleißt', eher pensionsreif werden läßt, ergibt sich nach den bisherigen Ergebnissen fast zwangsläufig. Es spielt jedoch die oftmals quantitativ stärkere akustische Belastung (...) nur eine untergeordnete Rolle. Das Entscheidende sind die musikalischen Faktoren ('Schockwirkung', 'Sinnwidrigkeit' usw.) sowie die speziellen Konfliktsituationen, in die der einzelne Musiker durch die Ausübung zeitgenössischer Werke gerät." (Fuhrmeister/Wiesenhütter 1973:80)

Die psychische Belastung durch moderne Musik ist also nicht ein bloß akustisch-physiologisches Problem, sondern entsteht im wesentlichen durch eine bestimmte musikalische Rezeptionshaltung, die zeitgenössische Musik abwertet, weil sie den gewohnten beruflichen Standards widerspricht: Es kommt bei ihr nicht auf den (romantischen) Orchester-Wohlklang und eine am Repertoire des 19. Jahrhunderts geschulte Virtuosität an.[22]

---

[22] Orchestermusiker sehen oft avantgardistische Musik als Sabotage traditioneller virtuoser Spieltechniken an und lehnen dies als Kursverfall alter handwerklicher Standards ab; das wird von Becker im Zusammenhang

In der Schilderung eines Einzelbeispiels für ein Explorationsinterview taucht eine Digression auf:

> "Es ist sicher ein schwerwiegendes Problem, wenn ein hochqualifizierter Musiker einen Dirigenten anerkennen muß, von dem er erfährt, daß er nicht die einfachsten musiktheoretischen Prinzipien beherrscht und eine völlig unsinnige Instrumentierung und Metrik zur Anwendung bringt. (Wir waren selbst bei einer Probe anwesend, in der ein sehr junger Komponist sein neuestes Werk einstudierte. Es war beschämend zu sehen, wie hilflos er dem Orchester gegenüberstand, das sich ihm gegenüber bewußt albern benahm und ihn mit musiktechnischen Einwänden, die witzelnd, mitleidig oder provozierend vorgetragen wurden, tatsächlich um seine Selbstbeherrschung brachte. Selbst dem Laien wurde deutlich, wie wenig sich jener Komponist in den Möglichkeiten eines Instrumentes auskannte. Es mußte die Musiker empören oder erheitern, wenn er einen bestimmten Klangeffekt bei Instrumenten suchte, die diesen nicht hervorbringen konnten, und erst beim Ausprobieren mit anderen Instrumentengruppen etwas fand, was seinen Vorstellungen entsprach. Erstaunlicherweise sah die Partitur zu diesem Werk graphisch ausgesprochen ästhetisch und schön aus, nur waren die Darstellungen musikalisch nicht wiederzugeben)." (Fuhrmeister/Wiesenhütter 1973:65f.)

An dieser Schilderung wird deutlich, wie Orchestermusikerscherze und ein renitentes Verhalten in Proben entstehen als Reaktion auf Arbeitsbedingungen, die die Orchestermusiker als Zumutung empfinden:

- der inkompetente, "schwache" Dirigent, der Autorität nur aufgrund seiner Interaktionsrolle beansprucht, aber diesen Anspruch nicht fachlich einlösen kann;
- Kompositionen, die die spezifischen Klangmöglichkeiten der einzelnen Orchesterinstrumente nicht angemessen berücksichtigen und so den Musikern verwehren, ihre professionellen Fähigkeiten zu präsentieren;
- leichtfertiger Umgang mit der kostbaren Probenzeit durch Experimente mit der unfertigen Partitur.

Wiederholte Erfahrungen dieser Art führen zu Ressentiments gegen Dirigenten und moderne Musik.

Schließlich beschäftigen sich Fuhrmeister/Wiesenhütter noch mit der Freizeitgestaltung der Orchestermusiker, die sie als deren individuelle Autotherapie gegen Arbeitsbelastung und berufliche Zumutungen interpretieren.

---

einer Infiltration von Kunst in Handwerk beschrieben: "Just as the standard of utility is devalued, so too are old craft standards of skill. What the older artist-craftsman has spent a lifetime learning to do just so is suddenly hardly worth doing. People are doing his work in the sloppiest possible way and being thought superior to him just because of it." (Becker 1978:868)

Wenn der berufliche Ausgleich in Form einer bestimmten Freizeitgestaltung in dieser Weise als lebensnotwendig hochgestuft wird (und nicht etwa nur einen diffusen Randbereich der sozialen Welt Orchester bildet), ist zu erwarten, daß sich das in den Pausengesprächen der Orchestermusiker niederschlägt: daß sie sich vorzugsweise nicht über den Dienst, sondern ihre Freizeitbeschäftigung unterhalten werden.

Zusammengefaßt: Fuhrmeister/Wiesenhütter liefern Belege für die Ursachen spezifischer Kommunikationsstörungen bei Orchestermusikern (Ressentiments gegen moderne Musik und unfähige Dirigenten) und deuten Ausweichstrategien an (Hochstufung der Freizeitgestaltung).

2.4.4 FREMDBESTIMMTHEIT DER ARBEIT UND ENTFREMDUNG

Wesentliche Aspekte der beruflichen Tätigkeit von Orchestermusikern sind fremdbestimmt. Obwohl es sich beim Musizieren um eine besondere Art von Interaktion handelt, sind die Orchestermusiker nicht an der Aushandlung eines großen Teils der Bedingungen beteiligt. Das umschreibt Kissling (1982:135) mit "mangelnder Mitbestimmung über die Arbeit". Zu diesen Bedingungen zählen:

- die Person des Dirigenten; allenfalls hat eine Interessenvertretung des Orchesters ein Mitspracherecht, nicht aber der einzelne Musiker. Die fehlende Entscheidungsbefugnis wird exemplarisch deutlich in einem Bericht von Viola Roggenkamp über einen Konflikt zwischen dem Lübecker Stadtrat und dem Lübecker Orchester wegen der Modalitäten bei der Auswahl und der Person des neuen GMD:

  "Auch juristisch haben die Lübecker Orchestermusiker keine Möglichkeiten, gegen die einstimmige Entscheidung des Senats vorzugehen. Es steht ihnen lediglich eine tarifrechtliche Mitsprache zu, aber sie haben kein Vetorecht." (Roggenkamp 1987)

  Das ist keine Lübecker Spezialität:

  "Daß die 66 Orchestermusiker diese Art der Bevormundung mit allen anderen Kollegen bundesweit teilen, ist kein Trost. Allein die Berliner Philharmoniker entscheiden selbst, wer bei ihnen den Ton angeben darf. Andernorts treffen immerhin sogenannte Findungskommissionen für die zu entscheidenden

Politiker (sic!) eine fachliche Vorauswahl." (Roggenkamp 1987)

Das führt bei den Orchestermusikern zu einer maulig-resignativen Einstellung, für die Roggenkamp bezeichnenderweise keinen namentlichen Urheber angibt: "Ob wir wollen oder nicht, (...) spielen müssen wir mit dem Neuen."

- die Programmwahl

"Sie ist immer noch viel zu sehr das eifersüchtig gehütete Privileg der 'Veranstalter'. Weder der einzelne Musiker noch 'das Orchester', repräsentiert durch seine gewählten Vertreter, hat hier den geringsten Einfluß. Sogar jeder auf dem Podium sicht- oder sonstwie bemerkbare Meinungsbezug zu dem Aufgeführten ist dem Musiker ausdrücklich untersagt; so jedenfalls reagiert die Presse. Die offizielle These lautet etwa: Ihr seid nur Ausführende, Werkzeug mit der Aufgabe, auch das Absurdeste mindestens zur Diskussion zu stellen; in der Ausführung habt ihr gewissenhaft und neutral zu sein." (Janz 1981:1018)

Bei den Konzertprogrammen sind die Orchestermusiker also von der Planung und von öffentlichen Kommentaren ausgeschlossen.

- Aufführungstermine: Der Orchestermusiker kennt keine Fünftagewoche oder ein freies Wochenende;
- Probenorganisation:

"Anzahl, Dauer und Organisation der erforderlichen Proben ordnet im Rahmen der vertraglichen Normen endgültig der Dirigent an. Er bringt *seine* Vorstellung der klangsinnlichen Verwirklichung des aufzuführenden Werkes mit und versucht seine Auffassung durch Gestik und verbale Erläuterungen den Musikern verständlich zu machen, sie zur adäquaten Realisation zu bringen." (Janz 1981:1018)

- Verfügungsrechte über emotionale Ausdrucksqualitäten sind den Musikern entzogen; an sie gestellt wird eine

"zeitfixierte Zwangsanforderung nach Produktion ganz bestimmter emotioneller Seelenzustände, die als lebendige Basis einer überzeugenden Wiedergabe gewisser kompositorischer Intentionen einfach unentbehrlich sind." (PIPEREK 1971a:10)

Ein Problem wie bei einem Schauspieler: Wenn die von der Vorlage (Komposition bzw. Drama) geforderte Ausdrucksqualität nicht mit der eigenen momentanen Befindlichkeit übereinstimmt, braucht man eine Maske: eine kontrollierte Produktion angelernter Ausdrucksformen, die dem Publikum gegenüber für die tatsächlichen Emotionen ausgegeben werden.

Jungheinrich beschreibt die hierarchischen Binnenstrukturen im Orchester und leitet von ihnen Tendenzen zur Diskriminierung ab:

> "Dem Blick des Publikums, der oft vom Dirigenten verstellt wird, entgeht leicht, was für ein reich gegliedertes, hierarchisch formiertes Kollektiv das Orchester ist. Erste(r) Konzertmeister, Zweite(r) Konzertmeister, Stimmführer (der Streicher), Tuttisten, Erste und Zweite Bläser, Solopauker, Schlagzeuger usw. – sie haben innerhalb des Orchesters eine höchst unterschiedliche Reputation und werden sehr verschieden bezahlt. Dafür kann man in gewisser Weise auch die kompositorischen 'Klassiker' verantwortlich machen, in deren Partituren das Gefälle der künstlerischen Verantwortlichkeit und Verbindlichkeit vorgebildet ist. Die Primgeigen konnten bis weit ins 19. Jahrhundert zumindest unter den Streichern als die mit der wichtigsten Stimme Bedachten gelten; die Schlagzeuger (außer den Paukisten) waren bis ins 20. Jahrhundert hinein künstlerisch unterprivilegiert (Schimpfwort 'Schießbude'). (...) Als im 19 Jahrhundert die Qualität der Musiker erheblich zunahm, wurden auch die Anforderungen an vorher unscheinbare Instrumente (Bratsche, Violoncello, Fagott) größer, ohne daß jedoch der von den Klassikern geschaffene Rahmen der Orchester-Hierarchie entscheidend aufgebrochen worden wäre. Das geschah erst auf der Höhe unseres Jahrhunderts (...)" (Jungheinrich 1986:109f.)

Die hierarchischen Binnenstrukturen innerhalb auch des heutigen Orchesters und der klassische Kompositionsstil, der sich an den damaligen Gegebenheiten der sozialen Welt "Orchester" orientierte, haben eine Diskriminierung einzelner Instrumente bewirkt. Trotz eines heute anderen Kompositionsstils, der an alle Orchesterinstrumente vergleichbare Anforderungen stellt, wirkt diese Diskriminierung als Stereotyp weiter. Das liegt auch an der wichtigen Rolle, die Traditionen für Orchestermusiker spielen: Dazu zählen die rückwärtsgewandte Programmgestaltung der heutigen Sinfoniekonzerte, die Kleiderordnung im Orchester und die Orientierung auf berühmte verstorbene Dirigenten, die gerade wegen ihres autoritären Stils bis heute geschätzt werden.

Die Hierarchie und die Arbeitsteilung beeinträchtigen die Solidarität im Orchester:

> "Das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb des Orchesters ist begrenzter, als man annehmen könnte; musikalische Probleme entfernterer Klanggruppen werden kaum reflektiert (die Streicher wissen wenig Genaues von den Bläsern und umgekehrt, auch die Schlagzeuger sind eine Gruppe für sich)." (Jungheinrich 1986:113)

Die von der Arbeit geforderte Kooperativität und Solidarität findet zumindest im verbalen Diskurs nicht statt. Das läßt sich nach meinen Beobachtungen belegen: In Pausengesprächen stehen meist Musiker eines Instrumentes oder zumindest einer Instrumentengruppe zusammen und Andere werden als Außenseiter definiert, z. B. durch Frotzeleien (darauf werde ich in meinen

Analysen von Pausengesprächen zurückkommen). Zudem habe ich in Gesprächen mit Musikern anderer Instrumente oft ein von Fachleuten nicht erwartetes Wissensdefizit in bezug auf mein Instrument (Oboe) festgestellt.

Jungheinrich beschreibt Strukturen für Verantwortlichkeiten und Zuständigkeiten im Interaktionsprozeß von Proben und Aufführungen so:

> "(...) wenn auch die Bezugspersonen wechseln, die Struktur bleibt doch die immergleiche. Der Orchestermusiker ist die 'partikulare' Intelligenz, der Dirigent die umfassende. Der Orchestermusiker hat nur seine einzelne Stimme vor sich, der Dirigent hat die Partitur (vor sich oder im Kopf). Der Orchestermusiker ist nur für sich und allenfalls für seine engere Instrumentengruppe verantwortlich, der Dirigent übernimmt die steuernde und überwachende Verantwortung fürs Ganze. Wie sollte, bei solchem Ungleichgewicht, ein unbefangenes Miteinanderumgehen möglich sein?" (Jungheinrich 1986:124)

Dabei ist die Verantwortlichkeit des Musikers aber nicht schlicht eine Teilmenge der des Dirigenten, was den Musiker völlig der Dirigentenkontrolle ausliefern würde. Der Dirigent hat nämlich, wenn er nicht speziell qualifiziert ist, z. B. durch eine frühere Tätigkeit im Orchester, oft kein ausreichendes Wissen um und damit auch keine Kontrolle über spezielle Probleme der Instrumentenbeherrschung. Ausnahmen sind besonders berichtenswert und werden so durch Anekdoten überliefert; ein Beispiel mit Hans Richter:

> "Für die Uraufführung seines 'Tristan', die 1865 in der Münchner Hofoper stattfand, brachte Richard Wagner seinen vortrefflichen Kopisten 'Kopisten' Hans Richter als Chordirektor nach München. Im Orchester saß damals Franz Strauss, der Vater von Richard Strauss, einer der bedeutendsten Hornisten seiner Zeit und erklärter Antiwagnerianer. Seine Abneigung gegen den Revolutionär Wagner, dessen neue Orchestertechnik keine geringen Anforderungen an die Musiker stellte, ging so weit, daß er bei einer der 'Tristan'-Proben, die Hans von Bülow leitete, einfach sein Instrument hinlegte und erklärte: 'Das kann kein Mensch blasen.'- Da trat der Chordirektor Hans Richter, vormals philharmonischer Hornist, an die Rampe und stellte gelassen fest: 'Ja, auf Ihrem Posthörndl kann man's nicht blasen, aber auf einem richtigen F-Horn schon.' Stieg hinab ins Orchester, nahm einem Kollegen von Vater Strauss das Instrument aus der Hand und blies die 'unspielbare' Stelle tadellos vor." (Witeschnik 1967:14)

Der Chordirektor erweist sich – außerhalb seiner Zuständigkeit – überraschend auch in bezug auf die partikulare Intelligenz des Hornisten überlegen und durchkreuzt so dessen Strategie, mit einer vorgeschobenen Bemerkung über die Zumutbarkeit

und Ausführbarkeit einer beruflichen Aktivität sein Ressentiment gegen die damals moderne Musik Wagners auszudrücken; darüberhinaus ist der Hornist als inkompetent blamiert.

Jungheinrich differenziert die Beteiligungsrollen im Konzert:

> "Mit entschiedener Darstellungsart lenkt der Dirigent die Aufmerksamkeit des Publikums und des Orchesters dahin, den Ausdrucksgehalt der Musik so zu empfinden und zu verstehen wie er. Diese Entscheidung bedeutet auch eine Lesart der Partitur, die auswählt und gewichtet – und die meiste Musik läßt trotz sorgfältiger Aufzeichnung in Nuancen oder auch im Großen die verschiedensten Annäherungs- und Wiedergabemöglichkeiten zu, ohne ihren Sinn zu verlieren." (Jungheinrich 1986:101)

Das wird belegt durch Beispiele unterschiedlicher Aufführungsdauern von Sinfonien und Opernakten.

> "Der Dirigent bringt zwar, wie jeder sieht, die Töne nicht selbst hervor, aber daß er die wesentlichen Entscheidungen trifft, die den spezifischen Charakter der Interpretation ausmachen, darauf scheint Verlaß." (Jungheinrich 1986:102)

Dies belegt Jungheinrich mit der unterschiedlichen Motorik von Dirigent und Orchestermusikern und abstrahiert dann:

> "Allgemein gesagt: Der Dirigent agiert im Konzert unentfremdet, die Orchestermusiker üben zur gleichen Zeit eine entfremdete Tätigkeit aus. Dabei spielt weniger der Augenschein die Hauptrolle als eben die Tatsache, daß der Dirigent die maßgeblichen Interpretationsentscheidungen getroffen hat. Er der Befehlshaber, sie die Befehlsempfänger. Er der Kopf, sie die Glieder. Er der Mensch, sie der Apparat." (Jungheinrich 1986:102)

Diese "Fremdbestimmtheit" der Orchestermusiker-Tätigkeit ist ein typisches Konzept reflexiver Literatur, die Anleihen aus der Sozialphilosophie (Adorno) und einer populärwissenschaftlichen Massenpsychologie (Canetti) macht. Das Konzept läßt sich aber auch aus Interviews destillieren; dort wird es allerdings anders formuliert.

Jungheinrichs Beschreibung des Verhältnisses zwischen Orchestermusikern und dem Dirigenten benutzt Metaphern (aus den Bereichen Militär, Biologie u. ä.), die heuristisch interessant sind, aber nicht ungeprüft übernommen werden dürfen – vor allem, weil sie den ersten Anschein dieser Beziehung absolut und unveränderbar setzen und die versteckten interaktiven Aushandlungsmöglichkeiten zwischen beiden von vornherein ausblenden.

Das Konzept der Entfremdung wird konkretisiert:

> "Der Orchestermusiker wird nicht fürs Spielen bezahlt – sondern fürs Pausenzählen (...). Kaum weniger nervenrüttelnd als die ewige Pausenzählerei – orchestrale Virtuosen können dabei freilich Romane lesen, längere Tacets werden von Orchestermusikern auch in der Kantine 'ausgezählt' – sind höchst dankbare Aufgaben, wie sie etwa die Bratschen- und Violoncelloparts in 'Lohengrin' haben: halbe Takte lang Tremolo, oft -zig Takte hintereinander auf dem gleichen Ton. Hier nähert sich der Entfremdungsgrad durchaus dem des Industriearbeiters: Auch der betroffene Orchestermusiker kann sich nur noch als Rädchen in einem Prozeß fühlen, der ihn kaum etwas angeht. Andererseits gibt es dann auch wieder sehr heikel Hervortretendes, so daß er sich für Augenblicke stark anspannen muß, weil es gerade auf ihn, auf seine quasi solistische Interjektion, ankommt. Der schnelle Wechsel von 'entfremdeter' und 'nichtentfremdeter' Tätigkeit, wie er in den Partituren selbst angelegt ist, bedeutet vielleicht schon die Basis für die 'zwei Seelen' in der Brust dieser Musiker, die Künstler- und die Beamtenseele. Dem Dirigenten tritt der Orchesterangehörige mit eben dieser Ambivalenz gegenüber: selbstbewußt als ein Könner, der sich von einem 'da vorne' nichts vormachen läßt; zugleich aber auch als beflissener Untertan, der bereit ist, die 'Befehle', die kommen, korrekt und beamtenmäßig auszuführen. Das ist allenfalls eine gelinde Übertreibung. Orchestermusiker zeigen schon durch ihre Haßliebe zur Institution des Dirigenten, wie wenig sie zu Rande kommen mit dem sozialpsychologischen Problem, als erwachsene und freie Menschen 'dirigiert' zu werden." (Jungheinrich 986:110f.)

Entfremdung betrifft gerade die Spieler unterprivilegierter Instrumente und in der Orchesterhierarchie Untenstehende. Die ambivalente Selbstdefinition des Orchestermusikers kann zu divergenten Verhaltensstilen führen. Interaktive Aushandlungen in Proben können allerdings durch noch kompliziertere Rahmenbedingungen bestimmt sein, als sie hier durch Jungheinrich beschrieben werden. Ein Beispiel: Wenn der Orchestermusiker sich als "Künstler" sieht, kann er eben deswegen dem Dirigenten zu widersprechen versuchen, wenn er mit dessen Probenorganisation oder Spielanweisungen nicht einverstanden ist und glaubt, bessere Verfahren zu kennen. Der Musiker kann sich aber auch bei Meinungsunterschieden vom künstlerischen Impetus des Dirigenten mitgerissen fühlen, weil er spürt, daß der Dirigent ihm zeigen will, daß er ihn ernst nimmt und ihm die Verwirklichung bestimmter Ansprüche zutraut; der Musiker wird dann seine eigenen Vorstellungen hintanstellen.

Auch für Jungheinrich führt die Interdependenz zwischen autoritärem Anspruch des Dirigenten (auf exzessive Interaktionsrechte, maßgeblichen Einfluß auf die Situationskontrolle und nichtentfremdete Arbeit) und der von ihm geforderten Sachkom-

petenz dazu, daß der Verhaltensstil des Dirigenten vom Orchester scharf beobachtet wird. Kritik, die nicht offen geäußert werden kann, drückt sich in renitentem Verhalten aus:

> "Gefürchtet geradezu sind Kapellmeister, die ihre Konzeption wortreich erklären, die sogar musikgeschichtliche Forschungsergebnisse ausbreiten oder, anstatt präzise Spielanweisungen zu geben, in blumigen Metaphern umschreiben, wie die Musik klingen soll. Otto Klemperer erging sich in den Proben offenbar gern in grundsätzlichen Überlegungen über das zu spielende Werk und seine geistesgeschichtlich-philosophischen Hintergründe. Wenn er dann, vielleicht nach zwanzig Minuten, begeistert und erschöpft zugleich geendet hatte, meldete sich der Kapellmeister zu Wort: 'Jetzt müssen Sie uns aber noch etwas erzählen!' Klemperer, leicht irritiert: 'Ja, was denn noch?' 'Sollen wir hier piano oder forte spielen?'
>
> Auch zu solchen Kommunikationsschwierigkeiten läßt sich mehrerlei sagen: Auf der pragmatischen Ebene haben die Orchestermusiker völlig recht: Das Reden verschlingt Probenzeit, die präziser, ökonomischer zu nutzen wäre. Andererseits: Wenn ein Klemperer (oder Scherchen oder Walter oder Mengelberg oder Furtwängler oder Bülow oder Wagner...) anfängt, über Musik zu reden, dann wäre die richtige Gelegenheit, die innere Uhr abzuschalten und zuzuhören: Es könnte vielleicht sonst eine Sternstunde der Musik-Entdeckung vorübergehen, ohne daß der Musiker es bemerkte... Das setzt freilich voraus, daß der Orchestermusiker sich noch als Musiker, als Künstler fühlen könnte, nicht bloß als eine Art Beamter, der seinen 'Dienst' tut und froh ist, wenn er seine Dienststunden abgesessen hat und nach Hause gehen kann." (Jungheinrich 1986:118)

In der Klemperer-Anekdote wird für die pointierte Darstellung der "komische Kontrast" (Jünger 1948) zwischen großen Zurüstungen und einem geringen Ergebnis genutzt. Das Muster dahinter ist ein Konflikt in den Ansprüchen zwischen Dirigent und Orchestermusiker, den ich später als "Reduktion von Komplexität" beschreiben möchte.

Der Konflikt in den Ansprüchen braucht aber nicht immer zwischen dem Dirigenten und dem Orchesterkollektiv zu bestehen: Gruppen im Orchester können unterschiedliche Ansprüche an die Probenarbeit definieren (z. B. kann ein Teil bereit sein, sich auf die intellektuellen Reflexionen des Dirigenten über seine Konzeption, das Werk oder die Musik schlechthin einzulassen – der Rest sieht das als Zeitverschwendung). In der metaphorischen Umschreibung "Künstler" vs. "Beamter" drückt sich zudem ein Zielkonflikt im einzelnen Orchestermusiker aus: Widersprüchliche Selbstbilder zur sozialen Rolle führen zu einer unterschiedlichen Bewertung von Dirigentenaktivitäten und so potentiell zu unterschiedlichem Kommunikationsverhalten in der Probe.

Die Entfremdung von der Arbeit (vgl. Schulz 1971:50f.) wegen dieser Fragwürdigkeiten des Arbeitsverhältnisses führt zu Einstellungen, wie sie Schulz als Fragebogenitems formuliert: "Oft macht mich die Arbeit im Orchester so reizbar, daß ich am liebsten 'alles hinschmeißen' möchte"; "die untergeordnete Funktion im Orchester widerstrebt mir manchmal" (Schulz 1971:44). Die Orchestermusiker reagieren mit eingespielten "alltäglichen Bewältigungsstrategien" (Kissling 1982:135), mit "angewöhnten Verhaltensweisen" (Kulenkampff 1980:65) in Jargon und Gehabe. In den später folgenden Beispielen, vor allem aus Pausengesprächen, möchte ich zeigen, wie die mehrfachen Spannungen

- zwischen mechanisch-handwerklicher Tätigkeit und dem unbefriedigten Selbstwertgefühl des Künstlers;
- zwischen dem "Gefühl, für zweitklassig zu gelten" (Kulenkampff 1980:7) und der eigenen Wertschätzung für den Beruf;
- zwischen aus der Arbeitsteilung resultierenden widersprüchlichen Aufgabenprofilen vor und während der Berufstätigkeit

in scherzhafter Kommunikation bearbeitet werden können.

Die Diskussion hat bis hierher 4 wesentliche Konzepte ergeben, die als Komplexe bei der Beschreibung von Rahmenbedingungen von Orchestermusikerkommunikation dienen können:

- Arbeitsbedingungen in Form von Orchester-Binnenstrukturen: Hierarchie, mangelndes Zusammengehörigkeitsgefühl, unterschiedliche Verantwortlichkeiten;
- "Fremdbestimmtheit" der Orchestermusiker-Tätigkeit mit wechselndem Entfremdungsgrad, der mit widersprüchlichen Selbstbildern korrespondiert;
- Sachkompetenz des Dirigenten, die durch Redseligkeit in Frage gestellt ist;
- Muster der Beziehungskonstitution zwischen Dirigent und Musikern (Beziehungsarbeit in der Probe).

2.5 DAS ANTHROPOLOGISCHE KONZEPT DER "JOKING RELATIONSHIP" ALS MODELL FÜR DIE BEZIEHUNGSKONSTITUTION VON MUSIKERN

In der Anthropologie ist das Konzept der "joking relationship" entwickelt worden, um ein Element in einem komplexen System spezifischer Sozialbeziehungen zu beschreiben. Ich möchte an dieser Stelle das Grundkonzept nach Radcliffe-Brown (1965)

darstellen und Versuche referieren, dieses Konzept inhaltlich zu erweitern und vom Objektbereich "Naturvölker" zu übertragen auf die soziale Interaktion in Industriegesellschaften. Am Schluß der Arbeit möchte ich untersuchen, ob das Modell auch Muster der Beziehungskonstitution zwischen Orchestermusikern erfaßt.

Radcliffe-Brown definiert die "joking relationship" als eine

> "relation between two persons in which one is by custom permitted, and in some instances required, to tease or make fun of the other, who in turn is required to take no offence." (Radcliffe-Brown 1965:90)

Bei dieser Sozialbeziehung sind zwei Teilklassen zu unterschieden; Radcliffe-Brown spricht von

> "(...) two main varieties. In one the relation is symmetrical; each of the persons teases or makes fun of the other. In the other variety the relation is asymmetrical; A jokes at the expense of B and B accepts the teasing good humouredly but without retaliating; or A teases B as much as he pleases and B in return teases A only a little." (Radcliffe-Brown 1965:90)

Diese Unterscheidung zwischen symmetrischer und asymmetrischer Beziehung läßt sich für die Untersuchung von Scherzkommunikation im Orchester dafür benutzen, hypothetisch unterschiedliche Rollen für die Beteiligung an scherzhafter Kommunikation anzunehmen: Einige Orchestermusiker machen Scherze auf Kosten von bestimmten Kollegen, die sich aber nicht entsprechend revanchieren. Diese Asymmetrie müßte dann festgelegt und für die Beteiligten erwartbar sein und nicht zu Kommunikationsstörungen führen. Eine solche Hypothese müßte besonders für Kommunikationsformen in Nischen des Orchesterbetriebs untersucht werden: Pausengespräche, Nebenkommunikation während der Probe usw.

Eine andere Form von asymmetrischer "joking relationship" ist durch institutionelle Bedingungen vorgegeben: So kann der Dirigent in Proben aufgrund seiner umfassenden Interaktionsrechte auch scherzhafte Bemerkungen auf Kosten von Orchestermusikern machen, die sich spontan nicht in äquivalenter Weise revanchieren können. Doch gilt diese Beschreibung zunächst nur gesprächsorganisatorisch für das unterschiedlich verteilte Rederecht; imageschädliche Bemerkungen führen zu "Folgeschäden", weil Orchestermusiker sie sich nicht ohne weiteres gefallen lassen. Der Dirigent muß bei solchen Bemerkungen Konsequenzen einkalkulieren, die nicht unmittelbar abzusehen sind: eine Behinderung der musikalischen Probenarbeit und eine Belastung

der Kommunikationsbeziehung; Musikerrenitenz kann sich in Strategien zur Verschleppung der Probe und in mangelnder Bereitschaft manifestieren, engagiert auf Dirigentenwünsche einzugehen.

Radcliffe-Brown unterscheidet Formen, in denen sich die "joking relationship" in Kommunikation aktualisiert:

> "In some instances the joking or teasing is only verbal, in others it includes horseplay; in some the joking includes elements of obscenity, in others not." (Radcliffe-Brown 1965:90)

Die Besonderheiten der Orchestermusikertätigkeit führen zu einer Präferenz für "practical jokes" oder "horseplay" was annähernd mit "Schabernack" zu übersetzen ist. So stiftet schon das Verbot verbaler Kommunikation Musiker zu Schabernack an; das gilt generell für Aufführungen, denn mit den Zuschauern soll ja nur über den musikalischen Kanal kommuniziert werden; es gilt in Proben für die Musiker untereinander, denn der Dirigent hat das Recht, dieses als störende Nebenkommunikation zu definieren und zu sanktionieren. Ich möchte später darstellen, wie Schabernack als Ausweg genutzt wird.

Die "joking relationship" steht in einem System beziehungsdefinierender Konzepte:

> "The joking relationship is a peculiar combination of friendliness and antagonism. The behavior is such that in any other social context it would express and arouse hostility; but it is not meant seriously and must not be taken seriously. There is a pretence of hostility and a real friendliness. To put it in another way, the relation is one of permitted disrespect." (Radcliffe-Brown 1965:91)

Daß für die Konstitution einer "joking relationship" Freundschaft bzw. Freundschaftlichkeit und Antagonismus bzw. Feindseligkeit als beziehungsdefinierende Kategorien beteiligt sind, daß sie durch dieses Konzept als in ein und derselben Kommunikationsbeziehung als miteinander verträglich definiert werden, indem zwei Gültigkeitsmodi angenommen werden ("real" und "seriously" vs. "pretence" und "not seriously"), ist plausibel. Ich bezweifele aber, ob die Zuordnung "pretence of hostility" und "real friendliness" in dieser einfachen Weise immer gilt. Es ist zu fragen, ob die "joking relationship" in Beziehungsarbeit nicht auch strategisch eingesetzt werden kann, wenn die Kommunikationspartner die ernsthafte Austragung eines Konfliktes vermeiden wollen und darum tatsächliche Spannungen und Widersprüche als spielerisch vorgeschoben darstel-

len, um einander die Fortsetzbarkeit kooperativer Interaktion zu demonstrieren.

Radcliffe-Brown führt die Struktur der sozialen Situation (im Sinne von Gumperz) für eine "joking relationship" am Beispiel der Eheschließung vor:

> "A marriage involves a readjustment of the social structure whereby the woman's relations with her family are greatly modified and she enters into a new and very close relation with her husband. The latter is at the same time brought into a special relation with his wife's family, to which, however, he is an outsider. (...) The relation can be described as involving both attachment and separation, both social conjunction and social disjunction (...)" (Radcliffe-Brown 1965:91)

Eine solch komplexe, widersprüchliche Beziehung macht für das Interaktionsverhalten feste Ordnungsstrukturen und Regeln notwendig:

> "Social disjunction implies divergence of interests and therefore the possibility of conflict and hostility, while conjunction requires the avoidance of strife. How can a relation which combines the two be given a stable, ordered form?" (Radcliffe-Brown 1965:92)

Zwei Wege bieten eine Antwort auf diese Frage:

(a) "*avoidance relation*" als eine Beziehung von "extreme mutual respect and a limitation of direct personal contact"; in der Extremform führt das zu "complete avoidance of direct personal contact", was eine soziale Funktion hat:

> "This avoidance must not be mistaken for a sign of hostility. (...) The mutual respect (...) is a mode of friendship. It prevents conflict that might arise through divergence of interest." (Radcliffe-Brown 1965:91)

(b) "*joking relationship*" als eine Beziehung von

> "mutual disrespect. Any serious hostility is prevented by the playful antagonism of teasing, and in its regular repetition is a constant expression or reminder of that social disjunction which is one of the essential components of the relation, while the social conjunction is maintained by the friendliness that takes no offence at insult." (Radcliffe-Brown 1965:92)

Daß "strife" (Zank, Hader, Kampf) in Form physischer Gewalt von Orchestermusikern unbedingt vermieden werden muß, äußert auch Jefferson (1974:115) und weist auf Ersatzformen "mentaler" Gewalt hin, hinter denen Konflikte und Interessengegensätze stünden.

Radcliffe-Brown entwickelt hier das Konzept der "joking relationship" am Beispiel der Verschwägerung bei Naturvölkern. Innerhalb des Clans als Lebensgemeinschaft sind dabei Verfahren der Konfliktvermeidung und Kooperationssicherung bei Interessengegensätzen existentiell wichtig – und wohl wichtiger als in der Kleinfamilie der Industriegesellschaft, wo viele der Clanaufgaben (wie Beschaffung und Verteilung lebenserhaltender Ressourcen) von öffentlichen und staatlichen Institutionen übernommen worden sind.

Das Konzept scheint aber ohne weiteres übertragbar zu sein auf soziale Gemeinschaften, die zur Kooperation in vordefinierter Weise verpflichtet sind, um ein bestimmtes gemeinsames Arbeitsziel zu erreichen. In diesen Gemeinschaften müssen Schemata zur interaktiven Bewältigung von Interessengegensätzen vorgesehen sein. Das gilt insbesondere für das Orchester, wo ein komplexes System von Arbeitsteilung zu sehr unterschiedlichen Beteiligungsrollen führt und der künstlerische Aspekt der Arbeit zu individueller Vorführung von Virtuosität unter Mißachtung von Gruppenprozessen tendiert. Das darf aber das geforderte künstlerische Arbeitsergebnis nicht belasten.

Die Begriffe "social conjunction" vs. "disjunction" sind für eine Beschreibung von Interaktionsstrukturen brauchbarer als psychische Konzepte wie "Freund(schaft)lichkeit" und "Feindschaft", weil sie sich aus berufstypischen Konstellationen ergeben, also Strukturen, die für jedes Berufsorchester vorgegeben sind. Psychische Konzepte sind dagegen eher Ergebnisse einer konkreten Beziehungsgeschichte von Individuen.

Eine "joking relationship" existiert auch zwischen Clans:

> "The two clans are not, in these instances, specially connected by intermarriage. The relation between them is an alliance involving real friendliness and mutual aid combined with an appearance of hostility."

Diese komplexere Sozialbeziehung hat folgende Struktur:

> "The individual is a member of a certain defined group, a clan, for example, within which his relations to others are defined by a complex set of rights and duties, referring to all the major aspects of social life, and supported by definite sanctions. There may be another group outside his own which is so linked with his as to be the field of extension of jural and moral relations of the same general kind."

Mitglieder solcher Gruppen scherzen nicht in formalisierter Weise miteinander.

> "But beyond the field within which social relations are thus defined there lie other groups with which, since they are outsiders to the individual's own group, the relation involves possible or actual hostility. In any fixed relations between the members of two such groups the separateness of the groups must be recognised. It is precisely this separateness which is not merely recognised but emphasised when a joking relationship is established. The show of hostility, the perpetual disrespect, is an continual expression of that social disjunction which is an essential part of the whole structural situation, but over which, without destroying or even weakening it, there is provided the social conjunction of friendliness and mutual aid." (Radcliffe-Brown 1965:94f.)

Das Konzept der "joking relationship" wird hier von der Familienebene (Problem der Beziehungen zu angeheirateten Verwandten) zu sozialen Beziehungen zwischen Clans (als der wesentlichen sozialen Organisationsform bei Naturvölkern) abstrahiert. Die Beziehungen eines Individuums zu anderen Menschen lassen sich konzentrisch in drei bis vier Stufen darstellen:

(1) Mitglieder der eigenen Gruppe, zu denen Beziehungen nach festgelegten Rechten und Pflichten bestehen;
(2) diesen gleichgestellte Mitglieder anderer Gruppen, mit denen gleichfalls keine "joking relationship" besteht;
(3) Mitglieder anderer Gruppen, zu denen potentiell oder tatsächlich feindselige Beziehungen bestehen; bei einer definierten Beziehung zu einem Mitglied solcher Gruppen wird durch eine "joking relationship" die Andersartigkeit bearbeitet: Die durch vorgebliche Respektlosigkeit vorgeführte soziale Disjunktion wird durch eine soziale "Verbindung" mit Zeichen von Freundlichkeit und gegenseitiger Hilfe überlagert;
(4) Außenseiter, zu denen keine definierte "joking relationship" besteht.

Radcliffe-Brown faßt seine These so zusammen:

> "(...) both the joking relationship which constitutes an alliance between clans or tribes, and that between relatives by marriage, are modes of organising a definite and stable system of social behavior in which conjunctive and disjunctive components are maintained and combined." (Radcliffe-Brown 1965:95)

Fraglich ist, ob in der Praxis des Orchesters Scherzkommunikation so eindeutig zur Organisation eines definierten und stabilen Systems sozialen Verhaltens benutzt wird, ob sie als Spielform von Kommunikation nicht eher zur momentanen Destabilisierung zu nutzen ist.

Wichtig scheint mir für eine Beschreibung von Mustern für Scherzkommunikation Radcliffe-Browns Begriff der "legal fiction", der von systematisch abweichend gebrauchten Verwandtschaftsbezeichnungen abgeleitet wird. Der markierte Respekt gegenüber Verwandten der nächstälteren Generation, denen Autorität als Vermittlern der sozialen Tradition zusteht und die darum Disziplin beanspruchen, bewirkt eine asymmetrische Relation; die Beziehungen zwischen Enkeln und Großeltern dagegen nähern sich wieder einer symmetrischen Relation mit "joking relationship" an. In diesem System gibt es einen Widerspruch:

> "It has been mentioned that there is a widespread tendency to feel that a man should show respect towards, and treat as social superiors, his relatives in the generation preceding his own, and the custom of joking with, and at the expense of, the maternal uncle clearly conflicts with this tendency". (Radcliffe-Brown 1965:99)

Beispiele aus südostafrikanischen Völkern belegen, daß auf den Onkel der mütterlichen Seite mit "Großvater" referiert wird, während er auf den Sohn seiner Schwester mit "Enkel" referiert. Radcliffe-Brown interpretiert das so:

> "This apparently fantastic way of classifying relatives can be interpreted as a sort of legal fiction (Unterstreichung von mir, W. S.) whereby the male relatives of the mother's lineage are grouped together as all standing towards an individual in the same general relation. Since this relation is one of privileged familiarity on the one side, and solicitude on the other, it is conceived as being basically the one appropiate for a grandchild and a grandfather." (Radcliffe-Brown 1965:99)

Verwandtschaftsbezeichnungen werden in diesem Fall also nicht nach der Realität von Abstammung und Generationen-Zugehörigkeit gebraucht, sondern nach der Sozialbeziehung im Alltagsleben (in diesem Fall definiert durch privilegierte Vertraulichkeit und Besorgtheit umeinander).

Radcliffe-Brown beschäftigt sich mit "societies in which the basic social structure is provided by kinship" (Radcliffe-Brown 1965:101). Die "joking relationship" gehört dabei zu den Klassen von Sozialbeziehungen, die er "relations of alliance or consocation" nennt und zusammenfassend so klassifiziert:

> "(...) the four modes of alliance or consocation, (1) through intermarriage, (2) by exchange of goods or services, (3) by blood-brotherhood or exchanges of names and sacra, and (4) by the joking relationship, may exist separately or combined in several different ways." (Radcliffe-Brown 1965:102)

Radcliffe-Brown zeigt sich in diesem Aufsatz nur daran interessiert, die "joking relationship" in ihrem Zusammenhang mit Verwandtschaftsstrukturen und in einem System anderer sozialer Rituale zu erforschen. Die inhaltliche Füllung der "joking relationship" (Scherzmuster, Reaktionsstrategien usw.) wird dabei ausgeblendet, sie ist für den strukturalistischen Ansatz unerheblich. Wichtig ist sein Gedanke, daß die "joking relationship" und ihr scheinbares Gegenteil, die "avoidance relation" strukturell verschieden von Konzepten von Sozialbeziehungen (Allianzen, Disjunktionen) und psychisch-mentalen Beziehungsdefinitionen (Freundschaft, Feindschaft) sind, daß andererseits "joking" und "avoidance" für die Aufrechterhaltung bestimmter Sozialbeziehungen funktional äquivalent sein können.

Radcliffe-Brown vergleicht schließlich "relations by alliance" mit "true contractual relations":

> "The latter are specific jural relations entered into by two persons or two groups, in which either party has definite positive obligations toward the other, and failure to carry out the obligations is subject to a legal sanction." (Radcliffe-Brown 1965:103)

Für Orchestermusiker wird diese Beziehung unter anderem durch ihre Arbeits- und Dienstverträge definiert.

> "The joking relationship is in some ways the exact opposite of a contractual relation. Instead of specific duties to be fulfilled there is a privileged disrespect and freedom or even license, and the only obligation is not to take offence at the disrespect so long as it is kept within certain bounds defined by custom, and not to go beyond those bonds." (Radcliffe-Brown 1965:103)

Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Arten von Sozialbeziehung besteht in Gleichheit vs. Divergenz von Interessen:

> "In a true contractual relationship the two parties are conjoined by a definite common interest in reference to which each of them accepts specific obligations. It makes no difference that in other matters their interests may be divergent. In the joking relationship (...) one basic determinant is that the social structure separates them in such a way as to make many of their interests divergent, so that conflict or hostility might result. The alliance by extreme respect, by partial or complete avoidance, prevents such conflict but keeps the parties conjoined. The alliance by joking does the same thing in a different way." (Radcliffe-Brown 1965:103)

Scherzkommunikation im Sinne der "joking relationship" dient also dazu, den Vollzug von Interaktion nicht von den Rahmenbe-

dingungen (Arbeitsvertrag, feststehende Traditionen der Arbeitsorganisation, Erwartungen von Institutionsagenten) diktieren zu lassen. Das Mittel dazu: Die Relevanz einer dominant gesetzten Interessengleichheit wird bestritten, dagegen wird betont, die partikularen Interessen seien divergent – doch auf spielerisch-scherzhafte Weise; der Partner darf das nicht als ersatzweise dominant gesetzte Situationskontur interpretieren.

Humor, der sich in Scherzkommunikation – auch gerade in Probenpausen – manifestiert, ist ein kurzfristig wirksames Mittel, sich von belastenden situativen Zwängen zu entlasten und unerwünschten psychosomatischen Reaktionen vorzubeugen. Diese Funktionszuweisung macht Humor mit der Zuflucht in hoch bewertete Freizeitgestaltungen vergleichbar. Das eine wie das andere hebt aber institutionelle Zwänge nicht grundsätzlich auf.

Radcliffe-Brown beschäftigt sich nur mit formalisierten oder standardisierten "joking relations". Nichtformalisierte ähnliche Verhaltensweisen (wie "teasing", Necken) sind für ihn aber auch ein "compound of friendliness and antagonism" (Radcliffe-Brown 1965:104).

Richards hat schon vor Radcliffe-Brown reziproke Clan-Beziehungen bei den Bemba beschrieben, einem ostafrikanischen Volk, für das die Clanzugehörigkeit das entscheidende soziale Merkmal ist (Richards 1937). In matrilinearer Folge werden die Clans auf legendäre Begründer zurückgeführt. Durch die Clan-Zugehörigkeit wird der legale Status der Männer definiert, werden ihre Abstammung, ihre Erbschaftsansprüche, ihr Zugang zu bestimmten rituellen oder politischen Ämtern determiniert und Rechte auf Gastfreundschaft und Unterstützung zugewiesen. Das distinktive Merkmal einer Clan-Zugehörigkeit ist der Gebrauch eines Clan-("mukoa")Namens.

Unter Bezug auf Malinowski wird die Bedeutung von Abstammungsmythen oder anderer Rituale, die die Clangeschichte betonen, hochgestuft:

> "(...) the myths of a clan origin, 'owned' and recounted by its members, form a recognized charter for the exercise of legal privileges such as rights of occupation of land or ritual prerogatives, and it is quite probable that among Bantu, where myths, in the sense of tales of the miraculous doings of clan heroes are rare, yet the recitation of the names of clan or chiefly ancestors, the repetition of stories of their lives, or the shouting of a key sentence or proverb from such tales may fulfil very similar sociological functions." (Richards 1937:189)

Diese Beobachtung ist auf Orchestermusikerkommunikation übertragbar: Ein Orchester bildet eine einem Clan vergleichbare traditionsorientierte soziale Gruppe, für deren Identität und Alltagspraxis bestimmte Geschichten oder zu Bewertungen verdichtete Relikte von Geschichten ohne Authentizitätsanspruch benutzt werden.

Für die Sozialstruktur bei den Bemba ist nun die paarweise Gegenüberstellung von Clans ("pairing of opposite clans, or 'banungwe'" (Richards 1937:189) charakteristisch. Die "banungwe" jedes einzelnen Clans sind die, deren Namensobjekt natürlicherweise feindlich zu, abhängig von oder komplementär zu dem des eigenen Clans ist (Beispiel: "Krokodil"- und "Fisch"-Clan). Die "banungwe"-Clans erfüllen füreinander reziproke Funktionen; so sind Beerdigungsriten zeremonielle Pflichten (RICHARDS (1937) 190). Diese Aufgabe wird von Mitgliedern des "banungwe"-Clans übernommen, weil Mitglieder des Clans des Verstorbenen sie nicht ausführen können. Das Ritual schließt ein rituelles Scherzen in der Öffentlichkeit ein.

> "As ritually expressed the traditional attitude between 'banungwe' is therefore one of hostility, and yet, as the complementary nature of the clan names imply, one of reciprocal service." (Richards 1937:190)

Das gilt nicht nur für rituelle Anlässe wie Beerdigungen:

> "In spite of the joking hostility, 'banungwe' behave to each other with special ease and freedom (...). They can demand privileges of each other and take each other's possessions. They can swear at each other obscenely (...)" (Richards 1937:191)

Richards faßt die sozialen Merkmale dieser Clan-Partnerschaft zusammen:

> "(...) the 'banungwe' relationship among the Bemba implies ritual interdependence, a partnership of enemies, expressed in ritual, traditional jokes and freedom in daily intercourse, and preferential marriage claims, no longer exacted, but still reflected in flirtatious behaviour between the two sexes of opposite clans." (Richards 1937:192)

Bei Richards werden "Oberflächen"- und "Tiefen"-Struktur einer "joking relationship" mithin umgekehrt zugeordnet wie bei Radcliffe-Brown: bei Richards manifeste Partnerschaft gegen "eigentliche", auf Tradition beruhende Feindschaft, bei Radcliffe-Brown vorgebliche Feindschaft, tatsächliche Freundlichkeit.

Welche Bedeutung hat das "banungwe"-Konzept für Orchestermusikerkommunikation? Konkurrenz und gegenseitige Abhängigkeit werden bei den Bemba allegorisch durch Referenz auf den Clan-Namen des Partners thematisiert. Auch Wilson (1979:88) weist im Referat von Richards (1937) darauf hin, daß diese Clan-Namen den Status von identitätsstiftenden Totemtieren haben; in Begegnungen werden rituelle Beleidigungen ausgetauscht, in denen die Beziehung der beiden Totemtiere zueinander angedeutet wird.

Nun muß die einem Clan vergleichbare soziale Gruppe nicht, wie ich zunächst unterstellt habe, im ganzen Orchester bestehen. Nimmt man das Orchester als Kosmos, dessen Mitglieder die Binnenstrukturen betonen, können die Spieler eines Instruments oder einer Instrumentengruppe ein Clan-Äquivalent bilden. Eine Arbeitshypothese ist nun, daß für Orchestermusiker ihr Instrument Objekt mit ähnlich hohem ideellen Wert und statusdefinierendem Potential ist wie für Naturvölker ihr Clan-Totemtier. In scherzhaften Austäuschen unter Orchestermusikern könnte das Instrument des Partners dann zum Gegenstand witzig abwertender Bemerkungen gemacht werden.

Christensen (1963) stützt sich auf Radcliffe-Browns Definition der "joking relationship" und sieht sie als Technik, Probleme zu lösen, die sich aus der sozialen Struktur ergeben, nämlich dem Antagonismus von "social conjunction" und "social disjunction":

> "Social disjunction (...) refers to divergence of interests and the possibility of conflict and hostility, while conjunction requires that friction be avoided or minimized." (Christensen 1963:1314)

Der zentrale Gedanke dabei ist, daß sich im Konzept der "utani"-Beziehung eine Verbindung von "joking relationship" und sozialen Obligationen herstellt. Das Konfliktpotential liegt dabei in der Konkurrenz bei der Steuerung oder Kontrolle im selben Objektbereich; zum Beispiel besteht zwischen einem Mann und seinem Schwager eine Konkurrenz beim Einfluß auf die Frau bzw. Schwester. Durch Scherze werden Reibungen und Spannungen im gemeinsamen örtlichen Lebensbereich reduziert (Christensen 1963:1316).

Christensen unterscheidet dabei Typen des Scherzens:

- sexuelle Anspielungen, die eine sexuelle Freizügigkeit suggerieren:

> "The joking between watani (=Plural von utani, W. S.) that permits highly suggestive or obscene comments thus may be

utilized to ascertain the availability of a mtani (=watani) as a sexual partner." (Christensen 1963:1319)

- irreführende Mitteilungen ("auf den Arm nehmen");
- symmetrische Spiele (spielerische Drohungen, Wortspiele usw.);
- "Diebstahl" (dieses Verhalten markiert einen Grenzbereich zwischen dem scherzhaften Wegnehmen von Sachen, etwa bei einer Beerdigung, und Forderungen aufgrund tatsächlicher Bedürfnisse).-

Das Konzept der "joking relationship" ist nicht nur auf sogenannte "primitive societies" anwendbar, sondern auch, wie es in den sechziger Jahren verschiedentlich versucht wurde, in bestimmten sozialen Gruppen von Industriegesellschaften (Fabrik, Kaufhaus, Krankenhaus), die sich als arbeitsteilig konstituieren (vgl. Sykes (1966), der sich mit sexueller "Anmache" am industriellen Arbeitsplatz beschäftigt und hierbei von Beteiligten als "normal" oder als "zulässig" anerkannte Verhaltensweisen zwei Altersklassen zuordnet – in Scherzen wird dabei in spielerischer Übertreibung die sexuelle Verfügbarkeit thematisiert; Wilson (1979:176f.)).

Pamela Bradney sieht die "joking relationship" als Anwendungsfall von definierten Konzepten der Sozialanthropologie auf die Untersuchung von Problemen der Industriegesellschaft. Ihr Untersuchungsbereich ist die Scherzkommunikation unter Kaufhausverkäuferinnen. Sie beschreibt die Rahmenbedingungen der sozialen Welt: lokales Arrangement des Arbeitsplatzes, Arbeitsorganisation – "the various store procedures", "the staff hierarchy" (Bradney 1957:180). Diese externen Faktoren steuern die Aktivitäten der Verkäuferinnen. Die "joking relationship" wird als Mittel oder Ausweg benutzt, wenn die Organisationsbedingungen als Problem auftreten und den störungsfreien Arbeitsablauf zu behindern drohen. Dabei werden Äußerungen durch Intonation und durch die Interpretation der Beteiligten als Witze definiert.

Bradney untersucht die Beziehung zwischen Statusunterschieden und dem Typ von "joking relationship" (symmetrisch vs. asymmetrisch):

"(...) joking is established more quickly and easily between members of the same status (...)" (Bradney 1957:184)

Bei Scherzkommunikation zwischen Mitgliedern verschiedener Statusgruppen muß differenziert werden:

"The joke may be made by a member of higher status in an attempt to disarm a subordinate member of any antagonism and maintain a good relationship."

In gleicher Richtung haben Scherze eine weitere Funktion:

"Joking may also be used in order to give a reprimand without offending (...)"

Für Scherze von unten nach oben gilt:

"(...) members of low status may sometimes purposely joke with members of higher status partly because it gives them a sense of bravado and partly perhaps because by means of it they are able to assume at least temporarily an equality of status with those whom they are addressing (...)" (Bradney 1957:184f.)

Das heißt: Mitglieder untergeordneter Statusgruppen nutzen Scherze "nach oben" für eine Imagearbeit vor ihren Kollegen und, um den Freiraum einer zeitweisen gleichberechtigten Statusdefinition zu schaffen.

Bradney faßt zusammen:

"(...) the symmetrical type of joking relationship occurs most frequently, and such asymmetrical joking as does take place is usually aimed by superiors at subordinates." (Bradney 1957:185)

Dazu gibt es ein System festgelegter Sanktionen, durch die das scherzhafte Sprechen einführt und aufrechterhalten wird, wenn es nötig ist:

- formelle Sanktionen;
- informelle Sanktionen;
- "automatische" Sanktionen: Das sind nicht Ausdrücke oder Aktionen, die Billigung oder Mißbilligung eines Verhaltens zu äußern, sondern das erwünschte Verhalten wird verstärkt, indem es sich als erfolgreich erweist, und umgekehrt.-

Douglas (1968) stellt dar, wie scherzhaftes Sprechen als Ausdrucksmedium widersprüchliche Erfahrungen bearbeiten kann. Zentrale Aufgabenstellung ist für sie:

"One of the central problems now is the relation between categories of thought and categories of social experience. Joking as one mode of expression has yet to be interpreted in its total relation to other modes of expression." (Douglas 1968:361)

Damit kehrt sie sich ab von einer rein behavioristischen Theorie der "joking relationship", die Scherzen als Reaktion

auf strukturelle Situationszwänge beschreibt ohne Rücksicht auf Witztechniken und inhaltliche Aspekte. Douglas verbindet zwei Kategorienklassen: Denksysteme und Arten sozialer Erfahrung. Es ist unzureichend, den Registerwechsel von "seriousness" zu "joking" als gesprächorganisatorisches Mittel zu untersuchen, denn das Scherzen verweist auf spezifische Wissensbestände und Erfahrungsbereiche:

> "The (...) appropiateness of symbolic forms to the situation they express can be illustrated with ritual joking. I am confident that where the joke rite is highly elaborated, joking is not used merely diacritically to contrast with seriousness, but that the full human experience of the joke is exploited." (Douglas 1968:361)

Die Form des Witzes liegt also meist nicht in der Äußerung fest, sondern kann in der gesamten sozialen Situation identifiziert werden.

Douglas referiert die Witztheorien von Bergson ("Du mécanique plaqué sur du vivant" (Bergson 1940:29) und Freud (1905) (im Witz werden Trennwände zwischen unterschiedlichen Ideen überbrückt, was mit einer Einsparung an psychischem Hemmungsaufwand zu einer Entlastung von Kontrolle führe) und streicht deren Gemeinsamkeiten heraus:

> "For both the essence of the joke is that something formal is attacked by something informal, something organised and controlled, by something vital, energetic (...) (Douglas 1968:364)

> "What is crucial is that one accepted pattern is confronted by something else." (Douglas 1968:364)

Das hat einen subversiven Effekt auf die dominierende Gedankenstruktur. Douglas definiert scherzhafte Sprechen so:

> "A joke is a play upon form. It brings into relation disparate elements in such a way that one accepted pattern is challenged by the appearance of another which in some ways was hidden in the first." (Douglas 1968:365)

In einem allgemeingültigen Muster für Scherze stehen zwei Elemente in Opposition:

> "a control against that which is controlled, this juxtaposition being such that the latter triumphs." (Douglas 1968:365)

Witze oder Scherze ordnen sich so funktional in die Situation ein:

> "The joke merely affords opportunity for realising that an accepted pattern has no necessity. Its excitement lies in the suggestion that any particular ordering of experience may be arbitrary and subjective. It is frivolous in that it produces no real alternative, only an exhilarating sense of freedom from form in general." (Douglas 1968:365)

Witze suspendieren also zeitweilig die Realität, mit ihnen wird nicht ernsthaft an alternativen Strukturierungen von Realität oder an einer Aufhebung von Realität gearbeitet. Der Begriff "Form" kann auf mehreren Beschreibungsebenen für "jokes" benutzt werden, z. B.:

- (a) Witztechniken als sprachliche Formulierungsverfahren: kalauernde Doppeldeutigkeiten, Übertragung von Textzitaten in einen aktuellen Situationszusammenhang;
- (b) dominante Sozialstrukturen. Im Beispiel des Orchesters können im Scherz oder Witz bestimmte Asymmetrien (Abhängigkeiten und auf Arbeitsteilung beruhende unterschiedliche Interaktionsrechte) suspendiert werden.

Douglas unterscheidet zwischen "standardised jokes", für die eine ausgebaute sprachliche Form konstitutiv ist, und "spontaneous jokes", mit denen die soziale Situation organisiert wird (DOUGLAS (1968) 365).

2.6 ETHNOGRAFISCHE KONZEPTE

Für einen interaktionistisch-gesprächsanalytischen Situations-Begriff ist konstitutiv, daß die Beteiligten die Situation in aktiver Aushandlungs-Leistung definieren.

Kallmeyer/Keim/Nikitopoulos (1982:355) beschreiben das interaktionistische Prinzip so:

> "Im Prinzip werden alle Definitionen von Schauplätzen, sozialen Situationen und Ereignissen konkret nur im Rahmen von Kommunikationsvorgängen vollzogen. Dort werden diese Definitionen geschaffen, bestätigt, verändert usw. Aber zugleich werden im Rahmen von sozialen Ereignissen dauerhaftere, das jeweilige konkrete Ereignis übergreifende Definitionen hergestellt. So sind zum Beispiel Schauplätze und bestimmte Rollen in der Regel dauerhafter als das jeweilige konkrete soziale Ereignis. Derartige Definitionen bleiben jedoch potentielle Vorgaben, bis sie in konkreten Interaktionen tatsächlich als Voraussetzungen behandelt und dadurch bestätigt oder verändert werden."

Diese Bestimmung führt dazu, den Widerspruch zwischen dem interaktionistischen Prinzip, Schauplätze, soziale Situationen und Ereignisse würden stets konkret in Kommunikation definiert, und meiner Annahme, es gebe für die Kommunikation von Orchestermusikern weitgehend konstante Vorgaben für die Definition von Situationen, aufzulösen. Diese Vorgaben sind in Kommunikationsakten kodifiziert, die vom einzelnen Orchestermusiker im alltäglichen Dienstbetrieb als vorgegebene behandelt, im allgemeinen auch nicht thematisiert werden: Spielpläne, Dienstpläne, Arbeitsverträge, Ausbildungsordnungen von Musikhochschulen usw.

2.6.1 "SCHAUPLATZ"

Für meine Untersuchung ist nur die an die Schauplätze des "Orchester" gebundene Kommunikation von Orchestermusikern relevant, also nicht ihre Kommunikation als Träger anderer sozialer Beteiligungsrollen. "Schauplatz" verwende ich dabei im Sinne von Gumperz (1971:291), der den Terminus "setting" so definiert:

> "We will use the term setting to indicate the way in which natives classify their ecological environment into distinct locales. This enables us to relate the opportunities for action to constraints upon action provided by the socially significant features of the environment."

"Schauplatz" vermittelt mithin als soziolinguistisches Konzept Kommunikationsereignisse und ihre Interdependenz mit ihrer ökologischen Umgebung. Nach Schmitt (1982:28) werden schauplatzspezifische Handlungsbeschränkungen für die Kommunikation auf diesen Schauplätzen sichtbar durch Vermittlung über sozial signifikante Merkmale der Umgebung, die z. B. die soziale Funktionalität oder die soziale Relevanz von Schauplätzen indizieren.

2.6.2 "SOZIALE SITUATION"

Nach Gumperz (1971:292) werden mit dem Terminus "soziale Situation" ("social situation") bestimmte Personenkonstellationen bezeichnet, die sich auf einem Schauplatz für bestimmte Zeit herstellen.

2.6.3 "SOZIALES EREIGNIS"

Das Kommunikationsereignis selbst schließlich bezeichnet er mit "soziales Ereignis" ("social event"); es vollzieht sich in einer sozialen Situation. Gumperz (1971:293) beschreibt seine konstitutiven Faktoren so:

> "Events center around one or at the most a limited range of topics and are distinguishable because of their sequential structure. They are marked by stereotyped and thus recognizable opening and closing routines."

Für den Bereich der Orchestermusikerkommunikation kann ein Beispiel diese Unterscheidung zwischen Schauplatz, sozialer Situation und sozialem Ereignis plausibilisieren: Während einer Probe wird eine Arbeitspause eingeschoben. Dabei bleiben Schauplatz und Personenkonstellation ("soziale Situation") konstant, doch Aktivitätsstrukturen und Interaktionsrechte ändern sich so grundlegend, daß es sich um zwei unterschiedliche soziale Ereignisse handelt. Die Grenzen werden durch routinisierte Interaktionsprozeduren markiert: Angebot des Dirigenten, eine Pause zu machen, Absprachen über die Länge, explizite Anweisung, wie lange die Pause dauern wird, Aufstehen – Einnehmen der Arbeitsplätze und Einstimmen.

Gumperz' Unterscheidung zwischen Situation und Ereignis ist freilich für meine Untersuchung problematisch: Für die Schauplätze des Orchesters ist die Personenkonstellation prinzipiell konstant und mit dem Kreis aller Kollegen gegeben. Aus zwei Gründen ist Gumperz' Begriff von "sozialer Situation" dennoch für meine Arbeit relevant:

- Musikalische Werke schreiben unterschiedliche Besetzungen vor, so daß nicht jedes Orchestermitglied bei jedem "Dienst" (den Begriff werde ich später erläutern) beteiligt ist;
- in der Praxis der Anfertigung und Interpretation von Transkriptionen gilt, daß sich stets nur wenige Mitglieder als aktive Teilnehmer an verbaler Interaktion präsentieren. Der Rest bildet den "Hintergrund"; er ist zwar auch durch berufsspezifische Aktivitäten (z. B. Präludieren) präsent und kenntlich, ist aber für die Beschreibung der Interaktion zwischen den Hauptpersonen eher als Rezipientengruppe relevant. Zu den aktiven Teilnehmern gehört in Proben stets der Dirigent. Die Gruppe der aktiven Interaktionsteilnehmer wechselt freilich in ihrer Zusammensetzung.

Der Situationsbegriff, den ich im folgenden verwenden werde, ist am ehesten auf Gumperz' Begriff des "sozialen Ereignisses" zu beziehen. Die Definition müßte aber um eine "dominante Aktivitätsstruktur" ergänzt werden, die von Situationstyp zu Situationstyp wechselt; um welche Aktivitäten in Aufführung, Probe und Arbeitspause es sich dabei handelt, werde ich in Kapitel 6 beschreiben.

2.6.4 "TERRITORIUM"

Kallmeyer/Keim/Nikitopoulos (1982) referieren als ein weiteres ethnografisches Situationskonzept das des "Territoriums":

> "'Territorium' bezeichnet in der Regel einen Bezirk, der als Eigentum bzw. Besitz von Individuen oder Gruppen angesehen wird (...). Es ist ein Gebiet, das sie kontrollieren, indem sie die Zugänglichkeit für Gruppenmitglieder und andere und die Zulässigkeit und Angemessenheit von Aktivitäten regeln. Dieses Gebiet stellt einen bzw. den wesentlichen Handlungs- und Erfahrungsraum von Gruppen/Individuen dar. Als wesentliche Kriterien für die Abgrenzung und Zuordnung von Territorien zu Populationen gelten in der Forschung Besitz (auch in der Form von rechtlich geregelten Besitzverhältnissen) sowie Vertrautheit, die vor allem im Territorium entsteht. Ein Territorium in diesem Sinne ist vom Umfang her größer als ein Schauplatz, es umfaßt normalerweise eine gewisse Menge von Schauplätzen." (358)

"Territorium" ist somit ein komplexerer Begriff als "Schauplatz". Er erscheint für die Beschreibung des Kommunikationsbereiches "Orchester" als angemessen, weil auch hier Zugänglichkeit für Gruppenmitglieder und Zulässigkeit und Angemessenheit von Aktivitäten strikt geregelt werden. Die Unterscheidung zwischen "Insidern" und Außenstehenden schlägt auch durch auf die Auswahl von Partnern für Scherzkommunikation; das versuche ich später an Situationen zu zeigen, in denen ich einerseits als teilnehmender Beobachter, andererseits als nicht zu den "Insidern" gehörende "Aushilfe" nicht partizipieren kann an scherzhaften Austäuschen.

"Vertrautheit" als Definitionskriterium scheint mir für die Interaktion von Orchestermusikern relevanter als "Besitz"; abgesehen davon, daß Orchestermusiker in der Regel eigene In-

strumente zur Berufsausübung mitbringen, ist für ihre Arbeit der Dienstleistungs-Charakter wesentlich; sie benutzen zwar die schauplatzspezifischen Arrangements mit großer Vertrautheit, sind aber von der Entscheidung über viele Aspekte ihrer Arbeit ausgeschlossen, etwa von der Entscheidung über die Veränderung von Arrangements, die als belastend empfunden werden.

2.6.5 "SOZIALE WELT"

Um die Komplexität der interaktionsprägenden Rahmenbedingungen für die Kommunikation von Orchestermusikern nicht auf ein vorwiegend räumlich strukturierendes Konzept wie "Schauplatz" oder "Territorium" zu reduzieren, bezeichne ich im folgenden den Interaktionsraum des Orchesters als "soziale Welt". Nach Kallmeyer/Keim/Nikitopoulos (1982:360f.) basiert dieses Konzept

> "auf der Vorstellung, daß sich das soziale Leben in seiner Gesamtheit in Einheiten organisiert, die als Orientierung für die Gemeinschaftsmitglieder dienen und die den entscheidenden Rahmen abgeben für die Bündelung und Verbindung von Aktivitäten einzelner beim Aufbau komplexer sozialer Strukturen. Zentral für die Herausbildung von sozialen Welten sind nach dieser Vorstellung bestimmte Belange und Aktivitäten, das heißt also bestimmte Interessen, Bedürfnisse usw., die durch eine Menge von charakteristischen Aktivitäten bearbeitet werden. Diese Aktivitäten werden von einer bestimmten Gruppe ausgeführt (...). In der Regel gehört zu diesen Aktivitäten auch ein bestimmtes Territorium."

Für die soziale Welt des Orchesters sind auch die weiteren Bestimmungsfaktoren dieses Konzeptes relevant:

- "Bündelung und Koordinierung der Einzelaktivitäten" wird "durch die Schaffung von Institutionen und durch Formen der Öffentlichkeit abgesichert": Der Dirigent als Agent der Institution hat die Aufgabe, ein kakophonisches Chaos zu verhindern und die Probenarbeit zielstrebig auf eine öffentliche Präsentation der Arbeitsergebnisse im Konzert hin auszurichten.
- Bei der Konstitution von sozialen Welten werden jeweils die relevanten Aspekte der sozialen Wirklichkeit bearbeitet:

> "Dazu gehören zum Beispiel die Beschaffung und Verteilung von materiellen Ressourcen, weiter die Klärung bzw. Herstel-

lung der Legitimität der zentralen Aktivitäten und damit der sozialen Welt insgesamt, und ebenso auch die Einordnung in historische Prozesse und das Festhalten der eigenen Geschichte." (Kallmeyer/Keim/Nikitopoulos 1982:361).

Wichtiger Bestandteil der Arbeitsverträge von Orchestermusikern sind Regelungen, wie festgelegte Dienstleistungen entlohnt werden. Wenn man auch Arbeitskraft zu den materiellen Ressourcen rechnet, sind Arbeitspausen als Erholungsfreiräume zur Wiederherstellung der Arbeitskraft konstitutiver Bestandteil der sozialen Welt "Orchester". Besonders die Agenten der Institution (also die Dirigenten) sind am "response" ihrer Tätigkeit beim Publikum interessiert; leicht apodiktisch vergröbert, ließe sich sagen, daß ein Orchester seine Existenzberechtigung durch die Zustimmung von Publikum und Meinungsmultiplikatoren (Musikkritik) zu den Ergebnissen seiner Arbeit nachweist. Zur Einordnung in historische Prozesse: Das heutige Orchester als weitgehend unverändertes Produkt des 19. Jahrhunderts ist allein schon durch seine Zusammmensetzung und Arbeitsformen traditionsorientiert; und durch einen reichen Bestand an reflexiver Literatur (die ich teilweise noch referieren werde) werden zeitgenössische Konzertereignisse auf ihre historischen Quellen zurückgeführt.

- Zu den Konstitutionsprinzipien von sozialen Welten gehören sowohl die Einordnung in übergreifende soziale Strukturen als auch die innere Differenzierung und mögliche Gliederung in neue soziale Welten: Ein Beispiel für eine sehr naheliegende übergreifende soziale Struktur ist für ein Opernorchester, auch wenn es sich als eigenständiges, scharf abgegrenztes Arbeitskollektiv begreift, die Einbindung in den Gesamtbetrieb eines Opernhauses mit Kooperationsverpflichtungen zu anderen Arbeitsgruppen (Sänger, Chor, Tänzer). Die interne Differenzierung führt im Orchester zu scharf markierten Binnenstrukturen, die bis zur Kommunikationsverweigerung zwischen Musikern aus nicht verwandten Instrumentengruppen führen können.

2.7 LINGUISTISCHE KONZEPTE

2.7.1 HANDLUNGSMUSTER

Bei der Beschreibung von Strukturen für Scherzkommunikation unterscheide ich zwischen "Handlungsmustern" und "Textmustern". Beide sind als Teilbereiche einer spezifischen Interaktionskompetenz interessant, doch mit unterschiedlicher Akzentuierung:

Unter "Handlungsmustern" verstehe ich Verfahren, in der Situation anstehende Kommunikationsaufgaben zu lösen. Einfache Muster wie musikalische Spielanweisungen, Sachverhaltsdarstellungen[23] (z. B. Beschreibung von musikalischen Darstellungsintentionen), Fragen zur Identifizierung einer Stelle in den Noten oder an den Dirigenten zur gewünschten Spielweise werden fast stets ohne scherzhaften Anspruch benutzt. Dagegen stehen komplexe Muster; in ihnen wird ein einfaches Muster zu scherzhaft-ironischen Zwecken benutzt – beispielsweise zum Frotzeln oder Foppen; hierbei besteht die Technik oft darin, vorgeblich eine kooperative Frage zu anstehenden Interaktionsverläufen zu stellen, mit der man aber tatsächlich den Partner kritisieren oder bloßstellen will.

2.7.2 TEXTMUSTER

Dagegen verstehe ich unter "Textmustern" textintern und -extern strukturierte Verfahren für Sachverhaltsdarstellungen, mit denen gruppenspezifisches Wissen abgerufen wird. Für Scherzkommunikation relevant sind u. a. die Textmuster "Witz"

---

[23] Den Begriff der "Sachverhaltsdarstellung" benutze ich nach Kallmeyer/Schütze (1977) im Sinne einer "Explizierung des Wissens von Sachverhalten", z. B. durch Erzählen oder Beschreiben.

und "Anekdote". Dabei interessieren mich textinterne Strukturen wie Konstitution (Herauslösen aus dem Zusammenhang), Formulierungsverfahren (z. B. Übertreibung; Anonymisierung vs. Zuschreibung zu bestimmten Personen; Expansion, z. B. durch Sequenzbildung), Pointenbildung. Textextern ist zu fragen, wozu Witze und Anekdoten in Proben- und Pausengesprächen dienen sollen, welche gruppenspezifischen Einstellungen sie illustrieren, welche kommunikative Funktion sie erfüllen.

2.7.2.1 "WITZ"

Das möchte ich in Anlehnung an Marfurt (1977) am Textmuster "Witz" etwas genauer darstellen, ohne allerdings Marfurts tagmemisches Modell zu übernehmen. Nach Marfurt sind Kriterien einer Textsortenbestimmung die Textstruktur und Interaktionsmuster. Zur Textstruktur des Witzes gehören die Einleitungssätze und die Pointe, mit der ein für den Hörer unerwarteter Zusammenhang hergestellt wird. Dem korrespondieren auf der Ebene des Interaktionsmusters bestimmtes Erzähltechniken (eine Ankündigung, zusammen mit einer Vergewisserung, daß der Hörer den Witz noch nicht kennt), eine spezifische Rezeptionshaltung und eine "Universalität der Verwendbarkeit" (Marfurt 1977:49).

Die Witzerzählung hat zwei Funktionen:

(a) als Hauptfunktion die Erzeugung eines quasi-ästhetischen Vergnügens mit der Erzielung des witzigen Effekts;
(b) als Sekundärfunktion: Sie setzt den Witzhörer in Beziehung zu einer außerhalb der Witzerzählsituation liegenden Wirklichkeit (hier konstatiert Marfurt Grenzen für die Fiktivität und das spielerische Wesen des Witzes, die die These von der "Universalität der Verwendbarkeit" einschränken).

In meinen Analysen von Pausengesprächen werde ich untersuchen, ob die beiden Kriterien "Neuartigkeit" und "Beziehung zu einer außerhalb der Witzerzählsituation liegenden Wirklichkeit" für Witze, die Orchestermusiker untereinander machen, durchgängig haltbar sind – ob nicht vielmehr das ästhetische Vergnügen für sie darin besteht, unter Verzicht auf die Neuartigkeit des Witzes in spielerischer Weise gerade die ablaufende Interakti-

on in der sozialen Welt zu thematisieren und implizit zu kommentieren.

Bei der Beschreibung der Scherzkommunikation unter Orchestermusikern möchte ich zwei Klassen von scherzhaft-spielerischen Äußerungen unterscheiden:

(a) Witze und andere scherzhafte Interaktionsspiele (z. B. Frotzeleien, Necken), die nur durch Schauplatz und Situationsrahmen formal ermöglicht werden, sich aber nicht auf spezifische Elemente der professionellen Welt des Orchestermusikers beziehen. Diese Art von Witzen ist mithin unverändert oder mutatis mutandis auch in Pausengesprächen anderer Berufsgruppen oder während ihrer Arbeit denkbar. Gesprächsorganisatorisch können allerdings auch diese Äußerungen bedingt sein durch spezifische institutionelle Vorgaben; so hängen etwa die Verfahren der Initiierung von Gesprächsschemata und der Rederechtssicherung bei Witzen ab von der formalen und auch der informellen Orchesterhierarchie: Bestimmte Leute im Orchester, die durch ihre Funktion oder durch ihr Image bei den Kollegen hervorgehoben sind, haben mehr Möglichkeiten, ihre Relevanzen durchzusetzen und neue Foki zu etablieren. Beispielsweise nimmt sich ein Orchesterinspektor unwidersprochen das Recht, in dienstlichen Belangen jedes Gespräch zu unterbrechen, zu dem er hinzukommt (vgl. die Intervention von F in Beispiel 1, Zeile 9); wenn er sich seinen Kollegen als kompetenter Witzerzähler präsentieren will, nutzt er seine institutionelle Rolle, Gespräche oder andere Aktivitäten auch zu unterbrechen, wenn er Witze erzählen will oder scherzhafte Kommentare abgeben möchte. Das werde ich noch an einem weiteren Beispiel dokumentieren.

(b) Scherze, die Elemente der professionellen Welt der Orchestermusiker thematisieren. Ich vermute, daß in diesen Scherzen auch die Widersprüche und Fragwürdigkeiten dieser sozialen Welt spielerisch aufgearbeitet werden.

2.7.2.2 "ANEKDOTE"

Nach Marfurt (1977) ähneln sich die Textsorten "Witz" und "Anekdote" in ihrer Kürze und Struktur. Allerdings erhebt die Anekdote einen Anspruch auf Echtheit und demonstriert den mit Darstellungstechniken (Verwendung des Präteritums und Nennung

einer historischen Person). Zudem haben Anekdoten eine andere Funktion, etwa eine historische Darstellung mit einer eigenen Bewertung zu verbinden.

Es gibt halb-autobiografische Darstellungen aus Orchestermusikersicht; insbesondere Otto Strasser, langjähriger Zweiter Geiger bei den Wiener Philharmonikern, hat sich hier hervorgetan. Er hat in einem Buch seine Autobiografie (Strasser 1974) und in einem weiteren die arbeitsteilige Struktur eines Orchesters unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei den Wiener Philharmonikern und deren Geschichte verarbeitet (Strasser 1981). Diese Bücher sind mit Abstrichen brauchbar als feuilletonistische Ergänzung zur musikwissenschaftlichen und sonstigen Fachliteratur, weil der Autor seine eigenen Orchestermusikererfahrungen beschreibt. Bei kritischer Distanz gegenüber Stilisierungen der eigenen Person und der Orchestergeschichte bieten die Bücher viele Fundstellen zur ethnografischen Rekonstruktion der Innenperspektive eines Orchestermusikers.[24] "Sechse is" (Strasser 1981) trägt – was schon durch den rätselhaften Titel angedeutet wird (durch diese Bemerkung

---

[24] Neben den Anekdoten- und Jargonwörtersammlungen gibt es noch verstreute Literaturquellen zum Thema "Orchestermusikerinteraktion". So spricht Jefferson (1974) von der Desillusionierung des Neulings, weil die Insider nicht über ihre Musik, sondern über Freizeitthemen reden, von der fehlenden Kommunikationsbeziehung zwischen Musikern aus unterschiedlichen Instrumentengruppen, anekdotenhaft von Renitenz gegen moderne Musik und aggressive Scherze als Surrogat physischer Gewalt. Levant (1975) abstrahiert aus bekannten Anekdoten das problematische Verhältnis des Orchesters zum Dirigenten. Sous (1977) behandelt in satirischer Überspitzung Kommunikationsbedingungen, die Orchestermusiker als Zumutungen interpretieren.

Die berufsständische Zeitschrift "Das Orchester", die monatlich erscheint und das Organ der "Deutschen Orchestervereinigung" (DOV) darstellt, eines der DAG nahestehenden Interessenverbandes der Orchestermusiker, enthält neben Ausschreibungen für Orchesterstellen, Rezensionen und (meist nachgedruckten) Berichten aus dem Kulturleben kurze Aufsätze, d. h. mehr oder weniger reflektierte Statements von Orchestermusikern und Dirigenten, bei denen aus Stellungnahmen zu aktuellen Problemen allgemeingültige Relevanzsetzungen und Bewertungen der eigenen Berufswelt erkennbar sind (vgl. Borchers 1982, Engelmann 1982, Herbig 1982, Janz 1981, Schmale 1964, Thärichen 1972, Träger 1982, Wiesand 1981). Seltener finden sich derartige Problembeschreibungen auch in anderen Musikzeitschriften (vgl. Kanngiesser 1983, Lück 1983).

Als Beispiel für ein Rundfunkfeature zu diesem Thema nenne ich ein Interview, das Hans G. Helms mit Michael Gielen über "Orchesterarbeit und privatwirtschaftliche oder sozialstaatliche Bedingungen" geführt hat (Helms 1984); Gielen war lange Zeit gleichzeitig Chefdirigent des Cincinnati Symphony Orchestra und des Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchesters und kann daher vergleichen zwischen den Arbeitsbedingungen eines Sinfonieorchesters in Deutschland und in den USA.

hat ein Orchestermusiker das dienstplangemäße Ende der Probe einzufordern versucht und beim Dirigenten wegen dieser Unterbrechung eines künstlerischen Prozesses einen Tobsuchtsanfall provoziert) – streckenweise Merkmale einer anderen Sorte von Literatur, nämlich der Sammlungen von musikalischen Anekdoten[25], aus denen ich gelegentlich zur Illustration zitieren werde. Man könnte sich nun überlegen, ob Bücher dieser Art überhaupt zu gebrauchen sind für eine ethnografische Arbeit. Ich meine schon, denn es gibt dafür mehrere Gründe:

- Scherze, die heutige Orchestermusiker machen oder auf die sie in Alltagserzählungen oder ethnografischen Interviews unter dem Etikett "lustige Begebenheiten in Orchesterproben" referieren, sind oftmals Neuauflagen von Scherzen, die aus Anekdotensammlungen überliefert sind. Mitunter wird dabei aus der Art, wie der Scherz präsentiert und behandelt wird, deutlich, daß die Beteiligten um die Toposhaftigkeit dieser Scherze wissen; etwa, wenn die Pointe von einem Kollegen aus der Zuhörerrolle heraus statt vom Initiator des Scherzes gebracht oder aber ohne besondere Markierungen, beiläufig, "trocken" vorgetragen und damit als bereits bekannt markiert wird.
- Orchestermusiker lesen gern Anekdotensammlungen; das habe ich beispielswiese auf langen Busfahrten zu "Abstechern" (Auswärtigen Gastspielen) oder auswärtigen "Mucken (Gelegenheitsengagements) beobachtet.
- Eine wesentliche Einschränkung muß man dabei machen: Orchestermusiker erzählen keine Geniekult-Anekdoten, die in vielen Anekdotensammlungen den überwiegenden Teil ausmachen (z. B. Beethoven, der taube Titan, oder Donnerblitzbub Wolfgang Amadeus); in dieser Klasse von Anekdoten hat der geniale Komponist auch im verbalen Dialog Sonderrechte – auf Kosten anderer Musiker oder des Publikums. Orchestermusiker schätzen auch nicht Anekdoten, in denen Dirigenten vergöt-

---

[25] Stellvertretend für eine ganze Palette dieser Bücher, die in Buchhandlungen teils als typische "Verschenkbücher" für Musikliebhaber präsentiert werden, nenne ich Martius (1984), Müller (1980), Witeschnik (1967), Witeschnik (1969), Witeschnik (1980).- Ich habe hier die Bücher ausgewählt, die Anekdoten über Orchestermusiker und ihre Auseinandersetzungen mit Dirigenten enthalten (andere Bücher versprechen dies zwar auch, enthalten tatsächlich aber im wesentlichen Anekdoten über Genies: Komponisten und Virtuosen) und die nebenbei durch die Art der sprachlichen Gestaltung etwas über die Berufseinstellung von Orchestermusikern verraten, z. B. durch formelhafte Typisierungen von Musikern und Dirigenten.

Musikwissenschaftliche Darstellungen zur gesellschaftlichen Funktion und den Strukturprinzipien von Musikeranekdoten: Hoffmann (1974), daraus insbesondere S. 92 – 103 (über "die Anekdote" und "das Anekdotische als Prinzip") und Hoffmann (1978).

tert werden (wobei der Anekdotenerzähler die Wahrnehmungsperspektive des Publikums übernimmt), weil sie ohnehin die Leistung des Dirigenten für maßlos überschätzt halten. Wohl erzählen sie gerne eigenerlebte Anekdoten mit berühmten Dirigenten, in denen neben der Implikation "unter dem habe ich auch schon gespielt!" durchaus auch Bewunderung für das musikalische Charisma eines Dirigenten anklingt.

- Orchestermusiker bevorzugen "Quasi-Anekdoten" – darunter verstehe ich eigenerlebte oder überlieferte Geschichten, in denen sie ihre eigenen Berufserfahrungen wiederfinden können. In diesen Anekdoten hat entweder der Dirigent das letzte Wort: Die Anekdote belegt dann den Ruf, den ein bestimmter Dirigent ohnehin bei den Orchestermusikern hat (so erzählte mir ein Orchestermusiker im Interview ein Erlebnis mit Karl Böhm, dem Choleriker, der einen vom Erzähler sehr geschätzten Kollegen so beleidigte: "Sie mit Ihrer Fletn, was spuins denn da, das ist ja noch nicht einmal in der Näh!"). Gelegentlich freilich sagt ein Dirigent auch einmal dem Orchester oder einzelnen Musikern etwas Nettes und versteckt dabei das Lob hinter einer Frotzelei; diese Bemerkungen werden gerne kolportiert, da sie das Image des Orchesters heben.

Anekdoten sind für Orchestermusiker ein relevantes Mittel, Identität und Selbstbild zu definieren. In diesem Sinne sind zwar Anekdoten in der Literatur als Material weder gleichwertig mit authentisch dokumentierten Anekdotendarstellungen durch Orchestermusiker noch gar mit eigenen Aufnahmen von Scherzkommunikation im Orchester. Sie sind aber heuristisch relevant, um Insider-Sichtweisen beschreiben zu können, und werden daher von mir ausführlich zitiert.

2.7.3 FORMULIERUNGSVERFAHREN

Unter "Formulierungsverfahren" als rhetorische Techniken verstehe ich mit Kallmeyer/Keim (1986:101) den "Bildungsprozeß einer bestimmten Art von sprachlichen Formeln", an denen "der sprachliche Umgang mit spezifischen Wissensbeständen" deutlich wird. Kallmeyer und Keim interessiert an diesem Bearbeitungsprozeß, wie durch eine Reihe von kognitiven Operationen und Formulierungsverfahren gruppenspezifisches Wissen in Form von

bekannten und präsent gehaltenen Geschichten zu Typisierungen und Bewertungen verarbeitet wird (Kallmeyer/Keim 1986:105).

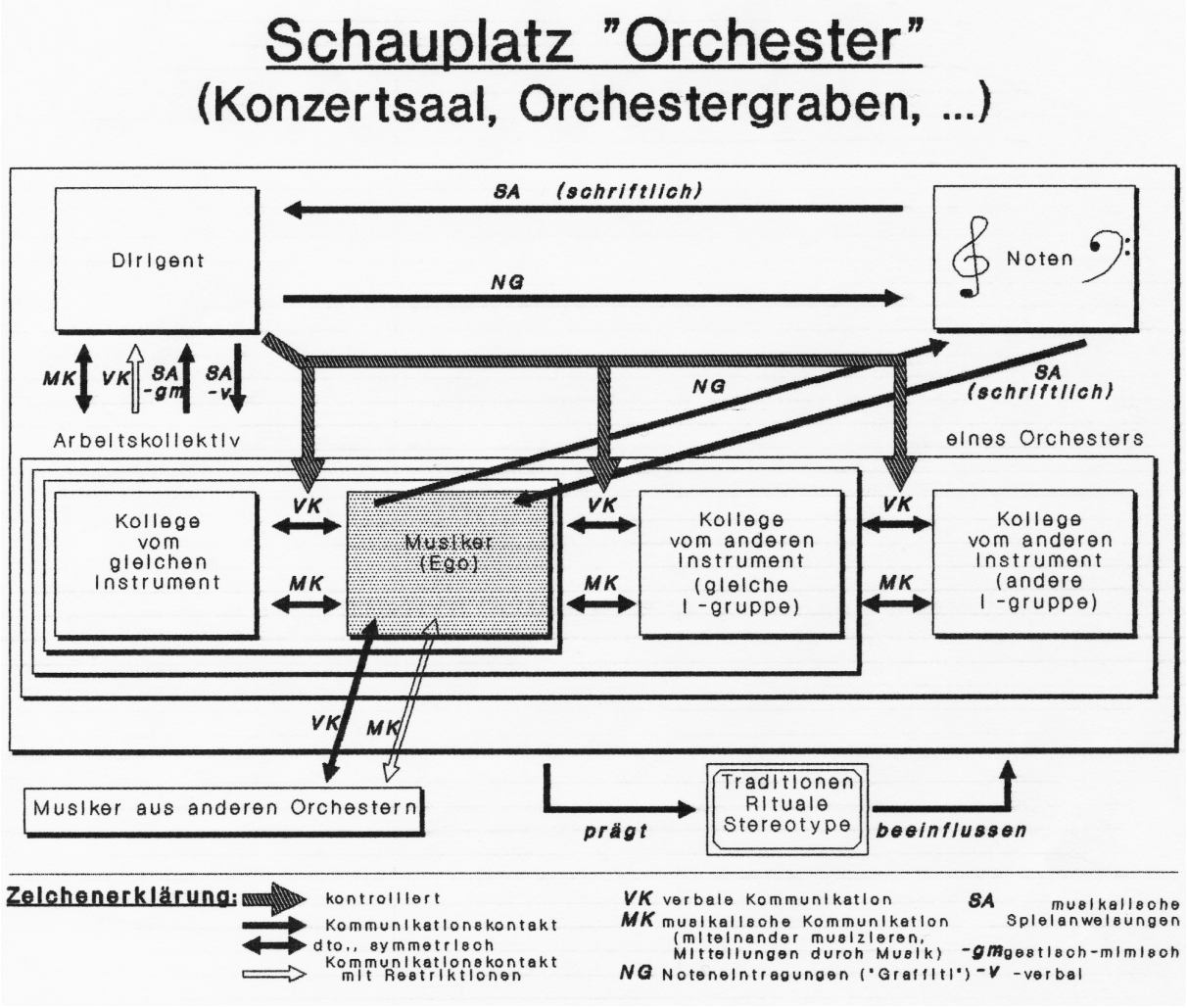
Gerassimos Avgerinos hat als einen "vergnüglichen Sprachführer" ein alphabetisch aufbereitetes Buch zum "Musiker-Jargon" (Avgerinos 1981) zusammengestellt. Es erinnert an die in jüngster Zeit erschienenen Glossare zur (angeblichen) Jugendsprache. Es enthält einige tradierte, zum festen Bestand auch ernsthafter Kommunikation unter Orchestermusikern gehörende Begriffe, die nicht zur in den üblichen Musiklexika dokumentierten Fachsprache Musik gehören, sondern exklusiver, gruppenspezifischer gebraucht werden. Dazu gehören – teilweise abwertende – Bezeichnungen für Instrumente und deren Spieler, gelegentlich das eigene (Rollendistanz!), öfter aber für andere, Ausdrücke für eine kritische Distanz des Orchesters zum Dirigenten; Ausdrücke, in denen einige Kennzeichen des Orchesters als eines sozialen Systems reflektiert werden (z. B. "Tutti-Schwein", "Spannemann", "Jammervirtuose"); Ausdrücke für Organisationsformen des Orchestermusizierens und deren Begleiterscheinungen (z. B. "Mucke", "Abstecher"); orchesterinterne Jargonwörter für Schreibweisen und Eintragungen in den Noten; Bezeichnungen für musikalische Fehlleistungen (z. B. "schmeißen", "patzen").[26]

Leider sind viele Wörter weder belegt noch in ihren situativen Verwendungsbedingungen hinreichend erläutert, so daß man den Verdacht haben muß, daß viele Eintragungen auf einen bestimmten Verwendungskontext begrenzte Unikate sind, die keine lexikalische Qualität haben und im übrigen auch für Musiker nur begrenzt witzig sind. Das gilt besonders für verstaubte Wortspielereien und in ihrer Pointierung kaum noch nachvollziehbare Zynismen aus dem 19. Jahrhundert (z. B. "Bay-Reuthknecht" für einen bedingungslosen Anhänger Richard Wagners in Bayreuth (Avgerinos 1981:22).

[26] Die Kategorien für die Klassifikation stammen von mir, nicht von Avgerinos.

2.7.4 KOMMUNIKATIONSMODELL

Mit Hilfe eines einfachen Kommunikationsmodells möchte ich nun noch zeigen, welche Arten von Interaktionsbeziehung und Kommunikationskanal für die schauplatzgebundene Kommunikation im Orchester relevant sind (s. grafische Darstellung).



Der besseren Übersichtlichkeit wegen habe ich die Kommunikationsbeziehungen, die der Dirigent zu den drei Gruppen von Kollegen hat, nicht dargestellt – auch ihnen gibt er natürlich

Spielanweisungen gestisch-mimischer und verbaler Art, kommuniziert mit ihnen musikalisch und läßt beschränkt zu, daß die Musiker das Wort an ihn richten. Die grafische Darstellung der vier sozialen Gruppen innerhalb des "Arbeitskollektivs des Orchesters" soll andeuten, daß ein Musiker zu Kollegen mit dem gleichen Instrument eine engere Kommunikationsbeziehung und Vertrautheit hat als zu Kollegen mit einem anderen Instrument; bei denen ist zu unterscheiden, ob ihr Instrument zur gleichen Gruppe wie das eigene gehört (Streicher, Bläser, Schlagzeug) oder zu einer anderen Gruppe.

Das Kommunikationsmodell müßte je nach Situationstyp variiert werden:

- Bei Aufführungen tritt rund um den Schauplatz das Publikum hinzu, mit dem sich eine Art von musikalischer Kommunikation ereignen soll; dafür entfallen Kommunikationskanäle auf dem Schauplatz (verbale Kommunikation zwischen den Musikern und verbale Spielanweisungen des Dirigenten an die Musiker; zudem gibt es für Dirigenten und Musiker nichts mehr in die Noten einzutragen).
- In Arbeitspausen wird die Institution des Dirigenten mit ihren Kontrollmöglichdokeiten irrelevant (das schließt eine verbale Kommunikation der Musiker mit dem Dirigenten in der Pause nicht aus, aber gerade ohne die in der Probe und vor allem in der Aufführung gültigen manifesten Restriktionen, allenfalls mit Distanzregeln impliziterer Art); die ansonsten obligatorische Beschäftigung mit den Noten ist nun ins Belieben der Musiker gestellt – wenn sie nicht gar als Störung gilt.

Das Kommunikationsmodell zeigt, wie sehr verbale Kommunikation unter Orchestermusikern eingebettet ist in musikalische Interaktionsformen, kontrolliert wird und Restriktionen unterworfen ist. Eine wichtige Frage für meine Untersuchung ist daher, welche Formen von Kommunikation sich unter diesen schauplatzspezifischen Sonderbedingungen entwickelt haben. Welche Rolle hat Sprechen in Konkurrenz zu anderen Kommunikationskanälen? Ist Scherzkommunikation eine Kommunikationsform, angesichts der komplexen Sozialbeziehungen im Orchester und der mehrfachen Situationskontrolle an der Definition der Situation und am eigenen sowie am Partner-Image zu arbeiten? Situationskontrolle wird nämlich ausgeübt durch den Dirigenten, die Kollegen, das in Form der Dirigentenpartitur und der Notenstimmen präsente musikalische Werk, das gespielt wird, und – vermittelt durch diese Agenten – durch Traditionen, Rituale und Stereotype; dazu kommt in Aufführungen eine Kontrolle der musika-

lischen Aktivitäten und der sonstigen Interaktion durch das Publikum.

2.8 RÄUMLICHE ORIENTIERUNG ("LOKALITÄTEN")

Kommunikation im Orchester findet statt in einer relativ fest umrissenen Zahl von Lokalitäten: Konzertsäle (mit Nebenräumen), Opernhäuser (hier ist der sogenannte "Graben" zwischen Zuschauerraum und Bühne für das Orchester reserviert), Kirchen (als Konzertsäle umfunktioniert), Probenräume, Stimmzimmer, Garderoben, Aufenthaltsräume für Pausen (z. B. Theaterkantine).

Die Interaktionsschauplätze für Orchestermusiker sind zum einen natürlich, wie es auch in ethnografischen Darstellungen anderer sozialer Welten beschrieben wird, lokal organisiert: Stimmzimmer, "Graben" im Theater, Podium im Konzertsaal, Kantine, Musikerkneipe, evtl. "Mucken"-Schauplätze wie Kirchen usw. In diesen Räumen kann Kommunikation jeweils unter besonderen Bedingungen stattfinden; die Räume mit ihren lokalen Arrangements legen auch fest, wen Orchestermusiker als Adressaten ihrer verbalen Kommentare erreichen können; wenn das Orchester seine Plätze eingenommen hat, können Musiker über größere Entfernungen vielfach nur unter Schwierigkeiten miteinander verbal kommunizieren (z. B. Flötisten und Cellisten).

2.9 ZEITLICHE ORIENTIERUNG

Eine Besonderheit der sozialen Welt "Orchester", wie ich sie in dieser Stringenz nirgendwo sonst vermute, sehe ich aber in der auf unterschiedlichen Ebenen greifenden *temporalen Organisation* der Interaktionsschauplätze. Zum einen ist nämlich Musik als Kunstgattung eine "Zeitkunst". Das wird – in einem ganz anderen Argumentationszusammenhang – deutlich an Hans Zenders Kritik an der heutigen Publikumsorientierung auf die Schallplattenkultur, die den spontanen, an Zeitabläufe gebun-

denen Prozeß des Musizierens aufhebe zugunsten einer Perfektion in Intonation, im Zusammenspiel und in allen künstlerischen Details:

> "(...) diese fast objekthafte Fixierung, die diese Schallplattenkultur mit sich gebracht hat, die Fetischisierung von diesen Dingen, die finde ich nicht gut, weil sie die Musik nicht mehr als spontanen Prozeß auffaßt, sondern als ein Ding, das man kaufen kann. Die große Chance der Musik ist doch, daß sie eben nicht ein Objekt ist, sondern daß sie eine Zeitkunst (Unterstreichung von mir, W. S.) ist, die überhaupt nur erscheint in der Zeit, daß sie teilnimmt an der Unvorhersehbarkeit der Zeit mit allen Risiken, die jene auch mit sich bringt. (...) Im Grunde zerstört die Schallplatte die Wahrheit, wenn man es so ausdrücken darf, die Wahrheit des musikalischen Kunstwerks, die gerade darin besteht, daß in der Zeit etwas nicht Voraussehbares erscheint und zur Erscheinung gebracht wird von den Musikern." (Herbort 1984)

Musik ist zeitlich organisiert. Doch auch für die Organisation von verbaler Kommunikation im Umfeld von oder begleitend zu Musik gibt es Belege zur Dominanz zeitlicher Strukturen:

- Gespräche vor Aufführungen und in Aufführungspausen sind terminiert, denn der gemeinsame Arbeitsbeginn muß absolut ernstgenommen werden. Notfalls müssen sogar Gespräche abgebrochen werden, wenn die Pause zu Ende ist und das Orchester "eingerufen" wird, spätestens, wenn der Dirigent den Taktstock hebt. Eher aber werden Pausengespräche von vornherein so orientiert sein, daß bestimmte Interaktionsformen (z. B. eine ernsthafte Diskussion zu Problemen, von denen sich die Musiker stark betroffen fühlen, mit gemeinsamer Erarbeitung von Problemlösungsstrategien) oder Themen, die in der abschätzbaren Pausenzeit nicht hinreichend gründlich behandelt werden können, gar nicht erst initiiert werden. Zumindest ist zu erwarten, daß den Zeitrahmen sprengende Expansionen vermieden werden. Natürlich können Konfliktthemen angeschnitten werden – etwa: das Verhältnis zu einem ungeliebten festen Dirigenten. Doch dabei ist für Pausengespräche eher ein Modus von Selbstverständlichkeit zu erwarten (vgl. Kallmeyer/Keim (1986:106) – mit fraglos als geteilt unterstellten Gemeinplätzen, mit denen sich Musiker ihrer solidarischen Teilhabe an ihrer professionellen Welt versichern –, als daß Diskussionen zur ernsthaften Veränderung von Arbeitsbedingungen geführt werden.
- Musiker legen gleichfalls großen Wert auf ein pünktliches Ende der Probe und wissen genau, wie lange eine Aufführung dauern wird; das Ende der Probe wird bei Verschleppung eingeklagt.

- Engagierte Dirigentenkommentare in intensiven Probenphasen haben eine spezifische Dynamik, um musikalische Spannungsbögen nicht zu zerstören: Die Kommentare werden in Sprechtempo, in der Länge der Äußerungen und in rhythmischen Binnenstrukturen dem musikalischen Kontext angepaßt. Das wird noch an Beispielen zur Probenkommunikation (Kapitel 6.2.) zu zeigen sein.
- Zwischenbemerkungen während des Musizierens müssen in knappen musikalischen Pausen untergebracht und daher so realisiert werden, daß sie ohne größere Fokussierungsanstrengungen auskommen und Pointen sogleich "sitzen". Die Verständlichkeit für den Adressaten muß mit möglichst geringem sprachlichen Aufwand erreicht werden.
- Neben dieser Verknappung der Ressource "Zeit" gibt es aber auch das Gegenteil: Zeit im Übermaß, die nur mühsam und streckenweise mit allen Zeichen von Langeweile mit Kommunikation gefüllt werden kann (s. die Analysen von Pausenkommunikation zwischen zeitweise unbeschäftigten Musikern in Kapitel 6.4.).

Auch in der pointierten Formulierung einer "Faustregel" (Jungheinrich) wird die übergreifende Orientierung von Orchestermusikern auf Zeitstrukturen deutlich: Sie gehen davon aus, daß es für einen neuen Dirigenten keine Möglichkeit gibt, länger als eine Viertelstunde mangelnde Sachkenntnis vor ihnen zu verbergen.

2.10 ARBEITSORGANISATION

Die Rahmenbedingungen für Kommunikation im Orchester sind allerdings nicht nur über ein Konzept räumlicher und zeitlicher Orientierung zu beschreiben. Zu anderen wesentlichen Konzepten gehören Faktoren wie

- Arbeitsorganisation,
- Selbstverständnis und Identität der Orchestermusiker und
- Sozialbeziehung innerhalb des Orchesters.

Unter "Arbeitsorganisation" verstehe ich die kommunikationsprägenden Arbeitsbedingungen von Orchestermusikern; das sind überwiegend im Bewußtsein internalisierte feste Zuordnungen und Strukturierungen, die im Vollzug beruflicher Interaktion

nicht aushandlungsfähig sind. Dazu gehören der Gebrauch eines bestimmten Instrumentes (ein Orchestermusiker spielt heutzutage nur ein Instrument, allenfalls noch – nach arbeitsvertraglicher Vereinbarung – ein dazugehöriges verwandtes Nebeninstrument -, mithin eine irreversible Spezialisierung, die beispielsweise bei den Fürstenkapellen des frühen 18. Jahrhunderts noch nicht galt), die Unterordnung unter den Dirigenten, die Aufstellung während des Spiels in Probe und Konzert und die Orientierung auf die Notenstimmen. Der feste Zuordnungscharakter kann belegt werden durch die starken Irritationen, die experimentelle Veränderungen bei Orchestermusikern hervorrufen; Veränderungen in der Orchesteraufstellung, experimentelle neue Spielweisen, aleatorischer Umgang mit Noten – kurz: vieles von dem, was moderne Musik ausmacht, wird als Zumutung angesehen.

Zu den Problemen bei Selbstverständnis und Identität der Orchestermusiker zählen der Widerspruch zwischen dem Künstler und dem "Handwerker", der professionellen Stolz auf eine technische Perfektion bei der Berufsausübung entwickelt[27], und das ambivalente Verhältnis zum Dirigenten, das zwischen Anerkennung seiner funktionalen Notwendigkeit und Aggression schwankt, weil ihm in der Wahrnehmung durch das Publikum und die Medien zu viel Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Die Sozialbeziehung innerhalb des Orchesterkollektivs ist schließlich zu beschreiben mit Begriffen wie "soziale Kontrolle" und umfaßt Verhaltensrestriktionen, Thematisierungsverbote und eine strikte territoriale Ordnung. Die soziale Kontrolle führt zu Distanzregeln, die u. a. dem Schutz des Images einzelner Orchestermusiker dienen.

Die besonderen Merkmale der beruflichen Tätigkeit schlagen durch auf die verbale Kommunikation der Orchestermusiker untereinander. Schmale beschreibt die Tätigkeit des Orchestermusikers als "taktgebundene" Arbeit; diesen Begriff überträgt er von einer Bestimmung der Fließbandarbeit: Sie ist eine

> "Form der Tätigkeit, deren spezifische Belastung darauf beruht, daß der Arbeitsrhythmus nicht von dem Menschen selbst bestimmt werden kann, sondern von der Maschine streng vorgeschrieben wird (...). Bei allen taktgebundenen Arbeiten tritt eine besondere Schwierigkeit auf: der Mensch vermag – aus neurophysiologischen Gründen – seine Aufmerksamkeit

---

[27] vgl. Becker (1978) 964: Konstitutive Anforderungen an "craft" ("Handwerk" oder auch "Kunsthandwerk") sind Nützlichkeit des Produkts, virtuose Anforderungen an das handwerkliche Können; dazu kann Schönheit treten.

> nicht über längere Zeit gleichmäßig anzuspannen; die Konzentrationsfähigkeit ist Schwankungen unterworfen." (Schmale 1966:VII)

Ein wesentlicher Unterschied besteht aber: Der Fließbandarbeiter hat die "Möglichkeit, den physiologisch bedingten Eigenrhythmus auf eine Tätigkeit zu übertragen." Diese Möglichkeit

> "ist beim Musizieren, besonders in einem Orchester, nicht gegeben. Der Orchestermusiker ist dazu angehalten, peinlich genau einer 'Arbeitsvorlage', nämlich der Partitur, und den Zeichen des Orchesterleiters zu folgen. Die daraus entstehende toleranzlose Präzisionsforderung (Unterstreichung von mir, W. S.) angesichts einer natürlicherweise schwankenden Konzentrationsfähigkeit und der damit verbundenen Angst, den Anforderungen auch unter Einsatz aller Kräfte nicht entsprechen zu können, stellt nun die besondere psychophysiologische Belastung beim Orchesterspiel dar." (Schmale 1966:VII)

Nach Schmale leistet der Orchestermusiker im Durchschnitt 6 Stunden Orchesterarbeit pro Tag:

> "Erschwerend kommt hinzu, daß die Dienstzeiten äußerst unregelmäßig sind und dazu meist noch in die späten Abendstunden fallen, in denen der gesamte physiologische Apparat des Menschen 'trophotrop', d. h. auf Ruhe und Erholung geschaltet ist, jede Leistungsabgabe zu dieser Zeit erfordert eine ganz besonders intensive Anstrengung." (Schmale 1966:VII)

Diese generalisierende Beschreibung müßte nun freilich differenziert werden: Wie anstrengend ein "Dienst" empfunden wird, hängt von mehreren Einflußgrößen ab. Dazu zählen die Position im Orchester (Solist vs. Tuttist, Bläser vs. Streicher), der Schwierigkeitsgrad der Komposition (gibt es exponierte Stellen, deren Verpatzen hörbar wäre?), die Kompositionsstruktur ("durchbrochene Arbeit" mit einigen musikalischen Pausen, in denen andere Instrumente musikalische Phrasen weiterführen, ist für Bläser nicht so anstrengend zu spielen wie z. B. eine barocke Orchestersuite, deren Stimme kaum Pausen kennt).

2.11 METHODIK

Ich habe Proben- und Pausengespräche von Orchestermusikern aufgezeichnet sowie mit einzelnen Musikern und Dirigenten In-

terviews geführt, um Kriterien zu ermitteln, die es erlauben, die "professionelle Welt" aus der Innensicht der Beteiligten zu rekonstruieren und typische Interaktionsverläufe in deren Interpretation zu sehen und zu verstehen.[28]

Zweck der Interviews, die ich mit Orchestermusikern über ihre soziale Welt geführt habe, war es u. a., die internalisierten Vorgaben explizit zu formulieren. Die genannten Kommunikationsakte sind freilich für Scherzkommunikation als Fundstellen unergiebig und somit für mich nur insoweit interessant, als sie im alltäglichen Dienstbetrieb von Orchestermusikern Interaktionsspiele und scherzhafte Bemerkungen provozieren.

Eine Arbeitshypothese für meine Untersuchung läßt sich an dieser Stelle im Anschluß an die Darstellung der Probeninteraktion formulieren: Durch Scherzkommunikation werden Störungen in der Situationskontrolle bearbeitet. Unterhalb der Ebene einer manifesten Veränderung der Situationsdefinition werden durch sie Freiräume für eine zeitweilige und punktuelle Suspension dieser Situationskontrolle geschaffen.

In pointierterer Form lautet diese Arbeitshypothese: Scherzkommunikation kann strategisch eingesetzt werden, um feste Zuordnungen (Beteiligungsrollen, Verfügungsrechte, Aufgabenprofile) doch partiell und zeitweilig als aushandlungsfähig zu behandeln, ohne sich auf eine ernsthafte, zu Konsequenzen führende Veränderung der Arbeitsbedingungen einzulassen. Ich werde die Funktionen einzelner Techniken scherzhaften Sprechens (wie Ironie, Frotzeln, Witz) bei den Einzelanalysen interpretativ beschreiben und in Kapitel 6.1 zusammenfassen.

Vorweg möchte ich noch sagen: Ich habe neben dem wissenschaftlichen auch ein subjektiv-privates Interesse an dieser Arbeit, weil ich mich selbst als Linguisten und als Orchestermusiker sehe. Vor dem Linguistikstudium habe ich Musik studiert (Hauptfach Oboe), und gelegentlich mache ich jetzt noch Aushilfen im Orchester, dazu "Mucken" (das sind Gelegenheitsengagements). Das hat mir auch bei der Datenerhebung den Zugang zu diesem Bereich sozialen Lebens eröffnet.

---

[28] vgl. zur Methodik des ethnografischen Interviews Spradley (1979) und der teilnehmenden Beobachtung Spradley (1980).

3. DIE EINGESCHRÄNKTE RELEVANZ MÜNDLICH-VERBALER KOMMUNIKATION FÜR ORCHESTERMUSIKER

3.1 DAS VERHÄLTNIS VON MUSIK UND SPRACHE IN DER KOMMUNIKATION VON ORCHESTERMUSIKERN

Die Frage, ob Musik wie Sprache ein Kommunikationsmedium sein könne, ist – mit wechselndem Forschungsinteresse – schon häufig gestellt worden. Stellvertretend für eine recht umfangreiche semiotische Literatur nenne ich hier Kneif (1968), der auch hermeneutische und semiotische Ansätze aus der Literaturwissenschaft, etwa von Harweg, referiert und dezidierte Statements gegen einen Sprachcharakter von Musik, insbesondere von avantgardistischen Komponisten wie Cage, zitiert.

Auch die speziellere Fragestellung, ob Musik, genauer: die in Noten fixierte Komposition, humoristische oder komische Qualitäten haben könne, ist nicht neu (vgl. Flothuis 1983, Gruhn 1983). Semiotische Überlegungen gehen dabei aber implizit oder explizit von einem Kommunikationsmodell aus, das für die mich interessierenden Probleme nicht greift: Der Komponist teile mit seinem Werk über Vermittlungsinstanzen (Orchester, Dirigent) den Rezipienten (Publikum, musikalische Meinungsmacher wie Musikkritik) etwas mit. Die interne Interaktion interessiert dabei nicht.

Auch Mull (1949), die mit psychologischen Methoden Humor als strukturelles Element von Kompositionen untersuchen will, mißt und verarbeitet statistisch Probanden-Kommentare von Hörern, nicht von Reproduzenten von Musik.

Unter der Fragestellung, welche Funktionen Äußerungen von Orchestermusikern in Proben und in Probenpausen über Musik und ihre musikbestimmte Arbeit haben, interessiert aber weder,

- ob Musik als Zeichensystem unabhängig von konkreten pragmatischen Bedingungen des Musizierens interpretiert werden kann, noch,
- ob linguistische Methoden für die Analyse von Musik relevant und fruchtbar sein können.

Für die Analyse von Orchestermusikerkommunikation lasse ich mich von zwei konkreteren Fragen leiten:

(a) Können musikalische Strukturen die sie kommentierenden verbalen Äußerungen und überhaupt verbale Kommunikation im Umfeld von Musizieren prägen? Verstreut habe ich dazu schon einige Beobachtungen genannt: den rhythmischen Sprechgesang zur Darstellung anstelle einer Verbalisierung von Interpretationsabsichten; die Rhythmisierung in Dirigentenkommentaren bei Proben, die dem Aufrechterhalten musikalischer Spannungsbögen dient.

(b) Kann Musik als Kommunikationsform oder -kanal Sprache ersetzen – etwa, indem durch Musizieren etwas mitgeteilt wird und so eine besondere sprachliche Mitteilung sich erübrigt? Auch dazu nenne ich ein Beispiel: Die Gültigkeit, Verständlichkeit und Verbindlichkeit von Probenabsprachen und Spielanweisungen kann durch erneutes Probieren, also durch Musizieren, belegt und gesichert werden; der verbale Kommentar (haben die Musiker die Intentionen des Dirigenten begriffen, war es jetzt besser?) ist dann entbehrlich.

Ziel der nun folgenden Überlegungen zu den Kommunikationsmedien und -kanälen, derer sich Orchestermusiker – auch bei Scherzkommunikation – bedienen können, ist, ihrer verbalen Kommunikation die eingeschränkte Bedeutung zuzuweisen, die diese auch in ihrer eigenen Einschätzung hat. Reden erfolgt oft in dem Bewußtsein oder wird gar in dem Bewußtsein vermieden, daß es andere, bessere, effektivere Kommunikations- und Interaktionsformen gibt. Dazu schreibt Kulenkampff über Orchestermusiker:

> "Sie beschäftigen sich hauptsächlich mit einem Ausdrucksmittel, das – zwar sprachähnlich, doch ohne Wort-Sinn – alles Begriffliche an Feinheiten weit übertrifft. Musik ist sozusagen ihre erste Sprache, Worte sind ein Mittel der zweiten Hand." (Kulenkampff 1980:31)

Eine Systematik der Kommunikationsmedien und -kanäle muß aber noch ausgebaut werden; sie umfaßt:

(a) mündliche-verbale Äußerungen, mit denen ich mich in dieser Arbeit anhand von Transkriptionsbeispielen hauptsächlich beschäftigen möchte;

(b) Gestik und Mimik; mithilfe eines reichen und teilweise standardisierten Zeichenrepertoires teilt sich bekanntlich der Dirigent in Proben, vor allem aber ausschließlich auf diesem Wege in Aufführungen dem Orchester mit: Er gibt Einsätze an das ganze Orchester und an einzelne Musiker, bestimmt Tempo und Takt, modelliert rhythmische Figuren, steuert die Dynamik (Lautstärkenverläufe

und -unterschiede), deutet Spielweisen an, teilt durch Mimik die Ausdrucksqualität der Musik mit, gibt durch Gesten und Blicke Impulse an die Musiker weiter, markiert durch Blickkontakt Musiker als momentane Solisten usw. Doch auch für Musiker untereinander sind Gesten und Blicke bedeutungsvoll; z. T. ist das funktional für das orchestrale Musizieren (etwa, indem ein Konzertmeister oder auch ein Erster Bläser durch Körperbewegungen seine Gruppe "führt"), zumeist aber nicht durch die Situationsanforderungen gedeckt, sondern eher eine Art von "Verhaltensüberschuß". Gesten und Blicke können sogar als Verstoß gegen den Verhaltenskodex gegenüber dem Publikum definiert werden – wenn beispielsweise ein Patzer durch Blicke zum "Sündenbock" oder Bekundungen des Unwillens markiert und dadurch möglicherweise den Zuhörern überhaupt erst kenntlich und bewußt wird. Hier unterscheidet sich Orchestermusizieren deutlich von Kammermusik: beim einen Blickkontakt nur zum Dirigenten, beim anderen Blickkontakte untereinander, zumindest wenn man gemeinsam eine Aufgabe zu erfüllen hat (wie z. B. gemeinsam einzusetzen oder ein Ritardando zu synchronisieren). Da Gestik und Mimik nicht durch Transkriptionen von Tonaufnahmen dokumentiert werden können, beschränke ich mich hier auf diese knappen Andeutungen;

(c) schriftliche Äußerungen: Eintragungen und "Graffiti" in den Notenstimmen;

(d) Musizieren: Präludieren auf dem Podium und im Graben, sich Einspielen und Üben im Stimmzimmer;

(e) als Sonderfall von (a): scherzhafte Verwendung von Textzitaten im Situationszusammenhang.

3.2 VERBALE KOMMENTARE VON ORCHESTERMUSIKERN ÜBER IHRE ARBEIT

Das Verhältnis zwischen dem "Musizieren", der im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehenden beruflichen Tätigkeit des Orchestermusikers, und dem begleitenden verbalen Verhalten, in dem diese Kernaktivität und ihre Implikationen thematisiert werden, ist schwierig zu bestimmen. Mündliche Kommunikation ist -zumindest in Aufführung und Probe – nicht das zentrale Medium zur Verständigung, das Orchestermusikern zur Verfügung steht. Bei konzentrierter Probenarbeit betrachten sie sie sogar dezidiert als sekundär, wenn nicht gar als störend. Das zeigt die erwähnte Abneigung gegen Schwätzer am Dirigenten-

pult; auch Zwischenfragen von Kollegen werden als unnötig definiert, was ich noch genauer darstellen werde. Es gibt eben in den Augen von Orchestermusikern effektivere Wege zur Verständigungssicherung (dazu zählt auch die Probenmaxime "Spielen, nicht reden!", die sich gegen komplexe Darstellungsversuche musikalischer Intentionen wendet). Außerdem verfügen sie über einen großen Bestand an Erfahrungswissen: Interpretationstraditionen, Spielkonventionen usw., die zu einer quasi automatischen Lösung von Problemen der Spielweise ohne zwischengeschaltete Metakommunikation führen können.

Doch auch in Pausen, seien es gemeinsame Arbeitspausen, Pausen während der Aufführung (die übliche Konzertpause nach der Hälfte des Programms oder die Pausen zwischen Opernakten) oder auch Pausen musikalischer Art, vom Notentext für einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen vorgeschrieben, sind Kommentare von Orchestermusikern über ihre Arbeit und deren Bedingungen oft nicht Metakommunikation zur ernsthaften Klärung von Problemen bei der beruflich-musikalischen Interaktion, sondern eher als Strategie zu sehen, die psychische Seite des Problems der "Spielökonomie" (Kissling 1978:450), der kräftesparenden Bewegungsabläufe mit notwendigen Entspannungsphasen, zu bewältigen. Die Kommentare sind dann nicht "für bare Münze" zu nehmen, also nicht Offenlegung einer spontanen und aufrichtigen Situationseinschätzung, sondern Ausfüllung eines bestimmten Rollenverhaltens. "Sprüche" sind oft angemessener als rituelle Ausfüllung von Rollenerwartungen zu interpretieren; beispielsweise kann man durch Frotzeleien antizipierend abwehren, seinerseits von Kollegen angefrotzelt zu werden.

Zudem werden durch solche Kommentare Entspannungsphasen markiert: Man schafft sich Freiräume, um die mit der Kernaktivität unentrinnbar verbundenen Zwänge zeitweilig zu suspendieren. Zu ihnen gehören Konzentration auf die von der Komposition vorgegebenen Aufgaben, die Präzisions- und Einordnungszwänge, die Auftrittsangst, besonders vor solistischen Stellen ("Lampenfieber"), und allgemein die geringen Selbstverwirklichungsmöglichkeiten (vgl. Kissling 1978:450). Die Inhalte der Kommentare sind gegenüber ihrer Funktion sekundär (Stichwort "Psychohygiene").

Zu den Besonderheiten dieses Arbeitsverhältnisses verweise ich auf die Beschreibungen in den Kapiteln 4.1., 4.2. und 5.1.

3.3 KOMMUNIKATIONSKANÄLE NEBEN DER UMGANGSSPRACHE

3.3.1 SCHERZHAFTE NOTENGRAFFITI

Musiker nehmen während der Probe handschriftliche Eintragungen in ihren Notenstimmen vor. Diese Tätigkeit gehört zum Aufgabenprofil eines jeden Orchestermusikers, nämlich zu den Tätigkeiten, die der Vorbereitung eines Konzert oder einer Opernaufführung dienen und sicherstellen sollen, daß die Werkwiedergabe optimal gelingt. Situationsrahmen dafür kann einmal die Probe sein als eine Form des gemeinsamen Übens und der Vermittlung von Interpretationsvorstellungen durch den Dirigenten an die Musiker. Gelegentlich entstehen Eintragungen aber auch, wenn Musiker die Stimme zwecks Einzelüben vor der ersten Probe oder zwischen den Proben mit nach Hause nehmen, oder nach dem Konzert.

Ein großer Teil dieser Eintragungen hat nichts mit Scherzkommunikation zu tun, sondern ist funktional für das Musizieren. Bleistift und Radiergummi gehören wie das Instrument und (zumindest bei "Mucken") auch ein Notenständer zur Ausrüstung, die der einzelne Musiker in die Probe mitbringen muß. Eintragungen in die Notenstimmen sind auch bei Leihmaterial erlaubt; der Aufkleberzettel auf dem Umschlag von "Boosey&Hawkes"-Leihmaterial (Leihbibliothek Bonn) besagt:

> "Alle Streichungen, Hinweise und Einzeichnungen dürfen (fettgedruckt) **nur mit Bleistift** vermerkt und müssen vor der Rückgabe des Materials entfernt werden. Für beschädigtes (auch durch Farbstifte, Kugelschreiber usw.) oder fehlendes Material wird voller Ersatz verlangt."

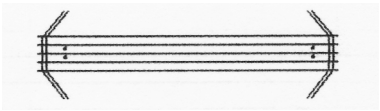
Dieses Verbot impliziert die Erlaubnis, Einzeichnungen mit Bleistift vorzunehmen; dadurch unterscheiden sich Leihstimmen von anderen Ausleihmedien. Die Pflicht zur Entfernung vor der Rückgabe des Materials wird in der Praxis kaum beachtet: Man bekommt als Orchestermusiker Stimmen mit Einzeichnungen, ist aber über die meisten gar nicht unglücklich, weil sie für einen selbst Spielhilfen sein können. Von Sanktionen des Verlags ist mir nichts bekannt.

Das Schreibzeug wird in jedem Fall benötigt, wenn der Dirigent bestimmte Eingriffe in den Notentext bekanntgibt, wie

- "Striche", also Auslassungen ganzer Passagen, Kürzungen, die mit dem "Kopf-Kopf"-Zeichen



oder mit "vi ---- de" (="leer") gekennzeichnet werden, oft zusammen mit einem aufmerksamkeitsleitenden Pfeil oder Verbindungsstrich zwischen Anfang und Ende der wegfallenden Passage (damit man in der Aufführung die Stelle zum Weiterspielen schneller und sicherer findet). Diese Striche sind in der Oper, bei Operetten oder bei sonstiger sogenannter "unterhaltsamer", "leichter" Klassik (z. B. Johann Strauß) gang und gäbe; dagegen sind sie bei sinfonischer Musik als Eingriffe in die Autonomie des musikalischen Kunstwerks und seine Proportionen umstritten. Das ändert aber nichts daran, daß Orchestermusikern diese Kürzungen willkommen sind, weil sie auch den Dienst verkürzen. Ein Grenzfall bei "Strichen" sind Veränderungen der Instrumentierung durch den Dirigenten, indem z. B. Instrumente bestimmte Töne oder Tonfolgen weglassen sollen, weil sie technische Probleme bei der Ausführung haben (in bezug auf Intonation, Geläufigkeit oder Dynamik) oder weil sie nicht zu dem angestrebten Mischklang beitragen.
- Weglassen von Wiederholungen – der Doppelpunkt wird dann durchgestrichen – oder deutliche Markierungen für doch stattfindende Wiederholungen – etwa durch zusätzliche Schrägstriche bei beiden Doppelstrichen:



- zusätzliche dynamische Zeichen (f, p, cresc., decresc.,



usw.). Diese Zeichen müssen insbesondere bei "Urtextausgaben" barocker Musik nachgetragen werden: Phrasierung und Artikulation waren selbstverständliches "know-how" des damaligen Orchestermusikers und brauchten so nicht eigens in den Noten vermerkt zu werden; das gilt für den heutigen Orchestermusiker mit dieser Selbstverständlichkeit nicht mehr. Ausgaben von Barockmusik aus dem 19. Jahrhundert sind von den Herausgebern mit vielen dynamischen Spielanweisungen vervollständigt worden, doch diese Ausgaben werden heute als

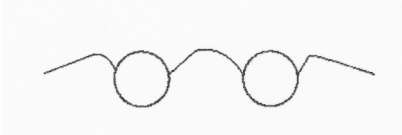
Inbegriff "romantischer" und damit überholter, nicht werkgerechter Interpretation abgelehnt.
- Zeichen zur Phrasierung und Artikulation (Legato-Bögen, Staccato-Punkte, Zäsuren usw.).

Andere Eintragungen gehen auf den einzelnen Musiker als eigenverantwortlichen Urheber zurück. Dazu zählen Korrekturen eines fehlerhaften Notentextes und Spielhilfen wie
- Fingersätze und Angaben von Hilfsgriffen, die auf bestimmten Blasinstrumenten bei bestimmten Tonfolgen nötig werden (solche Eintragungen sind freilich fakultativ: Manche Musiker halten sie für nötig, andere lehnen sie als schülerhaft ab, vielleicht auch, damit der nächste Benutzer der Stimme sich nicht ein negatives Urteil über die Souveränität seines Vorgängers machen kann);
- Stichnoten, z. B. nach längeren unübersichtlichen Pausen, aus anderen Stimmen, die man während der Pause gut verfolgen kann, weil der Spieler in der Nähe sitzt oder ein Solo hat. Stichnoten werden meist kurz vor dem eigenen Einsatz eingetragen: So erspart man sich das Auszählen der Pause, hat zumindest aber eine zusätzliche Sicherheit, pünktlich einzusetzen;
- Hilfen beim Seitenwechsel, oft bei ungünstigem Notensatz notwendig: Man kann die Seite nur an einer Stelle umwenden, an der man gerade eine hinreichend lange Pause hat (das betrifft Streicher nicht, weil sie paarweise am Pult sitzen; bei ihnen ist der Innensitzende für das Umblättern zuständig, der andere spielt weiter). Wenn das beim Notensatz und Druck nicht beachtet wurde, kann man sich behelfen, indem man Stichnoten der folgenden Seite bis zur nächsten Pause rechts unten auf der Seite oder Stichnoten der umgeblätterten Seite seit der letzten Pause links oben auf der folgenden Seite notiert. Links oben kann auch die Zahl der Pausentakte vor dem Umblättern als Gedächtnisstütze notiert werden. Notfalls kann eine Seite auch quer eingeschnitten werden, um an geeigneten Pausenstellen etappenweise umgeblättert zu werden.

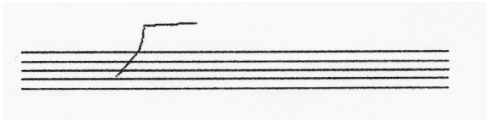
"Graffiti" nenne ich nun – in Anlehnung an der Begriff, der sich für Kritzeleien an Häuserwänden, in Klos und U-Bahnen, auch für Spray-Parolen eingebürgert hat – Eintragungen, in denen sich ein Kreativitätsüberschuß des Orchestermusikers spielerisch austobt, hinter dem die Funktionshaftigkeit mehr oder weniger verblaßt.

Da gibt es eine Übergangszone spielerisch ausgezierter Markierungen, beispielsweise:

- das Zeichen einer Brille



bei schwierigen Stellen oder "Fallen", also überraschenden Wendungen, wo man mit einem anderen Fortgang der Stimme rechnet und dann "reinhauen" könnte, also "hörbar patzen, besonders in eine Pause oder Generalpause als Einzelner hineinspielen" (Avgerinos 1981:169).
Ich habe dazu eine Variante erlebt: Ein älterer, fast kahlköpfiger Dirigent rief in einer Probe zu einer Haydn-Sinfonie den unpräzise spielenden Zweiten Geigen zu: "Glatze reinmalen!" Das sollte heißen: "Guckt an dieser Stelle nach vorne auf meinen Schlag statt in die Noten, damit ihr rhythmisch präziser spielt" Die Selbstironie seiner Äußerung bedeutete keinen Autoritätsverlust, da er mit ihr ja gerade auf seine ohnehin voll respektierte fachliche Kompetenz hinwies: Die Stelle konnte nur klappen, wenn alle Musiker ihre Aufmerksamkeit auf ihn als Dirigenten konzentrierten.
- ein Haken-Zeichen

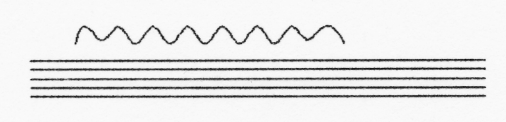


bei unerwartet solistischen oder obligaten Stellen;
- ein Autogramm mit Datum und möglicherweise auch Dauer der Aufführung am Ende der Stimme als Arbeitsnachweis und als Mitteilung an den nächsten Benutzer. Das ist nicht etwa ein Gag oder ein Zeichen besonderer Eitelkeit, sondern wird als traditionsbildend ernstgenommen. Das flüchtige musikalische Ereignis wird der Nachwelt überliefert und festgehalten; der Orchestermusiker kann für einen Moment aus seiner Anonymität heraustreten und dokumentieren, welchen Beitrag er zur Rezeptionsgeschichte einer Komposition geleistet hat. Stimmen aus dem Archiv eines Orchesters, vor allem die älteren, verzeichnen auf ihrer letzten Seite eine Art Aufführungschronik; interessant empfunden werden heute besondere Zusatzbemerkungen wie "Abbruch der Vorstellung nach dem ersten Bild wegen Fliegeralarms" (Zitat aus einem Interview mit einem älteren Orchestermusiker).[29]

---

[29] Dazu habe ich einen Extremfall gesehen: In der eigenen Stimme des Solotrompeters der Staatskapelle Dresden von Bachs Weihnachtsoratorium finden sich auf der Schlußseite der 6. Kantate, vor allem aber auf den letzten 3 Seiten der 3. Kantate, auf den freien Flächen rings um die Notensysteme Eintragungen über Zeit und Ort aller Aufführungen des Weihnachtsoratoriums, an denen er seit ca. 10 Jahren mitgewirkt hat (die Verteilung der Eintragungen spiegelt Aufführungskonventionen bei diesem Werk wider: Die Kantaten 1 – 3 und 4 – 6 gelten jeweils als programmfül-

– Schlangenlinien



als Aufmerksamkeitssignal bei Problemstellen für rhythmische Synchronität: "Hier mußt du über das übliche Maß hinaus den Zeichen des Dirigenten folgen und auf spontane, überraschende Tempoveränderungen gefaßt sein!"; dieses Zeichen steht oft bei einem Ritardando;

– 'Feldweg' schreibt der Musiker witzelnd an den Anfang einer Musiknummer, wenn sie gestrichen wird. Gemeint ist natürlich 'fällt weg'" (Avgerinos 1981:51).

In diesem Beispiel, das ich aus dem einschlägigen Fachsprachenführer von Avgerinos zitiere, wird ein Wortspiel als Spiel mit Klangähnlichkeit (minimaler phonologischer Kontrast /e/ vs. /E/ in "weg") und Doppeldeutigkeit von Wörtern (unterschiedliche Orthografie, aber gleiche Lautstruktur /fElt/ getrieben, um einen witzigen Effekt zu erzielen (vgl. Best 1972:314). Diese Formulierungstechnik ließe sich auch als rhetorisches Stilmittel beschreiben, nämlich als Teil der Elaboration als qualitativer Ausgestaltung der kommunikativen Handlung (vgl. Rehbock 1980:298). Die paradigmatische Substitutionstechnik des Wortspiels erinnert im übrigen an kalauernde Verdrehungen und Verbalhornungen von Operntiteln ("Schreifritz" wie im Anagramm für "Freischütz" (Avgerinos 1981:191) mit dem doppeldeutigen Verweis auf den Operntitel und auf einen schlechten Sänger; "Liegender Flohhändler" für "Fliegender Holländer" (Avgerinos 1981:123); "Lohengrün" für "Lohengrin" (Avgerinos 1981:123).

---

lend, doch sind die ersten drei populärer und werden häufiger aufgeführt als der Rest).

Auf meinen erstaunt-anerkennenden Kommentar zur Vielzahl dieser Eintragungen meinte der Trompeter Kurt Sandau, in Sachsen werde diese Tradition eben noch mehr gepflegt als in der BRD. Eine kommunikative Funktion der Graffiti scheidet hier aus: Es ist seine eigene Stimme. Ob der Trompeter die Eintragungen für seine Erinnerung, fürs Renommee (das ist unwahrscheinlich, denn dieser brillante Trompeter hat es nicht nötig, mit "Mucken" in kleinen Kirchen von Provinzstädten zu renommieren) oder aus anderen Gründen vornimmt, braucht nicht weiter untersucht zu werden, denn eine Tradition kann auf eine Begründung oder Legitimation im Einzelfall verzichten. Andererseits zeigt das Verhalten des Trompeters, auch sein Kommentar, daß er die Noteneintragungen nicht als schmückendes Beiwerk oder gar als Digression ansieht, sondern als Teil des Aufgabenkomplexes, den er vor, während und nach dem Konzert erfüllen muß.

- Ein Einzelbeispiel: In der Pauken-Messe von Joseph Haydn ist die einzeln besetzte Flöte nur bei einem Satz beteiligt. In der Stimme der 1. Oboe (die ja meist neben der (1.) Flöte sitzt), hier einer Leihstimme vom Verlag, fand ich, offensichtlich von der Hand eines holländischen Vorbenutzers, kurz vor der Stelle, wo die Flöte einsetzen soll, den Vermerk "flute wekken". Ich vermute, daß es sich dabei um eine Übertreibung mit einem handfesten Kern handelt: Der Flötist hat von seinem Kollegen, der den Ablauf der Messe durch sein Beteiligtsein und anhand seiner Stimme besser überblicken kann, ein Zeichen oder Signal erbeten, wann er dran ist. Der Kommentar thematisiert nun karikierend das Bild eines Orchestermusikers, der nur seine Stimme wahrnimmt und kennt und im übrigen mit geringstmöglichem Aufwand das Konzert (hier wohl auch eine "Mucke") hinter sich bringen will. Der Flötist wird also zu einem Musiker stilisiert, der über seine bescheidene Stimme hinaus für die Aufführung nicht verantwortlich ist und sein Desinteresse durch Einschlafen zeigt. Zugleich bearbeitet die Bemerkung das Absonderliche dieses Dienstes für die Flöte – daß sie als einziges Instrument nicht durchweg beschäftigt ist und der Spieler seine Zeit untätig absitzen muß. Das ist ein spöttischer Kommentar über die unausgewogene Arbeitsteilung in diesem Werk. Die Technik dazu: eine Übertreibung ("untätig herumsitzen" zu "schlafen"), die durch die Implikation "der Flötist schläft" lediglich angedeutet wird.

Einige Graffiti verweisen auf die Distanz des Orchestermusikers zum künstlerischen Ereignis des Konzerts und sollen so als Ausdruck einer Besserwisserei verstanden werden: Kommentare, die man nicht in die Probe einbringen kann oder – um sich Sanktionen zu ersparen – besser nicht einbringen sollte. Quintessenz dieser Kommentare ist oft, daß das Werk bzw. die Aufführung zu lange dauern (das ist überhaupt ein Stereotyp von Orchestermusikeräußerungen). Hier dazu ein Beleg aus Alexander Witeschniks Sammlung von Wagner-Anekdoten "Wer ist Wotan?"

> "Daß auch die Musiker des Wiener Hofopernorchesters durchaus nicht lauter Wagnerianer waren, bestätigte der philharmonische Sekondgeiger Johann Czapauschek einmal schwarz auf weiß. In der zweiten Geigenstimme von Wagners 'Lohengrin' aus dem Archiv der Wiener Hofoper ist nach jener Stelle des ersten Aktes, an der der Schwanenritter schwungvoll bekennt 'Elsa, ich liebe dich!' von seiner Hand eingetragen: 'Hier empfiehlt Czapauschek Tusch in A-Dur und Ende der Oper!" (Witeschnik 1980:68)

Witeschniks Interpretation dieser Pointe scheint mir freilich eine etwas einseitige Festlegung zu sein; die Bemerkung ist

nicht lediglich Ausdruck einer Animosität gegen Wagner, also ein Werturteil über die Oper aus künstlerischen Gründen. Orchestermusiker sind – und zwar vorzugsweise aus gewerkschaftlichem Eigeninteresse, nicht aus künstlerischer Verantwortung - an Kürzungen interessiert. Sie versuchen, beim Dirigenten kurze Proben und Striche im Werk zu erreichen (denn mit oder ohne Strich ist es *ein* Dienst, für den gleich viel bezahlt wird!). Bei solchen Versuchen spüren Orchestermusiker aber oft ihre Ohnmacht, da solche Kürzungen nur selten für sie aushandlungsfähig sind und von ihnen mitbestimmt werden können (in Kapitel 6.2. präsentiere ich ein Beispiel für eine Ausnahme). Sie drücken ihre Frustration dann in Notengraffiti aus.

Ein weiteres Beispiel, das ich erlebt habe: In einer Stimme der Ersten Geigen (von einem der hinteren Pulte) zu Joseph Haydns Oratorium "Die Schöpfung" fand ich die Eintragung auf der vorletzten Seite links oben (an der Stelle also, wo nach dem letzten Umblättern rechts unten der Schlußstrich beim "Fine" sichtbar wird): "Land in Sicht!"

Auch diese Bemerkung läßt offen, was sich der anonyme Orchestermusiker dabei gedacht hat: Meinte er die Länge der Komposition, die er als Überlänge empfand (und es gibt gute Gründe, gerade den abschließenden dritten Teil des Oratoriums als breitgewalzt und qualitativ, vor allem im Text, minderwertig gegenüber den ersten beiden anzusehen) – oder erschien ihm eine bestimmte Probe oder eine bestimmte Aufführung als langwierig, langweilig und im Dienst somit anstrengend, vielleicht weil es der Dirigent nicht verstand, die Spannung der Aufführung bis zum Schluß durchzuhalten?

Notengraffiti sind ein "risikoloses" Verfahren, Situationsbewertungen in die Probenarbeit einzubringen: Es ist lautlos, stört also nicht, und es kann auch nicht wie Reden oder Lachen als Disziplinlosigkeit sanktioniert werden. Zudem kann es immer mimikryhaft als funktional für die Probenarbeit ausgegeben werden (der Dirigent kann ja nicht in die Stimme sehen und muß dem Musiker zugute halten, er mache nur funktionale Eintragungen).

Nach den bisherigen verstreuten Beispielen möchte ich einige Einzeichnungen in die beiden Oboenstimmen zu Strawinskys "Pulcinella-Suite" (Leihstimmen aus dem Verlag Boosey&Hawkes) in etwas systematischerer Form präsentieren und erläutern.[30] Hier

---

[30] Pergolesi-Stravinsky, Suite de Pulcinella, Boosey&Hawkes Hire Library London (Copyright für die revised edition: Boosey&Hawkes, New York 1949)

belegen Vermerke in unterschiedlichen Handschriften und Sprachen, daß die Stimmen schon von vielen Musikern in unterschiedlichen Orchestern benutzt worden sind.

(a) Zunächst zu den funktionalen, "aufrichtig" gemeinten Eintragungen, die nicht als Belege für Scherzkommunikation gewertet werden können. Zuvor zur Erläuterung: In den "Pulcinella"-Stimmen sind die Partitur und die Einzelstimmen von Anfang bis Ende in gleicher Weise mit Nummern versehen. Diese Nummern (hier durch Einkreisung markiert) stehen über Taktstrichen in Abständen von wenigen Takten, meist an musikalischen Strukturgrenzen; auf die Nummern kann in der Probe mündlich mit "Ziffer x" referiert werden.

Diese Nummern machen eine ausdrückliche Taktzählung (satzweise oder durch das ganze Werk hindurch) überflüssig. Zwar sind bei dieser "Pulcinella"-Ausgabe auch die Sätze numeriert. Für die Probenarbeit ist es aber zweckmäßiger und rationeller, zur Identifizierung bestimmter Stellen auf die kleinschrittigen Nummern zu referieren (z. B. für Ansagen des Dirigenten, an welcher Stelle nach einem Abbruch das Orchester wieder einsetzen soll oder an welchen Stellen er Änderungen wünscht).

Auf die Bedeutung dieser Numerierung – sei es wie hier in kleinen Abschnitten, sei es nach "Sätzen" oder ähnlichen Makrostrukturen – für eine ökonomische Probenarbeit komme ich nach den "Pulcinella"-Graffitibeispielen am Schluß dieses Kapitels zurück, indem ich ein Beispiel für ein komisches Scheitern dieser Identifizierungshilfe dokumentiere.

Beispiel Nr. 6

Aus urheberrechtlichen Gründen ist die Grafik nur in der Printversion einzusehen.

Beispiel Nr. 7

Aus urheberrechtlichen Gründen ist die Grafik nur in der Printversion einzusehen.

Beispiel Nr. 8

Aus urheberrechtlichen Gründen ist die Grafik nur in der Printversion einzusehen.

Beispiel Nr. 9 + 10

Aus urheberrechtlichen Gründen sind die Grafiken nur in der Printversion einzusehen.

Beispiel Nr. 11 + 12 + 13

Aus urheberrechtlichen Gründen sind die Grafiken nur in der Printversion einzusehen.

Zu Beispiel Nr. 6 (vgl. Fotokopie der Originalstimmen):

In der Stimme der 2. Oboe steht über der viertaktigen Pause nach Ziffer 18 "compter". Hier besteht – im Unterschied zu einer anderen fremdsprachigen Eintragung (Beispiel Nr. 11) – kein Anlaß, an der Zweckorientiertheit und Ernsthaftigkeit des Vermerks zu zweifeln: Ein Orchestermusiker mit französischer Muttersprache hat versucht, mit dem Vermerk ein praktisches Problem bei der Ausführung seiner Stimme zu bewältigen: Nach 6 Takten Pause soll er mit einem kurzen Solo wieder einsetzen, das "sitzen" muß. Zur Rekonstruktion des Problems ein Blick in die Partitur: An dieser Stelle wandert die Solofigur (s. 3. Takt nach "19") in halbtaktigem Wechsel von der 2. Oboe zur 1. Flöte, dann zur 1. Oboe - ein verpaßter Einsatz würde also das ganze Register des "hohen Holzes" betreffen (die anderen warten auf den Einsatz der 2. Oboe) und diskreditieren. Offenbar hat der Spieler in der Probe die Erfahrung gemacht, daß der Einsatz ihm nicht intuitiv richtig gelingt, ist möglicherweise auch wegen eines verpaßten Soloeinsatzes vom Dirigenten gerügt worden. Zudem sind wichtige Solo bei einem 2. Bläser selten – also bringt er sich durch die Eintragung "compter" für die nächste Probe oder das Konzert in Erinnerung, daß er hier wirklich die Pause auszählen muß.

Die Eintragung erlaubt somit im übrigen zwei Schlußfolgerungen: Zum einen darf sich ein Orchestermusiker nicht darauf verlassen, daß er den Einsatz nach einer Pause vom Dirigenten bekommen wird; der Einsatz bleibt Verantwortlichkeit des einzelnen Musikers, ein Wink des Dirigenten ist allenfalls redundant und erhöht die Sicherheit, Patzer zu vermeiden. Zum anderen gibt es Pausen, die man nicht unbedingt auszählen muß – sei es, daß man das Werk auswendig kennt, sei es, daß sich der Einsatz ganz "natürlich" an einer antizipierbaren Stelle ergibt. Eine schriftliche Gedächtnisstütze wie "compter" bezieht sich auf Stellen, wo diese Bedingungen nicht gelten.

Bei Ziffer 22 hat ein anderer 2. Oboist als Zählhilfe "HÖRNER" eingetragen: Die haben hier ein Solo im Duett – er braucht also erst ab Ziffer 22 zu zählen bzw. kann überprüfen, ob er bis dahin richtig gezählt hat. Die Eintragung bezieht sich auf ein deutlich wahrnehmbares Merkmal dieser Stelle.

Im Takt nach Ziffer 25 hat ein dritter Orchestermusiker rudimentär Stichnoten der 1. Oboe eingetragen: Sie setzt hier 3 Achtel vor ihm ein – das zu wissen, erleichtert ihm den Einsatz.

Zu Beispiel Nr. 7:

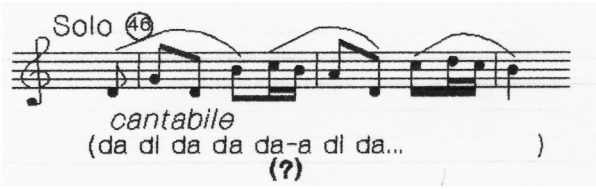
Einen Takt vor Ziffer 68 hat ein wiederum französischsprachiger Musiker "tournez 1e" geschrieben - als Erinnerung an seine Verpflichtung zu kollegialer Hilfeleistung dem 1. Oboisten gegenüber an dieser Stelle; der Kollege hat bei Ziffer 68 eine sehr kurze zweitaktige Pause, in der er umblättern müßte, um danach ein technisch anspruchsvolles Solo zu spielen. Beides zu tun, ist riskant (nebenbei bemerkt: die Eintragung ist Indiz für ein gedankenloses, weil benutzerunfreundliches "Layout" der Stimme), also blättert der 2. dem 1. Oboisten um, denn er hat 2 Takte länger Pause.

Der Haken über dem nächsten Einsatz markiert diese Stelle als solistisch und erinnert den Spieler an eine notwendige besondere Aufmerksamkeit, in Verbindung mit den drei senkrechten Strichen über dem Pausentakt davor: Sie sind eine zusätzliche, quasi redundante Markierung des Taktwechsels zum $^3/_4$-Takt, der das Auszählen der Pause verkompliziert.

(b) Nun einige Beispiele aus der "Grauzone" des Übergangs zwischen rein funktionalen und nichtfunktionalen Eintragungen:

Zu Beispiel Nr. 8:

Nach Ziffer 46 hat ein 2. Oboist handschriftlich eingetragen "1 Horn ... dadidadadadida". An dieser Stelle hat tatsächlich das 1. Horn ein Solo:



Die Glossolalie "dadidadadadida" soll wohl - anstelle des präziseren Darstellungsmittels Stichnoten (wie z. B. bei der Fagottstelle vor Ziffer 52 praktiziert) dieses Solo abbilden; in der Glossolalie wird auf Tonhöhen und rhythmische Werte verzichtet. Zum einen ist aber die Analogie zwischen Noten und Silben schwer nachzuvollziehen (vgl. meinen Versuch oben, die Silben den Noten zu unterlegen); wie hat sich der anonyme Schreiber die Silbenverteilung bei den Sechzehnteln gedacht? Welchen Bedeutungsunterschied haben "di" und "da" – Tonhöhe oder rhythmisches Gewicht (Zuordnung zu schweren oder leichten Taktteilen) des betreffenden Tones? Warum stellt er nicht das ganze Hornsolo in Lautschrift dar? Zum anderen ist eine Markierung des musikalischen Geschehens in bestimmten anderen Stimmen hier nicht zwingend notwendig. Zwar hat der 2. Oboist

in dem ganzen Teilsatz "3c) Andantino" tacet, so daß als Orientierungshilfe ein Rückgriff auf einige markante Soli in anderen Stimmen gegenüber einem sturen Durchzählen der Pausen eine sinnvolle Arbeitserleichterung darstellen könnte. Doch der nächste Einsatz ist noch in weiter Ferne: Ziffer 53, Beginn des nächsten Satzes (Nr. 4, "Tarantella"). Vor diesem Einsatz gibt es genügend weitere Orientierungsmöglichkeiten, die auch z. T. handschriftlich in der Stimme vermerkt sind (vgl. nach Ziffer 49, vor Ziffer 52). So liegt der Verdacht nahe, hier sei zumindest die Glossolalie "dadidadadadidida" aus strategischen Gründen eingetragen: In der Tarnung eines gängigen Musters für Orientierungshilfen bei längeren Pausen will der Spieler etwas Spontan-Witziges ausdrücken, das in seiner Intention freilich nicht vollständig zu rekonstruieren ist. Beispielsweise könnte die Glossolalie karikierendes Zitat einer Dirigenten-Bemerkung, hier einer Spielanweisung an den 1. Hornisten sein (in ähnlicher Weise, wie in meinen späteren Beispielen aus Proben der Dirigent seine klangsinnliche Vorstellung darstellt). Ich vermute, daß auch die frustrierende Untätigkeit an dieser Stelle von "Pulcinella" – "tacet" während des ganzen Satzes – einen Spieler der 2. Oboe zu solcher Aktivität veranlaßt hat.

Zu den Beispielen Nr.9 und 10:

In diesen beiden Beispielen kommen spielerische Verfremdungen von Autogrammen vor, die ja am Schluß von Notenstimmen dokumentieren sollen, welcher Orchestermusiker bei welcher Gelegenheit diese Stimme im Konzert gespielt hat. Zur Erinnerung: Diese Eintragung hat entweder einen dokumentarischen Wert für den Spieler selbst (das wird vor allem dann der Fall sein, wenn die Stimme sein Eigentum ist) oder eine kommunikative Funktion in bezug auf die folgenden Benutzer der Stimme: Ihnen wird mitgeteilt, wer die Stimme wann vor ihnen benutzt hat (das wird vor allem bei Leihstimmen, mit dem begrenzten Adressatenkreis der Nachfolger am Pult auch bei Stimmen aus dem Archiv eines Orchesters der Fall sein).

Zur Analyse der Eintragung in Beispiel 9 versetzen wir uns tentativ in einen späteren Benutzer der Stimme, der also versucht, diese Eintragung zur Kenntnis zu nehmen. Zunächst sprechen aus seiner Sicht nur einige Indizien dafür, daß es sich um eine Abart des bekannten Musters von "Autogrammen" handelt:
- Platz am Ende der Stimme;
- Angabe von Zeit und Ort der Aufführung; dabei verweist das Datum "13./14. 1. 80" Insider aufgrund eines Spezialwissens über die Struktur des norddeutschen, speziell des Hamburger

Musiklebens darauf, daß es sich um zwei Aufführungen an aufeinanderfolgenden Tagen gehandelt hat (sog. philharmonische Doppelkonzerte). Die Ortsangabe "Hamburg" erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß die Autogramm-Eintragung authentisch ist: Es ist plausibel, daß in dieser Großstadt mit relevantem Musikleben "Pulcinella" tatsächlich an den beiden Tagen aufgeführt worden ist;
- die rätselhafte Eintragung an der Stelle, wo der Name zu erwarten ist, sieht nach Schrift aus (vgl. den Zwischenraum zwischen Vor- und Nachname).

Für den normal vorgebildeten Orchestermusiker ist der Name aber nicht zu lesen, die Eintragung wirkt auf ihn exotisch. Er muß davon ausgehen, daß der Urheber sein Autogramm entweder spielerisch verrätselt hat oder daß der Kreis der potentiellen Adressaten begrenzt sein soll auf Leute mit einer spezifischen Kompetenz, diese Schrift zu lesen (eine Art "Flaschenpost"-Effekt). Offenbar spielt der Urheber mit der Aufhebung des Mitteilungswertes. Ein Orchestermusiker wird auch noch unterstellen können, daß unter der Voraussetzung, die Eintragung solle für bestimmte Leute lesbar sein, Ausländer in deutschen Orchestern angesprochen werden sollen.

Wer nun Japanisch kann – als native speaker oder als Fremdsprache -, kann die Eintragung als "Winfried Liebermann" identifizieren (präzise transliteriert: "winfriito riibaman"); sie ist in Katakana notiert, einer der beiden japanischen Silbenschriften, die hauptsächlich für Fremdwörter und für fremdsprachige Namen benutzt wird.

Wer nun zu der Insider-Gruppe gehört, die etwas von Winfried Liebermann weiß (Professor für Oboe an der Hamburger Musikhochschule), kann ihm eine bestimmte Affinität zu Japan unterstellen: Daß er von japanischen Studenten oder durch berufliche Aufenthalte in Japan gelernt hat, seinen Namen auf Japanisch zu schreiben. Nur die kleine Gruppe, die sowohl Japanisch kann als auch die Person Liebermanns kennt, kann die Eintragung dechiffrieren und damit unterstellen, daß Liebermann die Stimme für anspruchsvoll hält und die beiden Konzerte und seinen Part darin positiv bewertet.

Viel unkomplizierter ist Beispiel 10: In der Stimme der 2. Oboe haben 2 Musiker ein Autogramm abgegeben: "Heer Köln 1970" und "R. Jobst Gotha 3. 10. 83". Der erste wird von einem anonymen Kritzler durch vorangestelltes "HIN +" verulkt, die Assoziation "hin und her" soll nahegelegt werden.

Wenn nur 3 Musiker von, wie die unterschiedlichen Handschriften der Eintragungen und die lange Benutzungsdauer (die Stimme muß ja vor 1970 gedruckt worden sein) zeigen, vielen Benutzern sich durch Autogramme eingetragen haben, läßt sich ableiten, daß dieses Verfahren fakultativ ist.

Zu Beispiel Nr. 11:

In der Stimme der 2. Oboe steht, wo mitten im Satz Nr. 8 ("Minuetto") umgeblättert werden muß, rechts unten "time for change". Das ist doppeldeutig und wohl auch so gemeint. Der Spieler markiert für sich, daß er genug Zeit zum Umblättern hat (auf der nächsten Seite folgen vor dem nächsten Einsatz zunächst 15 Takte Pause). Er vermeidet so, daß Unruhe oder Hektik möglicherweise sein Musizieren beeinträchtigen; in der fälschlichen Annahme, daß er gleich nach dem Umblättern ohne weitere Pause einsetzen müsse, könnte er zu einem eiligen und damit riskanten Umblättern verleitet sein (in älteren Notenstimmen weist mitunter ein gedrucktes "V.S." darauf hin, daß die Pause zum Umblättern tatsächlich knapp ist). Ich vermute aber, daß der betreffende Spieler nicht Englisch als Muttersprache hat; er benutzt die englische Wendung wegen der Homonymie von "to change" = 1.) "wenden", 2.) "wechseln". Dies ist eine sehr indirekte und konsequenzenlose Art, spielerisch anzudeuten, es sei "Zeit für einen Wechsel". Wir können nur raten, wen oder was außer der neuen Notenseite er meint: den Dirigenten, das zu spielende Werk, die Arbeitsverhältnisse im Orchester allgemein?

Zu Beispiel Nr. 12:

Ein 1. Oboist hat zum Satz Nr. 4, "Tarantella", die Tempoangabe "Tempo di Porsche" hinzugefügt. Von anderer Seite stammt die Variante "...Golf GTI" – wohl ein scherzhafter Übertrumpfungsversuch oder ein Hinweis auf eine andere Automarkenpräferenz des Schreibers. Das Beispiel zeigt, wie eine scherzhaft-blödelnde Bemerkung sequenzartig Variationen provoziert. Die von dritter Hand stammende Metronomangabe "Halbe Note = 76" ist funktional, vermutlich auf Anweisung eines bestimmten Dirigenten eingetragen, der seine Tempovorstellung für die Aufführung verbindlich fixiert sehen und sich nicht auf seine Gestik allein verlassen wollte. Die anderen beiden Angaben freilich sind spielerische Kommentare, subjektive Bewertungen des sehr schnellen Tempos dieses Satzes (der dadurch für ein präzises rhythmisches Orchesterzusammenspiel kritisch wird). Allerdings bedienen sie sich partiell eines gängigen Musters für musikalische Geschwindigkeitsangaben: Italienisch als tradi-

tionelle musikalische Fachsprache, Standardform "Tempo di" + Vergleichsobjekt, dessen Tempo als bekannt unterstellt wird (z. B. "Tempo di marcia", Marschtempo, was freilich ein historisch und von Land zu Land doch unterschiedliches Tempo zwischen "Viertelnote = 60" und "Viertelnote = 140" bezeichnet).

(c) Zum Schluß ein Beispiel (s. Beispiel Nr. 13) für eine Eintragung, die in bezug auf die Realisierung einer bestimmten Aufführungskonzeption vermutlich nicht funktional ist, wohl aber allgemein Strukturen und Bedingungen des Orchestermusikerbetriebes reflektiert: Im Schlußsatz von "Pulcinella" haben beide Oboen kurz vor Ziffer 112 eine nahezu unisono (übereinstimmend) geführte Passage, die mit einem Achtel auf a^3 (= dreigestrichenes a) endet. Dieser Ton ist die Obergrenze des Tonumfangs, der in der Orchesterliteratur von Oboisten verlangt wird (im Musikerjargon "Schneegrenze" genannt, was bei Avgerinos nicht dokumentiert ist). Man braucht für ihn einen besonderen Ansatz, ein geeignetes Rohr und je nach Instrumentenfabrikat unterschiedliche Griffe. Das a^3 wird zumal von einem 2. Oboisten sonst kaum verlangt, denn seine Stärke soll in einer zuverlässigen, dynamisch und intonationsmäßig anpassungsfähigen Beherrschung der tiefen Lage seines Instrumentes liegen. So weist hier ein 2. Oboist die Zumutung eines hohen a^3 spielerisch von sich: Dieser Ton sei für Heinz Holliger reserviert; er gilt als unbestritten größter zeitgenössischer Virtuose auf der Oboe, zudem als Experte für experimentelle moderne Musik mit extremen und neuartigen Anforderungen an die Technik des Spielers. Die Technik des Kommentars: Übertreibung, denn so extrem ist die Anforderung, ein a^3 zu spielen, in Wirklichkeit auch nicht, als daß nur ein Virtuose weltweit dazu in der Lage wäre.

Anonyme Graffiti reizen zu Kommentaren, Veränderungen und Entgegnungen; so wird hier der Kreis der a^3-Experten um 2 andere Oboisten "Salewsky" und "Funke") erweitert.

Denkbar ist, daß mit der ersten Eintragung ein Orchestermusiker auf seine eigene Inkompetenz, das a^3 zuverlässig zu spielen, reagiert – daß er mit einem scherzhaften Notengraffito die krisenhafte Situation, die dadurch entstanden ist, bearbeitet und zu renormalisieren versucht. Er zieht sich aus der Verantwortung für einen nicht gespielten Ton, weil ihm dieses nicht als Kompetenzdefizit vorwerfbar sei. In Unkenntnis der Probensituation, in der diese Eintragung entstand, muß das freilich auch Spekulation bleiben (in Kapitel 7.4. behandle ich die Variationen einer Anekdote mit der Pointe "Aber nicht von mir!", mit der eben dieses Kompetenzgefälle bearbei-

tet wird, daß einige Musiker Schwierigkeiten mit bestimmten Anforderungen haben, die andere mühelos erfüllen).

In jedem Fall verweist die scherzhafte Bemerkung auf eine deutliche Klassenbildung innerhalb des Musikerstandes: hier die Orchestermusiker mit begrenzten technischen Fähigkeiten, begrenztem Prestige und eingeschränkten Karrieremöglichkeiten (wobei noch zwischen Solisten und Tuttispielern bzw. Zweiten Bläsern zu differenzieren wäre) – dort die bewunderten, beneideten und darum oft auch giftig kommentierten Virtuosen, die über eine Tätigkeit im Orchester hinausgewachsen sind und eine Solistenkarriere verfolgen. Bei ihnen scheinen technische Kompetenz und Prestige unbeschränkt, auch weil sie anscheinend über bestimmte technische Probleme erhaben sind, denen sich durchschnittliche Orchestermusiker aber widmen müssen.

Natürlich kann der Hinweis nicht ernsthaft gemeint sein: Heinz Holliger steht für die Ausführung des hohen Tones hier nicht zur Verfügung. Allerdings kann die Eintragung auch als spielerisch ausgezierte Anweisung "a^3 weglassen!" interpretiert werden: Es ist für den 2. Oboisten besser, den Ton dem 1. Oboisten zu überlassen, als die Stelle durch Kieksen zu verderben.–

Mit einem Probenausschnitt möchte ich nun belegen, daß auch für den Dirigenten Eintragungen in seine Partitur oft ein wichtiges Hilfsmittel sind. In diesem Beispiel führt eine Eintragung aber durch eine Verwechslung zu Konfusion, deren mühsame Auflösung Heiterkeit erregt: Taktierangaben vs. Nummern als Hilfsmitteln für die Identifizierung von Kompositionsteilen.

Diese Nummern ergeben sich zum einen aus der Abfolge deutlich segmentierter musikalischer Kompositionsteile: Arien, Rezitative, Duette, Quartette, Chöre usw. Das gilt zumindest für Opern und Oratorien aus dem 18. Jahrhundert. Hier markieren Nummern nicht – wie die "Pulcinella"-Ziffern – kürzere Abschnitte innerhalb von Sätzen, sondern eigenständige, abgegrenzte Einheiten. Die Numerierung im Aufführungsmaterial (Partitur, Orchesterstimmen) ist aber zumeist nicht von der Hand des Komponisten, sondern Zutat des Herausgebers einer bestimmten Ausgabe für praktische Zwecke der Inszenierung oder Aufführung. Dazu gehört die Orientierung der Beteiligten in Proben, welcher Kompositionsteil gerade "dran" ist.

Da es von vielen Opern und Oratorien unterschiedliche Ausgaben gibt, können die Numerierungen aus verschiedenen Gründen

voneinander abweichen: Zählung in jedem Akt von vorne oder durchgängig von vorne bis hinten,[31] Zuordnung eines Rezitativs zur vorangegangenen oder zur folgenden Arie, eigene Nummern für zusätzliche Arien in später komponierten Opernfassungen (die "Prager" Uraufführungsfassung der Oper "Don Giovanni" von W. A. Mozart weicht so von der späteren "Wiener" Fassung ab), Zusammenfassung von "attacca (subito)" aufeinanderfolgenden Oratorienrezitativen und -chören zu einer Nummer mit Untergliederung durch Kleinbuchstaben oder Zuweisung einzelner Nummern. Eine solche unterschiedliche Numerierung führt in Proben unausweichlich zu zeitraubenden Konfusionen, wenn das Orchester aus unterschiedlichem Stimmenmaterial spielen soll, z. B. in einigen Stimmen aus einer alten und in den restlichen Stimmen aus einer neuen Ausgabe aus einem anderen Verlag.

Im folgenden Ausschnitt aus einer Arien-Probe zur Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach mit vollem Orchester kommt eine weitere Ursache für Konfusion hinzu.

Beispiel Nr. 14

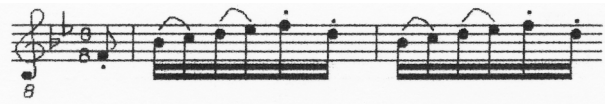
Beteiligte:
H: Dirigent
S: Sängerin (Sopranistin) ("Frau Reiners")
KB: Kontrabassist
C: Continuo-Cellist
F1: 1. Flötistin ("Frau Buse")
F2: 2. Flötistin ("Fräulein Schulze")
B: Cembalist
"Herr Müller" ist der z. Z. unbeschäftigte, wartende 1. Oboist

(445)

1 ⌈ H: # dann brauch ich nun endlich Frau Reiners' .. (leiser, zu S)
2 ⌊ C: (spielt Sechzehntel-Figur aus der zuvor geprobten Nr. 18,
3 ⌈ H: die Ärmste,
4 | C: Takt 8/9)
5 | B: (spielt Cembalokadenz) (Orgeltöne)
6 ⌊ S: (geht über die Empore zu H)
7 ⌈ H: ich BEGRÜSSE Sie (zu S, leiser) gut geschlafen'
8 ⌊ C: (zu KB) müssen wir erst mal sehen (...)
9 S: ja
10 F1+F2: (präludieren)
11 KB: bitte
12 C: wenn wir das nachmittags machen
13 KB: *ja*

[31] Die Ausgaben des "Don Giovanni" bei Breitkopf&Härtel, Edition Breitkopf Nr. 2180 und bei Eulenburg (Taschenpartitur Edition Eulenburg Nr. 4808) unterscheiden sich beispielsweise in diesem Punkt.

H: Fräulein Schul-
S: erstmal "ich folge dir"'
H: erst "ich folg" ja . gut- .. hä (h) HABEN Sie . Herr Müller .
F1+F2: (präludieren)
S: (fragend) ja'
H: noch n Moment Geduld denn machen wir erst "ich FOLGE dir"'
Nummer dréizehn'
KB: (zu C) (vielleicht?)
(Pause, laute Geräusche auf der Empore)
H: oder auch Nummer ZWÖLF bei Ihnen . nicht' ...
KB: was ist das bei MIR'
H: Nummer zwölf bei IHNEN, .. f Frau Buse' aus welchen (h) matern
aus welchen Stimmen spielen Sie das' ist das alten' ..
F1: Breitkopf . spiele ich
H: bitte'+ (bestätigend) Breitkopf . alte Bachausgabe, (singt)
F1: Breitkopf,
KB: (leise) zwölf ist die



H: pam pidadidadippam padadidadippam (bricht ab)
KB: (blättert)
H: gut, *hm*- einverstanden, (nachdrück-
F1: ja
KB: (leise) STIMMT das wo IST denn das
C: ist das mit Cembalo
H: lich) ZWÖLF + . ist das bei Ihnen- mit Cello und BASS . nich'
(Flötentöne)
KB: (fragend) zwölf A'
C: nee . drei' dann ist es dreizehn
H: ZWÖLF, Nummer zwölf ist da noch was
Anderes
C: Nummer dreizehn, stimmt so-
F1: Also ARIE ist an sich die Nummer dréizehn,
B: (leise) Tenor laut) TENORarie' (Ziffern a?)
H: ja bei IHNEN . aber bei ihm ist es Nummer ZWÖLF
F2: ist aber ne andere
C: (...) da stimmt irgendwas nicht
KB: achso jetzt hab ich ne ANDERE Nummer-
H: (zweifelnd) WAS'
B: (akzentuiert) B- +Dur
X: (..) Johannespassion
(Flötentöne) (H geht zu KB's Pult)
KB: Zwölf ist bei mir n Rezitativ-
C: dreizehn

(Flöten halten Ton aus) (Sängerin singt Arpeggio abwärts)
KB: dreizehn *aa*' (..) neun
H: Nummer NEUN ist das
C: neun
H: wie kommt n das denn (geht zum Dirigentenpult zurück) ach
(Flötenpräludieren) (Cembaloakkorde)
H: (lacht auf) *ja* + nein ich hab was ganz (schnell, beiläufig)
anderes + &jaja . ist klar . Nummer neun- .. (langsamer) ich
C: ja,
H: hatte mir früher mal die Eins ZWEI reingeschrieben (lachend)
und das hab ich jetzt für ne + Zwölf gelesen (lacht leise)
KB: ach (lacht leise)
S: (lacht)
Mehrere Orchestermusiker: (lachen)
H: (lacht laut) + nája das ist von früher her . ne' (leiser) kann
ja passieren + &eh' .. pizzicato' und Sie' (leise zu C)
KB: ja-
H: streichen
(Einsatz Sopranarie Nr. 13, "Ich folge dir gleichfalls mit freudigen
Schritten")#

Abgesehen von meinen Einleitungsbeispielen, mit denen ich eher die Rätselhaftigkeit von Orchestermusiker-Scherzen belegen als vollständige Analysen vorführen wollte, ist dieses Beispiel Nr. 14 das erste aus einem authentischen Ereignis in der sozialen Welt "Orchester". An dieser Stelle möchte ich darum kurz das technische Schema meiner Analysen darstellen:

(1) Herauslösen aus dem Zusammenhang: Konversationsanalyse ist eine empirische Arbeit. Regularitäten und Muster werden aufgrund direkter Beobachtung an sprachlichen Materialien gewonnen. Dazu ist eine Aufzeichnung der Kommunikationsereignisse auf Tonband (oder Videoband) notwendig. Gegenüber den "nicht vom Forscher beeinflußten und gesteuerten Situationen von Interaktionsbeteiligten" (SCHMITT (1982) 19) stellt dieses Verfahren einen ersten Selektionsschritt dar: Das für die Analyse Wahrnehmbare hängt von den technischen Möglichkeiten der Tonaufnahme ab.[32] Es leuchtet ein, daß für eine konversationsanalytische Arbeit Aufnahmen nicht unter Studiobedingungen ge-

[32] Optimal ist m. E. z. Z. "Sony WM D6 (C)" in Verbindung mit einem AIWA-Stereomikrofon. Dieses Gerät wird auch von Sängern zur Selbstkontrolle in Proben benutzt. Gründe:

- Miniaturisierung (keine störende Veränderung der Probe wie durch Apparate für Aufnahmen in Studioqualität) und
- leichte Bedienung; das ist wichtig bei aktiver Teilnahme am Ereignis.

macht werden können, weil eben das den Charakter der Situation, die Unvoreingenommenheit der Beteiligten und die Selbstkontrolle entscheidend verändern würde.- Von der dreistündigen Arienprobe zu Bachs "Johannespassion" sind ca. 90 Minuten auf Cassette dokumentiert.

Eine Grobanalyse des Kommunikationsverlaufs orientiert sich
- an wechselnden Personenkonstellationen, am Auf- oder Abtritt einzelner Personen, denen besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Im Beispiel Nr. 14 wird die Probe strukturiert durch Beschäftigung mit jeweils den "Nummern", die ein Sänger oder eine Sängerin als Soli haben; im präsentierten Ausschnitt beginnt die Probe der Sopran-Arien, und das wird durch die Begrüßung der Sängerin markiert;
- am Wechsel zwischen verbaler und musikalischer Interaktion; der präsentierte Ausschnitt endet mit dem Beginn des ersten "Durchlaufs" beim Probieren einer Arie;
- an wechselnden Foki; das sind auf der Ebene der Gesprächsorganisation

> "manifestierte, in einem Prozeß des Aushandelns wechselseitig konstituierte bzw. zur Übernahme vorgeschlagene Orientierung(en)" (Kallmeyer/Schütze 1976:12)

Solche Foki sind konstituiert durch ein Thema und eine Interaktionsform (Kallmeyer/Schütze (1976:12). Im vorliegenden Probenausschnitt werden in diesem Sinne Voraussetzungen geschaffen, um eine bestimmte Arie probieren zu können.

Für eine weitere Gliederung eines solchen grob festgelegten Gesprächsausschnittes sind Transkriptionen erforderlich: Verschriftungen nach einem festgelegten Verfahren (die von mir verwendeten Transkriptionszeichen werden im Anhang erläutert). Sie erfassen neben dem Worttext Suprasegmentalia wie Intonation, markierte Sprechweisen und begleitendes nonverbales Verhalten, wie Lachen, Präludieren, Singen, soweit es auf der Aufnahme dokumentiert ist. Eine Orchesterprobe ist durch die Zahl der Beteiligten und eine Vielzahl gleichzeitig ablaufender konkurrierender Aktivitäten komplexer als etwa ein privates Zweiergespräch. Daher muß eine Transkription in einem 2. Selektionsschritt eine Auswahl treffen: Was ist interaktiv relevant, d. h. was steuert das Anschlußverhalten der Beteiligten, welches Verhalten wird auffälligerweise nicht beachtet oder provoziert keine meßbaren Reaktionen, welche Beteiligten sind in einem bestimmten Ausschnitt aktiv?

(2) Gliederung des präsentierten Ausschnitts in Unter-Foki, auf die sich in der Regel mehr als kommunikative Handlung

(verbale Äußerung oder musikalische Aktion) bezieht. Für das Beispiel Nr. 14 sind das folgende Abschnitte:

- Z. 1 - 6: H wählt S als Interaktionspartnerin aus;
- Z. 7: Begrüßung
- Z. 14 - 23: Aushandlung der nächsten Probennummer und Ansage an das Orchester;
- Z. 24 - 6O: Identifizierung der richtigen Nummern in beiden benutzten Ausgaben (durch Probleme expandiert);
- Z. 61 - 72: H erklärt Ursache der Konfusion, Reaktion durch Lachen;
- Z. 72 - 74: H gibt Spielanweisungen für die nächste Nummer;
- Z. 75 - 76: musikalische Interaktion.

(3) Auswahl interessanter Stellen: Ich präsentiere einen Probenausschnitt, weil er Indikatoren für Scherzkommunikation aufweist; dabei möchte ich zwischen direkten und indirekten unterscheiden.

(a) direkte Indikatoren sind beispielsweise Lachen (vgl. 63 und 66 - 70), Benutzung scherztypischer Kommunikationsmuster (Witz, Anekdote, Bonmots) und Nichtbeachtung konditioneller Relevanzen: Diese werden von Schegloff (1972:76) so definiert:

> "When one utterance (A) ist conditionally relevant on another (S), then the occurrence of S provides for the relevance of the occurrence of A."

Auffällig ist das Ausbleiben einer zu erwartenden Sequenzbildung von Äußerungspaaren, was Schegloff (1972:77) am Beispiel von Frage-Antwort-Sequenzen beschreibt:

> "(...) upon the occurrence of a question an answer is relevant, and its non-occurrence is an event, upon which inferences can legitimately be based (by co-conversationalists)."

Die Nichtbeachtung konditioneller Relevanzen ist freilich für sich weder hinreichende noch notwendige Bedingung für Scherzkommunikation, aber Indiz für einen Modalitätswechsel.

(a) indirekte Indikatoren ergeben sich aus meiner Arbeitshypothese, daß Orchestermusiker in Scherzkommunikation vor allem Brüche, Widersprüche und Konflikte ihrer sozialen Welt ohne explizite Thematisierung bearbeiten und durch demonstrative Nichternsthaftigkeit von Zuschreibungen die Fortsetzbarkeit von Interaktion sichern. In Beispiel Nr. 14 liegt ein freilich oberflächlicher und leicht zu renormalisierender Typ von Krisensituation vor: Die Identifizierung der richtigen Nummer der nächsten Arie gelingt nicht so routiniert, wie es die Beteiligten angesichts der Banalität

dieser situationsspezifischen Aufgabe und der knappen Probezeit erwarten. Die Erklärung des Dirigenten für die Ursache der Konfusion und das Lachen markieren das Interaktionsproblem als erfolgreich gelöst, so daß die Probe weitergehen kann.

Kriterium bei Auswahl und Definitionen von Indikatoren (hier für eine bestimmte Modalität) muß immer die Perspektive der Beteiligten sein: Wie definieren sie Aktivitäten, und in welchen größeren Handlungszusammenhang stellen sie sie?

(4) Rekonstruktion des notwendigen Hintergrundwissens: Um in der Analyse die Perspektive der Beteiligten übernehmen zu können und diese intersubjektiv nachprüfbar zu thematisieren, ist es notwendig, das Hintergrundwissen zu rekonstruieren, das die Beteiligten zur Grundlage ihrer Zuschreibungen, Interpretationen von Partneraktivitäten und ihrer eigenen Handlungspläne machen, das sie aber in der Situation nicht zu explizieren brauchen, weil sie einander geteiltes Wissen unterstellen. Dazu zählt – je nach Situation und Personenkonstellation in unterschiedlicher Aktualisierung – praktisch alles, was ich bislang an Informationsquellen zur sozialen Welt des Orchesters vorgeführt habe.

Für das vorliegende Beispiel sind das insbesondere folgende Teilbereiche:

- spezifische Beteiligungsrollen, in denen sich die Musiker, die Solosängerin und der Dirigent gegenseitig wahrnehmen und die eine Legitimation für einzelne Handlungen erübrigen; die Orchestermusiker wissen, welche dominierenden Interaktionsrechte der Dirigent hat (er bestimmt die Reihenfolge der Probenstücke, legt die Spielweise fest usw.), welche Aufgaben die Kollegen haben (z. B. daß "Herr Müller" in einer anderen Arie ein Solo hat, die nach dem ursprünglichen Probenplan an der Reihe wäre, aber nun von H in 16+19 verschoben wird);
- die Orientierung auf Instrumente und Noten als Arbeitsmittel; dazu gehört auch ein Wissen, was "Nummern" sind (wie ich es oben expliziert habe) und was sie für den Probenablauf und seine Strukturierung bedeuten. Der Dirigent unterstellt den Musikern stillschweigend, daß sie seine musikalischen Darstellungen und Kommentare zur Spielweise aufgrund ihrer besonderen Situationskompetenz (Qualifikation als Musiker) auf den Notentext beziehen können usw.
- die Probe in einer Folge sozialer Ereignisse (Interaktionsgeschichte: Wie gut kennen sich die Beteiligten? Dazu finden die Aktivitäten in der Probe auf die folgenden Begegnungen

zielorientiert statt, nämlich auf die Generalprobe und die Aufführung hin).
- eine Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenkommunikation; was KB und C (in 8 – 13) miteinander zu besprechen haben, ist zwar auch auf die gemeinsame Probenarbeit (Verweis auf eine gesonderte Continuo-Probe "nachmittags") bezogen, für die anderen Musiker aber irrelevant; für sie ist nur die verbale Kommunikation mit dem Dirigenten relevant.

Welche Voraussetzungen für die hier entstehende Konfusion sind situationsbedingt?

Bei dieser Arienprobe werden nicht alle Teile der Johannespassion geprobt, sondern nur die Stücke, an denen Sänger solistisch beteiligt sind. Dabei erfolgt die Probenplanung in Orientierung auf die Sängersolisten hin: H nimmt besondere Rücksicht auf ihr Zeitbudget – sie sollen keine unnötigen Wartezeiten haben und sind darum in zeitlichen Abständen nacheinander für die Probe bestellt worden; dagegen wird Orchestermusikern durchaus ein zeitweiliger Leerlauf wegen Unbeschäftigtseins zugemutet. H liefert für den verspäteten Beginn des Probenabschnitts mit S ihr eine Quasi-Entschuldigung (in 1+3: "dann brauch ich nun endlich Frau Reiners' .. (leiser, zu S) die Ärmste,") und bearbeitet so das mögliche Proben-Handicap einer Verstimmung von S, weil sie warten mußte, durch Perspektivenübernahme. Er bittet dagegen einen Orchestermusiker (in 16+19), auf die Arien noch zu warten, an denen er beteiligt ist. Diese Bitte wird hier als Frage vorgetragen. Sie scheint Angebot zu sein, die Reihenfolge der nächsten Probenstücke zwischen Dirigent, Solosängern und auch Orchestermusikern auszuhandeln. Tatsächlich aber tarnt der Dirigent hier in höflicher Weise, daß er als für die Probenreihenfolge Verantwortlicher sich hier nach dem Wunsch der Sängerin richtet; vom betroffenen Oboisten kommt so auch keine Reaktion auf H's Frage.

Die Reihenfolge der zu probenden Stücke und die Identifizierung des jeweils nächsten zu spielenden Stückes sind in dieser Situation für die Orchestermusiker nicht selbstverständlich (wie etwa in General- oder anderen Durchlaufproben und natürlich in der Aufführung); also muß der Dirigent für alle Beteiligten verständlich ansagen, was gespielt werden soll. Zusätzlich kompliziert wird dieses Orientierungsproblem hier dadurch, daß die Sängerin zum Probenablauf initiativ wird: Sie hat hier in der Arienprobe ihren ersten Auftritt und wünscht, daß die Arie "Ich folge dir" (mit 2 unisono geführten Flöten und Continuo, bestehend aus Cello, Baß und Cembalo) von ihren Solostücken als erstes probiert wird.

Die Konfusion bei der Identifizierung des richtigen nun zu spielenden Stückes kann zunächst dadurch entstehen, daß diese Arie bei H, F1+2 und C als Nummer 13 geführt wird, in KB's Stimme aber als Nummer 9, was H schließlich auch in 59 ausspricht.

Für KB ist allein die Nummer für die Identifizierung der Arie relevant. Da er aus einer anderen Ausgabe spielt als F1+2 und C, muß H ihm auch die für seine Ausgabe gültige Nummer nennen. Andere Kennzeichnungen, die hier implizit oder explizit thematisiert werden und die etwa für eine musikwissenschaftliche Beschreibung viel informativer wären als die Numerierung, sind für KB als Identifizierungshilfen nicht relevant oder nicht hinreichend:

(a) die Besetzung mit Sopranistin (wie auch für ihn aus der Einladung an S zur Teilnahme und Begrüßung in 1ff. hervorgeht) und zwei Flöten als obligaten Instrumenten (vgl. 25 - 35);
(b) Textanfang "ich folge (dir)", wie von S in 15 als für H hinreichende Identifizierungsangabe formuliert und von H in 16 aufgegriffen, indem er S's Vorschlag zum Probenablauf akzeptiert;
(c) das thematische Motiv in der obligaten Flötenstimme, wie von H zur Klärung der für F1+2 verbindlichen Artikulation in 31f. vorgesungen;
(d) Angabe der Tonart B-Dur (in 52); die Arien der Johannespassion stehen zwar in unterschiedlichen Tonarten, die Angabe ermöglicht aber keinen eindeutigen und vor allem keinen schnellen Zugriff auf das richtige Stück.

Das Problem liegt zum einen daran, daß KB in seiner Stimme außer seinem eigenen Notentext und der Angabe "Aria" nur Nummern vor den einzelnen Stücken vorfindet, nicht aber die Kennzeichnungen (a), (b) und (c). Auch ist er in seiner Aufmerksamkeit abgelenkt, da er zunächst noch Probleme des zuvor geprobten Stückes Nr. 18 mit C bespricht.

Zum anderen wird er durch nachhaltige unabsichtlich falsche Nummernangaben von H in die Irre geführt. Der Hintergrund: H hat, da er das Problem der Nummernidentifizierung bei unterschiedlichen Stimmenausgaben vorausgesehen hat, mit Bleistift in seiner Partitur die korrespondierenden Nummern der anderen Ausgabe am Anfang jedes Stückes vermerkt. Hier verwechselt er jedoch diese Nummernkennzeichnung mit einer früheren Eintragung, einer schlagtechnischen Gedächtnisstütze: Bei dieser auftaktigen Arie im $^{3}/_{8}$-Takt wollte er eine "eins" und eine "zwei" vorgeben zur stabilen Kennzeichnung des Metrums (und

nicht etwa nur eine "zwei"). Die Zahlen hat er nun irrtümlich als "12" gelesen. Der Irrtum klärt sich erst nach einem vergleichenden Blick in KB's Stimme und in die Partitur auf und wird von allen Beteiligten dann zur Entlastung als Situationskomik definiert. Das letzte Mittel für den Dirigenten, eine weitere Expansion der Identifizierungssequenz zu verhindern (vgl. Kallmeyer (1977:63f.), ist der Verzicht auf rollenspezifische Verständigungsmittel (Ansagen vom Dirigentenpult aus, mit räumlicher Distanz, ohne Einblick in die Musikerstimmen zu haben) und Übergang zu direkter Anschauung, indem er sein Dirigentenpult verläßt und bei KB an Ort und Stelle in dessen Stimme die Nummer identifiziert.

H erklärt seinen Lapsus und verweist auffälligerweise zweimal darauf, daß die irreführende Eintragung von "früher" sei (in 66 und 71), also nicht als Vorbereitung auf diese Probe und diese Aufführung gedacht: Eine solch oberflächliche schlagtechnische Gedächtnisstütze hält er mittlerweile – als routinierter und souveräner Dirigent – für entbehrlich und möchte sicherstellen, daß auch die Musiker das zur Kenntnis nehmen, damit sich die Erklärung für den Lapsus nicht zu einer nachhaltigen Imageschädigung auswächst.

Die Konfusion bei KB liegt freilich hier auch an dessen mangelnder Erfahrung: Ein Kontrabassist, der die "Johannes-Passion" – eines der zumindest im protestantischen Norddeutschland mit am meisten gespielten Kirchenmusikwerke – schon öfters gespielt hätte, würde wohl H's Angabe "zwölf" bei so zahlreichen anderen Identifizierungshilfen schneller als falsch erkennen und auch ohne Dirigentenansage erkennen, welches Stück nun zu spielen ist (gegebenenfalls durch Vergleich mit C's parallel laufender Stimme vor seinem Pult oder durch Nebenkommunikation mit C).

Nicht der Inhalt der Noteneintragung bringt die Beteiligten hier zum Lachen, sondern ihre Fehlanwendung: Die Ursache der dirigentischen Kommunikationsprobleme wird zum Gegenstand spannungsauflösenden Gelächters gemacht. Daß die erfolgreiche Identifizierung des zum Probieren anstehenden Kompositionsteils hier so nachhaltig behindert ist, wäre an sich lästig, weil diese Identifizierung nicht Teil der Kernaktivitäten in einer Orchesterprobe ist, sondern nur eine Voraussetzung für sie schafft: Wichtig für die Probe ist nicht, *welches* Stück gespielt wird, sondern *wie* es gespielt wird – ob das Orchester die vom Dirigenten erwartete technische Qualität ausführt und sein Interpretationskonzept verwirklicht.

3.3.2 MITTEILUNGEN DURCH MUSIZIEREN

Orchestermusiker verwenden beim Einspielen im Stimmzimmer oder auch sonst auf beruflichen Schauplätzen oftmals Motive aus Werken, die nicht an diesem Tage geprobt oder aufgeführt werden sollen. Das kann mehrere Funktionen haben:

(a) ohne kommunikative Absicht, mehr für sich selbst: Es handelt sich um eine besondere Technik des Einspielens; mithilfe eines festen Fundus von Orchesterstellen kann die eigene virtuose Leistungsfähigkeit, die "Tagesform" überprüft werden. Die Stellen sind bekannt, und der Orchestermusiker hat eine feste Vorstellung, wie sie klingen müssen. So kann er seine "Tagesform" vor Aufnahme des Dienstes mit dem Leistungsvermögen von anderen Tagen oder mit der geforderten Leistungsnorm vergleichen. Gegebenenfalls kann er so Probleme in der Probe oder im Konzert antizipieren und sie durch vermehrtes Einspielen verhindern;

(b) als Zitat für die Kollegen: Die Verwendung dieser Motive ist dann eine Art von "Sprache" mit einer eigenen Semantik, die aber nicht deckungsgleich ist mit der herkömmlichen musikalischen Semiotik. Wichtig ist nicht, welche Funktion eine musikalische Phrase in einer Komposition hat. Es kommt nicht darauf an, ob das gespielte Motiv eine thematische Funktion hat, ob es etwa ein Wagnersches Leitmotiv darstellt oder ob es in der Intention des Komponisten bestimmte emotionale Gehalte ausdrücken soll. "Humorvolle" Orchesterstellen zu spielen, reizt Kollegen nicht zum Lachen. Dagegen gilt für diese besondere "Orchestermusiker-Semantik", daß bestimmte Stellen als "schwer", "virtuos", "schön", "markant" usw. gelten, jedenfalls auf gemeinsame Musiziererfahrungen verweisen. An diesen Stellen lassen sich bestimmte Qualitäten des eigenen Spiels demonstrieren; und so sind diese Stellen auch Teilmenge der Stellen, die Musikstudenten während ihrer Ausbildung aus instrumentenspezifischen "Orchesterstudien"-Ausgaben üben und die immer wieder für Probespiele als Pflichtprogramm herangezogen werden. Beispiele sind das Hornsolo aus Richard Strauss' "Till Eulenspiegel", das Englischhornsolo aus Richard Wagners "Tristan" (2. Akt), das Fagottsolo des Anfangs von Igor Strawinskys "Le sacre du printemps". Man kann mit diesen Zitaten zeigen, was man "auf der Pfanne hat", wie weitgespannt das eigene aktiv beherrschte Orchestermusik-Repertoire ist.

Eine besonders schlagfertige und angemessene Reaktion des Kollegen ist, die Stelle zu identifizieren, spontan die

zweite Stimme dazu zu spielen oder Begebenheiten aus irgendeiner Aufführung des Stücks, aus dem das Motiv stammt, zu referieren und so seine Kenntnis unter Beweis zu stellen.

(c) als Prüfverfahren für Außenseiter: Man spielt einem Neuling, einer Aushilfe oder einem Schüler eine Stelle vor und wartet auf seine Reaktion: Kennt er die Stelle, weiß er, was sie für Orchestermusiker "bedeutet", also welche besonderen Schwierigkeiten sie enthält (kennt er z. B. die besonderen Griffweisen-Tricks, ohne die man an dieser Stelle nur pfuschen kann)?

Ich möchte nun diese allgemeinen Vorüberlegungen zum Musizieren als Kommunikationsmedium durch zwei Gesprächsausschnitte weiterführen.

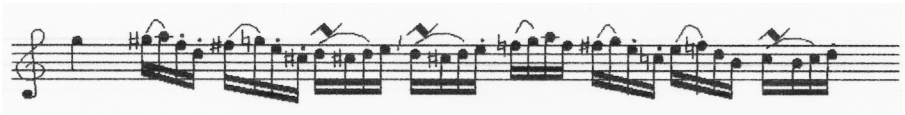
Beispiel Nr. 15

Beteiligte: Ob1: 1. Oboist der "Bühnenmusik"; Aushilfe (eigentlich Solo-Oboist aus dem Orchester der benachbarten Großstadt)
Ob2: 2. Oboist der "Bühnenmusik"; Aushilfe (kein Berufsmusiker)
OI: Orchesterinspektor

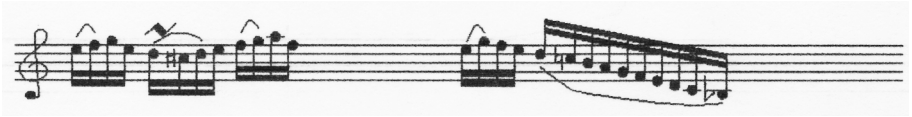
Im Probebühnenraum, der als Stimmzimmer für die Bühnenmusiker vorgesehen ist, während der erste Akt von "Don Giovanni" läuft; der Orchesterinspektor hat erst in der Bühnenmusik im 2. Akt zu tun und erledigt zuvor Verwaltungsaufgaben.

(01/27.10.84, 1/244)

Ob1: (spielt eine Passage aus dem 1. Satz von Mozarts Oboenkonzert C-Dur KV 314: Schlußteil, kurz vor der Kadenz) (spielt statt des Schlußtons einen Tonleiterschlenker nach unten) (stöhnt) .. (Schritte)



Ob1: (spielt)
Ob2: (kräht auf seinem Rohr)



Ob1: (schneller) (Wiederholung des Tonleiter-
OI: (kommt rein, ruft) Mann-
Ob1: Abschlusses) (bricht mit seinem Spiel ab)
OI: &Sie HAM die Stelle
Ob1: wie'
OI: (leiser, beiläufiger) Sie ham die Stelle,
Ob1: ja . die hätte ich GERNE
OI: hast du mal n Moment Zeit du'

17 Ob1: die Stelle hätte ich gerne . du- aber die krieg ich nich du-
18 OI: (lacht auf) hehe- siehste-
19 Ob1: nee ehrlich (lacht) wo ich da (mit Rohr im Mund, lispelnd)
20 mit n Probespiel habe du
21 OI: WO' (Beide gehen hinaus, reden dabei weiter:)
22 Ob1: München ..
23 OI: wo- an der OPER'
24 Ob1: nee . FUNK-
25 OI: bist du noch dabei (...) (Tür fällt zu)

Das Beispiel Nr. 15 enthält eine Scherzsequenz zum Thema "Probespiel"; an ihr läßt sich zweierlei zeigen:

- Musizieren ist für Orchestermusiker ein Kommunikationsmedium, in dem absichtlich oder unabsichtlich etwas mitgeteilt werden kann – oftmals präziser und subtiler als durch verbale Kommunikation;
- der Scherz thematisiert implizit orchestermusikerspezifisches Erfahrungswissen: Die beiden Beteiligten versichern sich ihrer in ihrer professionellen Welt geteilten Weltsicht.

Der 1. Oboist hat noch Leerlauf: Zwar hat die Opernaufführung von Mozarts "Don Giovanni" schon begonnen, wie man aus dem leise gestellten Mithörlautsprecher im Probebühnenraum hören kann, aber er ist erst später dran – als Aushilfe für die Bühnenmusik (siehe meine Übersicht über Wartezeiten und Präsenz für Trompeter, Posaunisten, Schlagzeug und Bühnenmusik in "Don Giovanni" im Anhang, auf die ich noch mehrmals zurückkommen werde). Die Bühnenmusiker haben ihren ersten Auftritt erst im Finale des ersten Aktes, sie sollen aber eine geraume Zeit vorher sich im Probebühnenraum versammeln, um sich mithilfe des Mithörlautsprechers gut einzustimmen. Da Ob1 von außerhalb kommt, hat er sich zur Sicherheit viel Zeit für die Anfahrt genommen und daher jetzt noch viel freie Zeit zur Verfügung. Er nutzt sie für eine Aktivität, die über die übliche Dienstvorbereitung (Einspielen und Stimmen) hinausgeht: Er übt engagiert und intensiv schwere Passagen aus Mozarts Oboenkonzert C-Dur, KV 314. Das Stück kann zwar auch zum gewöhnlichen Einspielen vor einem Dienst gebraucht werden; doch Ob1's Art zu spielen unterscheidet sich – für den Insider erkennbar – signifikant durch ihre Konsequenz, Ausdauer und Ernsthaftigkeit (Das ist in der Transkription schwer zu vermitteln; vgl. aber das Stöhnen, Zeile 3, und in Zeile 6 die Wiederholung der dritten Gruppe von 4 Sechzehnteln d-cis-d-e, die ihm beim ersten Mal wohl nach subjektiver Selbsteinschätzung mißlingen): Er verfolgt mit diesem Üben einen besonderen Zweck.

Unmittelbar nach dem Betreten des Raumes (wohl in 9) gelingt es nun dem Orchesterinspektor, einem Fagottisten, der erst im 2. Akt der Bühnenmusik zu spielen hat und somit im Augenblick ebenfalls unbeschäftigt ist oder auch Zeit für Verwaltungs-Dienstgeschäfte hat, auf spielerisch-scherzhafte Weise die Situation aus dem Stand angemessen zu interpretieren. Er schlüpft in die Rolle eines Agenten der Institution "Orchester", der einem Bewerber um eine vakante Orchesterplanstelle nach bestandenem Probespiel seinen Erfolg mitteilt. Dieser Agent könnte ein Intendant, ein Orchestervorstand, ein Mitglied der Probespiel-Jury oder eine ähnliche Person mit Verantwortung sein. Der Orchesterinspektor erkennt also, daß der Oboist sich auf ein Probespiel vorbereitet; OI kann das Stück identifizieren und weiß zugleich, daß das Mozart-Konzert das Standard-Pflichtstück für das Probespiel bei qualifizierten Orchestern ist; so beweist der Orchesterinspektor mit seiner Äußerung "Sie HAM die Stelle" auch seine eigene Kompetenz.

Außerdem zollt er dem aushelfenden Kollegen Anerkennung - was in direkter, ernsthafter Weise (etwa durch eine Äußerung wie "das spielst du aber wirklich gut!") nicht üblich wäre; denn eine solche Äußerung könnte der Gelobte als einen impliziten Zweifel an der Selbstverständlichkeit seines guten Spiels interpretieren. Das Lob ist allerdings für den besonderen Status der scherzhaften Äußerung in der ganzen Sequenz nicht so wichtig wie das Formulierungsverfahren der Äußerung: Sie ist nahezu unvermittelt und ohne Binnenstrukturen; d. h. sie wird – außer durch das "Mann" – durch keine Gesprächseröffnungs- und Fokussierungs-Elemente eingeleitet; sie wird durch keine parasprachlichen Markierungen für Ironie oder Scherzhaftigkeit (wie etwa Lachen) begleitet. OI markiert sein rollenhaft-scherzhaftes Sprechen allerdings durch Siezen, obwohl er den Oboisten eigentlich duzt (vgl. 15, 24), wohl weil der öfter zur Aushilfe kommt und so zum Kreis der Kollegen gerechnet wird.

Der Scherz kann hier nur unter besonderen Situationsbedingungen funktionieren: Die beiden Musiker sind nicht aus demselben Orchester (Ob1 spielt an diesem Abend als Vertreter für einen Oboisten aus OI's Orchester, der eigentlich zur Bühnenmusik eingeteilt wurde, an diesem Abend aber wegen privater Geschäfte verhindert ist). Ansonsten würde OI nämlich von Ob1's Bewerbung um eine andere Stelle in einem besseren Orchester wissen. Der Oboist geht auf die spielerisch-scherzhafte Art von OI zwar nicht ein: Dazu hat er sich zu sehr auf das Üben des anspruchsvollen Konzerts konzentriert, um so schnell umschalten zu können. Er zeigt OI aber nach anfänglichen Ver-

ständnisschwierigkeiten (12) durch seine Reformulierung (in 14: "ja . die hätte ich gerne"), daß OI die Situation angemessen erkannt hat. Auffällig ist, daß OI diese Zuschreibung reaktionsschnell leisten konnte, obwohl er konkret nicht weiß, für welche Stelle der Oboist sich beworben hat bzw. welche Stelle bei den diversen Münchner Orchestern ausgeschrieben ist. Das zeigen seine späteren Nachfragen in 20 und in 22.[33]

Das in OI's scherzhafter Bemerkung implizierte Lob ermöglicht es dem Oboisten nebenbei, problemlos in koketter Be-

[33] Hier die Anzeige für die fragliche Stelle aus der Zeitschrift "Das Orchester" 32 (1984), S. 684:

Das Symphonie-Orchester
des Bayerischen Rundfunks
– Chefdirigent Sir Colin Davis –

sucht ab sofort

einen
1. und 2. Geiger (Tutti)

und zum 1. 9. 1984

einen
Cellisten (Tutti)
Pflichtstücke: Haydn-Konzert D-Dur (1. Satz mit Kadenz)
Hob. VII b und ein Werk nach Wahl

und ab sofort

einen
Kontrabassisten (Tutti)

ab 1.3.1985 oder später

einen
koord. 1. (Solo-)Trompeter
Pflichtstück: Haydn-Konzert

und zum 1.9.1985

=> einen
koord. 1. (Solo-)Oboisten <=
Pflichtstück: Mozart-Konzert KV 314

Bewerben Sie sich bitte mit allen Unterlagen

Bayerischer Rundfunk

BAYERISCHER RUNDFUNK – Personalabteilung –
Postfach, 8000 München 2

Bei telefonischen Rückfragen finden Sie Ihren Gesprächspartner
unter (089) 5900 23 24

scheidenheit seine Chancenlosigkeit bei diesem Probespiel zu behaupten (in 16: "die Stelle hätte ich gerne . du- aber die krieg ich nich du-"), ohne bei OI einen Imageverlust zu riskieren. Das Risiko bestände, wenn Ob1 selbst diesen Fokus "Chancen beim Probespiel" aufgebaut hätte: Wenn er nämlich nicht wüßte, wie der andere sein Spiel tatsächlich bewertet, könnte seine Behauptung von Chancenlosigkeit als aufrichtiges Eingeständnis von Leistungsschwäche oder als "fishing for compliments" verstanden werden anstatt als kokette Zurückweisung eines Kompliments, hinter der sich eine hohe Meinung von der eigenen Leistungsfähigkeit verbirgt.

OI's scherzhafte Bemerkung ersetzt hier einen Gruß oder andere beziehungsschematische Äußerungen. Sein eigentliches Anliegen äußert er in 15: Er will mit dem Oboisten eine weitere Aushilfstätigkeit in seinem Dienstzimmer besprechen.

Im Beispiel Nr. 15 ist das Musizieren nicht intentional kommunikativ; es wird durch den scherzhaften Kommentar von OI als kommunikativ umdefiniert: Ob1 stellt seine Fähigkeiten unter Beweis.

Töne können aber auch unter Verzicht auf verbale Kommunikation als Mitteilungen eingesetzt werden. Dazu referiere ich (zwecks besserer Anschaulichkeit) ein Beispiel aus einer Probe zu Felix Mendelssohn-Bartholdys Oratorium "Elias". In dieser ersten Chorprobe mit Orchester setzten die Frauenstimmen in der Nummer 1(b) a capella ein mit dem Text "Herr, höre unser Gebet". Der Dirigent klopfte ab und kommentierte: "Ha, wie aus der Lungenklinik" und räusperte sich demonstrativ. Die Wiederholung des Choreinsatzes geriet wiederum zu tief und unsicher. Ein Bratscher spielte nun den Einsatzton e als Pizzicato (= gezupft) auf leerer Saite. Der Dirigent darauf: "Sie hören die Kritik aus dem Orchester, die ist ganz berechtigt." Der dritte Einsatz gelang dem Chor.

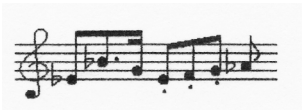
Hier war ein Ton eine präzisere und erfolgreichere Mitteilung als beide Dirigentenkommentare trotz ihres Formulierungsaufwands (Sarkasmus). Die Intervention des Orchestermusikers wurde vom Dirigenten als komplexer Kommunikationsakt, nämlich als Kritik am Chor, interpretiert und für seine eigene Probenstrategie nutzbar gemacht.

Beispiel Nr. 16

Aus einem Interview mit einem langjährigen Orchestermusiker (HS, "Kammermusiker"), 2. Oboist in einem A-Orchester

(HS 1/1/423)

WS: *äh*' .. wo Sie grad so von . musikalischen Zitaten sprechen
&es gibt ja auch noch so ne andere Möglichkeit al*so*- irgendwie son Zitat .. aus ner Stimme .. zu SPIELEN, was dann auch
HS: (holt Luft)
WS: n Auslöser für irgendwelche (leiser) Bemerkungen ...
HS: zweifellos, eh
WS: sein kann'
HS: das is eh eine Beobachtung von mir daß man zum Beispiel am PRÄLUDIEREN' des . Spielers .. schon . seine . (geläufiger)
WS: Mhm
HS: Bandbreite erkennen kann- .. (leise) nich + einige Kollegen die
WS: mhm
HS: (h) wiederholen sich immer wieder mit ganz SIMPLEN- .. (h) eh musikalischen Zitaten .. äh . während andere EH (h) DA schon beinah KREATIV sind- indem sie *eh (h)* n ganzes anderes
WS: (zustimmend) Mhm mhm
HS: Repertoire haben (leise) nich + .. und da denn (h) gibt es
WS: ja ja
HS: (h) ja die (h) gibt es ja auch- ... (h) (verschluckt) ja sagen wir + Lohengrin "nie sollst du mich befragen" wenn irgendjemand' äh es- .. (leise) (h) (h) + jemand anspricht und der antwortet denn (lachend) praktisch MUSIKALISCH und sagt "ich weiß es
WS: m ja
HS: nicht" oder so + nich das das kommt durchaus vor-
WS: ja ja Wird das auch manchmal BEWUßT eingesetzt oder ist *das*- mehr so .. n- bewußt &also .. ich könnt mir vorstellen jemand kommt zum Beials Aushilfe irgendwoHIN und jetzt "muß ich mich erstmal vorstellen" man spielt dann irgendwas "was ich alles kann"
HS: ja, (leise) eh' + eh' (h) vielleicht AUCH VERGESSEN, daß der Siegfriedsruf zum Beispiel als (h) (h) (deutlich) nationale Erkennungsmelodie der gesam des gesamten Berfsstandes galt' + wissen Sie das'
WS: Mhm- nee nee (das krieg ich gar nicht alles mit?)
HS: ach das is das is (h) erha eh' wenn Sie wenn ich jetzt durch MÜNSTER gehe' und- eh .. um ein Beispiel zu nennen
WS: Mhm-
HS: und ich GLAUBE da hinten ist jemand den ich kenne des is n (h)



40 ⌈
41 | Kollege' denn brauch ich bloß (pfeift) +
42 ⌊ WS: mM mhM'
43 HS: einmal zu pfeifen oder (h) eh- wenn er sich umdreht eh und und
44 ⌈ REAGIERT' denn is es n . is es der (h) KOLLEGE (h) den ich ver-
45 ⌊ WS: mhm
46 ⌈ HS: mute, (räuspert sich) (hustet kurz) (lacht)
47 ⌊ WS: ahjá- achsó in DEM Sinne (leise) m m das is-
48 ⌈ (lacht kurz) mm
49 ⌊ HS: + das is also das war früher viel VERBREITERTER,
50 nich' ausgerechnet der SIEGFRIEDSRUF- wohlgemerkt nicht' das
51 ⌈ is- .. solange es ihn GIBT vermutlich weil er n Schrecken der
52 ⌊ WS: m
53 ⌈ HS: Hornisten war (lachend) früher (lacht) (räuspert sich
54 ⌊ WS: (lacht)
55 HS: länger)
56 (Pause)

In diesem Interview spreche ich einen älteren Orchestermusiker (2. Oboist in einem A-Orchester) auf mögliche Kommunikationskanäle für Orchestermusiker neben dem mündlich-verbalen an. Vor dem hier vorgeführten Ausschnitt erwähnt er einen pensionierten Kollegen und dessen Rang als Experten für "Textzitate in neuem Zusammenhang" (vgl. Kapitel 5.4.3.). In diesem Kontext bringe ich das Gespräch auf Formen instrumentaler Betätigung, die in analoger Weise musikalische Zitate aus dem Ursprungskontext der Komposition in den Kontext eines speziellen kommunikativen Austausches mit Orchesterkollegen transformieren – z. B. nach dem Muster: musikalisches Zitat als Stimulus + verbaler Response.

Die Antwort meines Gesprächspartners impliziert, daß er die im "Präludieren" enthaltenen Zitate als Aussagen bewertet, die den Hörer über die Kompetenz und Repertoirekenntnisse ("Bandbreite") eines Spielers informieren. Dabei benutzt HS den Begriff "Präludieren" sicherlich nicht nur in dem gängigen Sinn von "Einspielen auf dem Podium vor Beginn des Konzerts", sondern bezieht ihn auf alle Formen des Einspielens vor Kollegen, also auch vor Proben und im Stimmzimmer. Ein Orchestermusiker kann also seinen Kollegen anhand von dessen Einspielverhalten beurteilen.

Außerdem kann er eine musikalische Phrase als Aufbau einer konditionellen Relevanz interpretieren, die er dann mit seinem Instrument oder verbal einlöst. Die Austauschbarkeit von musi-

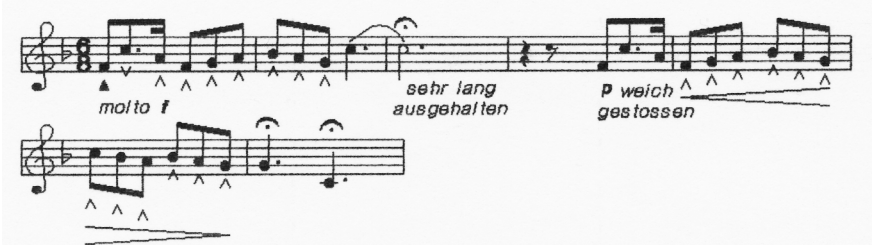
kalischen Äußerungen auf dem eigenen Instrument und verbalen läßt beide Arten als nicht prinzipiell unterschiedliche Kommunikationsarten erscheinen. Sie stehen vielmehr im selben situativen Kontext in paradigmatischer Relation (das gilt wohlgemerkt nicht für das instrumentale Musizieren im künstlerischen Kontext der Werkwiedergabe!). Besonders gut können bei den verbalen Mitteln turns (Gesprächsbeiträge im Sinne von Sacks/Schegloff/Jefferson 1974) mit einem Textzitat gefüllt werden:

Das "Nie sollst du mich befragen" aus dem 1. Akt von Wagners Oper "Lohengrin" hat die Konnotation eines "geflügelten Wortes", das zumindest unter Opernkennern einen Doppelsinn bekommt: Verweigerung einer Antwort und Verweis auf den Operntext. HS paraphrasiert "nie sollst du mich befragen" mit "ich weiß es nicht". Das heißt: Die sehr spezielle Bedeutung des Zitats in der Oper (Lohengrins Verbot an Elsa, jemals nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen, und seine Aufforderung zu einem diesbezüglichen Schwur) gilt in anderen Verwendungskontexten (in 20: "wenn irgendjemand' äh es- .. (leise) (h) (h) + jemand anspricht und der antwortet denn (lachend) praktisch MUSIKALISCH") nicht. Das Zitat kann als metakommunikative Verweigerung auf beliebige Fragen oder Informationsbitten eingesetzt werden.

Interessant an HS's Darstellung ist, daß Musik- und Text-Zitate im selben Atemzug als "musikalisch" klassifiziert und ihnen gleiche kommunikative Funktionen zugewiesen werden (mehr zu den "Textzitaten in neuem Zusammenhang" vgl. Kapitel 5.4.3.).

Ich versuche, durch meine Frage an HS (in 25 – 29) zu klären, ob die Verwendung musikalischer Zitate beim Einspielen oder überhaupt bei kommunikativen Pausenkontakten intentional ist oder nicht, ob sie bewußt oder unbewußt erfolgt. Die Frage konkretisiere ich am konstruierten Beispiel der neuen Aushilfe, die sich mit einem positiven Image profilieren möchte. Die Frage wird von HS aber nicht ratifiziert.

Stattdessen belegt er seine Sachverhaltsdarstellung von der Relevanz musikalischer Zitate mit einem Beispiel: Der "Siegfriedsruf" ist ein Zitat aus Richard Wagners Oper "Siegfried", das leitmotivische Hornsolo aus dem 2. Aufzug, das nicht aus dem Orchestergraben, sondern "auf dem Theater", d. h. hinter der Bühne gespielt wird:



Die Bedeutung, die HS diesem "Siegfriedsruf" gibt ("ausgerechnet der SIEGFRIEDSRUF- wohlgemerkt nicht' das is- .. solange es ihn GIBT vermutlich weil er n Schrecken der Hornisten war (lachend) früher"): nicht die Funktion für die dramatische Entwicklung dieser Oper, sondern schlicht ein bekanntes und respektiertes Solo; an der Qualität seiner Ausführung können Hornisten von anderen Orchestermusikern gemessen werden. HS gibt hier eine offenbar unter Orchestermusikern verbreitete Einschätzung wieder, denn auch Hans-Wilhelm Kulenkampff berichtet in seinem Referat des Orchestermusiker-Selbstverständnisses anekdotisch von einem Schlüsselerlebnis mit dieser Opernstelle:

> "Ein hervorragender Solohornist, den ich kannte, sagte im ruhigsten Hamburgisch: 'Ischa reine Nervensache', legte seine Brasil fort, zog sein Instrument unter dem Arm hervor, tat einige unhörbare Schritte um die Ecke zum Bayreuther Orchestergraben, aus dem der zweite Siegfried-Akt brauste, stellte sich in eine locker-kämpferische Positur, lauschte, faßte den Dirigenten ins Auge, hob das Horn, fuhr blitzartig mit der Zungenspitze über den Lippenrand, setzte an -- in weicher Fülle und Kraft, rund und rein stieg der 'Ruf' auf und ab; kurz darauf trat der Spieler wieder in den Vorraum zurück, das auch sonst rötliche Gesicht eine Spur dunkler gefärbt, hielt das Instrument lässig zu Boden, steuerte befriedigt auf den Aschenbecher zu und griff nach seiner Zigarre. Sie war noch nicht ausgegangen.
>
> Solche Erlebnisse behält man nur deshalb, weil sie Ausnahmefälle sind. Sensibilität plus unerschütterliche Gemütsruhe, wie oft kommt das schon zusammen?" (Kulenkampff 1980:41)

Berichtenswert ist für Kulenkampff dieses Erlebnis, weil der Hornist hier offenbar sich nicht anmerken ließ, daß er etwas das "Siegfriedsruf"-Solo als "Schrecken der Hornisten" empfand, sondern eher durch seine stoische Ruhe diese Zuschreibung negierte. Die detaillierte Beschreibung, wie der Hornist sich auf das Solo vorbereitete, belegt, daß er kein Lampenfieber zeigte. Sein Gemeinplatz "Ischa reine Nervensache" reduziert die Komplexität des Einzelfalles (Gülich 1977:23), nämlich die besonderen Ansprüche dieses Augenblicks, auf ein Routineverhalten. Der Hornist beeindruckte den Beobachter durch

seine besondere Professionalität: die Kombination von perfekter künstlerischer Leistung und der Fähigkeit, blitzschnell von einem Aktivitätsbereich (Pause, Zigarre rauchen, flapsige Bemerkungen machen) zu einem anderen (Musizieren) ohne Fokussierungsprobleme umschalten zu können.

HS berichtet von einer anderen Funktion des "Siegfriedsruf"-Zitats: Es ist abgesunken zum zunftspezifischen Identifizierungsverfahren für Kollegen in Alltagssituationen außerhalb der berufliche Schauplätze, etwa bei einem zufälligen Treffen auf der Straße. Das Verfahren funktioniert ähnlich einer Parole, die bei Soldaten ausgegeben wird, um zwischen Freund und Feind zu unterscheiden; mit diesem Verfahren können Insider überprüfen, wer zur Gruppe gehört und wer nicht (in 42+43+45: "wenn er sich umdreht eh und und REAGIERT' denn is es n . is es der (h) KOLLEGE (h) den ich vermute,").

Als abgesunken kann man dieses Zitierverfahren auch deshalb bezeichnen, weil man dafür nicht notwendig ein Instrument braucht; das Opernzitat wird durch Pfeifen parodiert und u. a. unter Verzicht auf exakte rhythmische Tonlängen und den Echoteil verkürzt. Für HS handelt es sich dabei nicht um Scherzkommunikation, sondern um ein ernsthaftes Identifizierungsverfahren für Personen (durch das auch ich als Außenseiter definiert werden kann, vgl. 33 – 36). Es ist allerdings nur beschränkt anwendbar: Es ist nur älteren Orchestermusikern (wie ihm) geläufig, und es funktioniert nur im deutschen Kulturraum. Beides gilt wohl wegen der besonderen Bedeutung der Wagner-Opern für den deutschen Kulturbetrieb.

3.3.3 TEXTZITATE IN NEUEM ZUSAMMENHANG

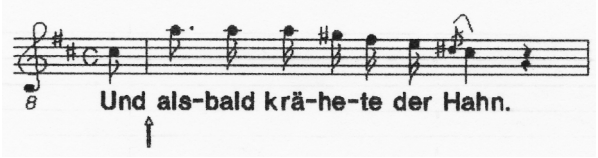
Diese Scherztechnik funktioniert nur in einer Teilklasse aller Situationen der sozialen Welt "Orchester": Wenn es sich mit Kompositionen beschäftigt, in denen Texte vertont werden. Dazu gehören Opern, Oratorien, Kantaten, Lieder.

In diesen Situationen interagieren nicht allein die Musiker mit dem Dirigenten, sondern Sänger, auf die sich die Aufmerksamkeit von Dirigent und Publikum konzentriert, nehmen mit situativen Sonderrechten und einem besonderen Status teil.

Die Technik von spontanen, aus der Situation entstehenden Orchestermusikerscherzen besteht oft darin, daß ein Textzitat aus einer Gesangsstimme, die das Orchester gerade begleitet, auf einen anderen Kontext als den des musikalischen Werkes bezogen wird. Der witzige Effekt ergibt sich dann aus einem Kontrast, aus dem unerwarteten Kontextwechsel und aus dem Vergleich von Unvergleichbarem.[34] Besonders witzig sind solche zitathaften Bemerkungen, wenn das Textzitat im Stilniveau zur Trivialität der bewitzelten Situation kontrastiert: Das Textzitat fällt aus dem Kontextrahmen durch pathetische oder archaisch wirkende Sprache, die in ihrer Intention nur zur Wirkung kommen könnte, wenn Sänger und Orchester eine perfekte Situationskontrolle zeigten – zum Lachen sind aber gerade tatsächliche oder knapp vermiedene Fehlleistungen. So führt das Textzitat zu einem Lachen auslösenden Zusammenbruch von Erwartungsschemata. Beispielsweise kann die Selbstdefinition eines Sängers als Künstler in den Augen der Orchestermusiker nicht mehr durchgehalten werden, wenn er sich mit einer Fehlleistung blamiert. Der neue Kontextzusammenhang bezieht sich dann auch die Aufführungssituation: Blitzartig erhellt sich. daß der Text einen neuen Sinn bekommt. Dazu einige Beispiele:

(a) Fehlleistungen von Sängern:

- Wenn der Evangelisten-Tenor im Rezitativ Nr. 46 der Matthäuspassion von J. S. Bach ausgerechnet an der (freilich auch sehr exponierten) Stelle "Und alsbald krähete der Hahn" beim Sextsprung aufwärts von cis' nach a' kiekst:



  dann müssen die Musiker sehr an sich halten, die an dieser Stelle von der Komposition vorgesehene und vom Dirigenten geforderte Ergriffenheit der Zuhörer (durch das Krähen wird Petrus' Verrat an Jesus offenkundig) nicht durch Lachen zu sabotieren;
- wenn bei einer Probe zur Matthäuspassion der Solobaß seinen Einsatz zum Rezitativ Nr. 77 ("Nun ist der Herr zur Ruh gebracht") verpaßt, weil er seelenruhig in einer Bank im Kirchenschiff sitzengeblieben ist, um den anderen Sängern zuzuhören, erregt allein der Vortrag dieser Textstelle im Orchester Lachen: Auch der Sänger ist offensichtlich "zur Ruh gebracht".

---

[34] Referate dieser Witztheorien finden sich bei Hirsch (1985).

(b) Fehlleistung eines Orchesterkollegen: In einer (Jahrzehnte zurückliegenden) Aufführung der Matthäuspassion übernahm der Continuo-Cellist auch die beiden Arien der Viola da Gamba, so daß ein weiterer Musiker eingespart werden konnte. Bei der Arie Nr. 66 "brach er ein", zeigte sich überfordert. Das folgende Rezitativ Nr. 67 endet mit den Worten "Die aber vorüber gingen, lästerten ihn, und schüttelten ihre Köpfe, und sprachen: (...)" – und die Kollegen markierten durch Feixen dieses Zitat als doppelsinnig: Spott der Passanten in Golgatha und Kommentar zur Fehlleistung des Cellisten.

(c) Unbefriedigende Arbeitsbedingungen: Die Bachkantate Nr. 20 ("O Ewigkeit, du Donnerwort") besteht aus zwei Teilen; der zweite wurde nach der Predigt in einem Gottesdienst gespielt. Dieser Teil beginnt mit einer Baßarie mit solistisch hervortretender Trompete. Die Arie beginnt mit dem fanfarenartig zu singenden Text: "Wacht auf, wacht auf!" Das wurde vom Orchester witzelnd auf die Gottesdienstsituation bezogen und spielerisch als Weckruf interpretiert; die Musiker spielten dabei an auf das Stereotyp des Kirchenschlafs während der Predigt. Der Text ist natürlich bei Bach anders gemeint: Er hat in dieser Kantate einen veränderten Liedtext von Johann Rist (1642) vertont. Die Aufforderung "wach auf" richtet sich an den sündigen Menschen, sein Leben eingedenk des Jüngsten Tages zu bessern. In der witzigen Bedeutungszuschreibung kollidiert mithin Alltagspraktisches (das Aufwachen nach ermüdenden Erlebnissen; der Situationszwang, während der Predigt untätig herumsitzen zu müssen) mit einer Aussage über "letzte Dinge" des Lebens, einer Lebensorientierung moralisch-metaphysischer Art.

Die ersten beiden Beispiele sind eigene Erfahrungen, die anderen beiden hat mir ein Musiker berichtet, der bei "Mucken" mit professionellem Anspruch spielt, ohne selbst Orchesterprofi zu sein.–

Ein Textzitat kann daneben auch die persönliche Situation eines Sängers oder eines anderen Beteiligten pointiert darstellen. In Hans-Peter Müllers Anekdotensammlung "Von Adam bis Zar und Zimmermann" findet sich folgende ungewollt doppelsinnige Selbstdarstellung eines Sängers:

> "Theo Adam – Doppeltes Gelingen. 1950 singt Theo Adam, der bekannte Heldenbariton, als eine seiner Dresdner Anfängerpartien den Angelotti in Giacomo Puccinis 'Tosca'. Kurz vor seinem Auftritt teilt man ihm telefonisch mit, daß er Vater

> von einem Zwillingspärchen, Regine und Mathias geworden sei. Kaum, daß er dies erfahren hat, muß er auf die Bühne und kann gerade noch seinen Einsatz erwischen, singt, wie ihm die Rolle text- und notentreu vorschreibt: 'Ha, das gelang mir, kann der Schreck verwirren?' Großes Gelächter der Kollegen hinter der Bühne, das bis in die ersten Zuschauerreihen zu hören gewesen sein soll." (Müller 1980:9)

Bei diesen Beispielen wird das doppelsinnige Textstück gar nicht einmal wiederholt oder außerhalb seines originalen ästhetischen Kontextes benutzt. Allein die kompositionsgetreue Verwendung wird als belustigend rezipiert; spielerisch wird dem Sänger unterstellt, den Text bewußt auf die Proben- oder Konzertsituation angewendet zu haben, und die Orchestermusiker können sich auf gestisch-mimische Signale beschränken, mit denen sie einander die angebliche Doppeldeutigkeit mitteilen. Das hat eine Absicherungsfunktion: Man entzieht sich bei einem kritischen Kommentar zur Leistung eines Kollegen durch die Zitattechnik der Verantwortung, die man bei einer eigenen Formulierung übernehmen müßte.

Doppelsinnige Textzitate können freilich auch im Pausengespräch wiederholt werden. Dabei wäre es wohl eine zu weit gehende Annahme, daß Orchestermusiker den komischen Kontrast zwischen beiden Bedeutungsebenen stets in ganzem Umfang erkennen und durch das Zitat etwa aktualisieren, daß sie die theologischen Implikationen in den Kantatentexten Bachs würdigen können. Eher gilt die barocke Metaphorik schlicht als skurril, und scheinbare Bezüge zur aktuellen Situation werden als Belege gewertet, daß die ursprüngliche Textaussage heute obsolet ist. Mit anderen Worten: Musikalische Texte werden trivialisiert, man verständigt sich auf eine Interpretation, die literarisch-ästhetische Komponenten der Textrezeption irrelevant setzt. Texte mit sehr ernsten bis dramatischen und traurigen Aussagen werden so als lächerlich abgewertet.

Vor einem Rundfunkgottesdienst, in dem die Bachkantate Nr. 156 ("Ich steh' mit einem Fuß im Grabe") aufgeführt werden sollte, hatten die Musiker zwischen einer Mikrofonprobe um $9.^{00}$ Uhr und dem Gottesdienstbeginn um $10.^{00}$ Uhr eine Pause, die sie mit Teetrinken im Gemeindehaus verbringen konnten. Es handelte sich um einen Gottesdienst Ende Januar (das war nicht zufällig, denn die Kantate ist für den dritten Sonntag nach Epiphanias vorgesehen); nach einem Wintereinbruch am Abend vorher waren die Straßen spiegelglatt. Eine Geigerin (A) hatte auf der Anfahrt einen Glatteisunfall gehabt und erzählte nun davon. Das Gespräch ging weiterhin um winterliche Probleme des Autofahrens (Winterreifen, Schneeketten).

Beispiel Nr. 17

Beteiligte: A: Geigerin, die einen Glatteisunfall gehabt hat
B: andere Geigerin
C: Cellist
D: zweiter Cellist
E: Oboist

1 B: ich hab ja schon gedacht ich verkauf jetzt meine- meine Ketten
2 ⌈ aber- (leiser) man weiß es nicht aber
3 ⌊ A: sind Sie mitm eigenen Wagen
4 gefahren- .. auch Autobahn gefahrn
5 C: jáa-
6 B: ich bin aber schon ich ich hab grad erzählt- gestern abend (bei-
7 läufig) ich war hin ins Theater + und wie ich eingebogen bin'
8 wollt ums Eck fahren' da ist mein Auto (zeigt es) so gefahren,
9 ⌈ A: jajá ja
10 ⌊ B: und da stand n Lichtmast . ne (lachend) und da hab ich gedo
11 ⌈ gedacht wie kommt es (..) (lacht lauter) ja- + zum Glück war
12 ⌊ D: der stand im Weg .ja'
13 ⌈ B: da noch ne (Kante?) .. hat mich gerettet-
14 ⌊ E: genau an der falschen Stelle
15 B: und da dacht ich "aber bloß früh weg": ich bin um acht Uhr ausem
16 Haus, nich'
17 ⌈ E: ich steh mit einem Fuß im Grabe (lacht)
18 ⌊ B: ja (lacht) das PASST heut-

Der Rahmen dafür, das Textzitat des Kantatenanfangs in einen neuen situativen Kontext zu stellen, wird hier geschaffen durch D's leicht frotzelnde Bemerkung (in 12: "der stand im WEG .ja'"), deren spielerischer Charakter durch den Tonfall markiert wird. E greift sie mit einer Reformulierung auf (in 14: "genau an der falschen Stelle"). Die Gedankenfigur in beiden Kommentaren: B, die Erzählerin ist hilflos den winterlichen Fahrproblemen ausgesetzt – obwohl ihre Geschichte auf die Pointe (in 11+13) zusteuert, daß sie im Unterschied zu A einem Winterunfall entgangen ist, weil der Bordstein sie vor dem Zusammenstoß mit dem Lichtmast bewahrt hat; sie präsentiert dabei keine dramatische, sondern eher eine "lustige" Geschichte. E's Textzitat (in 17) stellt sich dann dar als eine summarische Beschreibung der Gefahren des winterlichen Straßenverkehrs, denen der Mensch schicksalhaft und mit möglicherweise fatalen Folgen ausgesetzt ist. Durch Lachen markiert er das Zitat als makaber-komisch; die neue Bedeutungsebene steht in Kontrast zum Anspruch des Bachtextes, eine universale Aussage über Tod, Endzeit und Erlösung zu machen, und bezieht sich auf bagatellisierbare Alltagsgefahren. Das Gelingen von E's Pointe

bestätigt B in 18 durch Lachen und den metakommunikativen Kommentar "das PASST heut", nämlich zu den Winterunfällen.[35]

Gelegentlich verselbständigen sich Textzitate; sie werden dann nicht mehr aus dem musikalischen Werk genommen, das gerade zur Aufführung ansteht, sondern immer wieder, in nahezu ritueller Weise, auf eine bestimmte als lustig oder sonstwie als auffällig empfundene Situation bezogen. Dazu wiederum eine Anekdote aus A. Witeschniks "Wer ist Wotan?":

> "Der Erfolg des 'Lohengrin' bahnte auch den anderen Wagneropern den Weg ins Kärntnertortheater, nachdem sich die Direktion zwei Jahre lang vergebens bemüht hatte, die Aufführungserlaubnis für den 'Tannhäuser' zu erhalten. Sechs bis sieben Bittgesuche hatte Direktor Julius Cornet an das Obersthofmeisteramt gerichtet und war immer wieder wegen der 'Unsittlichkeit des Textes' abgewiesen worden. Erst im Herbst 1859 gelang es Direktor Eckert, der Cornet inzwischen abgelöst hatte, gegen den Willen der vorgesetzten Behörden das verpönte Werk herauszubringen, wobei er noch bei der Generalprobe die Wiederherstellung des übel zensurierten Textes dem Oberstkämmerer zeilenweise abrang. Nur das Wort 'Rom' durfte im dritten Akt (wegen der österreichischen Niederlage bei Solferino) absolut nicht gesungen werden. Wolfram von Eschenbach richtete daher an den heimkehrenden Rompilger Tannhäuser die Frage 'Kommst du von dort?', was zu unfreiwilliger Heiterkeit Anlaß gab. Eduard Hanslick berich-

---

[35] Auf einer Tournee mit Bachs Matthäuspassion durch Frankreich habe ich erlebt, daß mit wachsender Vertrautheit mit Werk und Text zunehmend auch Textzitate zur pointierten Kommentierung von Reiseerlebnissen benutzt wurden – bis hin zu einem Zustand, der den Beteiligten diese Art zu kommentieren als "normal", insignifikant, unmarkiert erscheinen ließ, während Kommentare in Alltagssprache als markiert zu interpretieren waren. Zwei Beispiele:

(1) "Der ist's, den greifet" (Judas' Hinweis an die Häscher, er werde Jesus durch einen Kuß kenntlich machen; Matthäuspassion, Rezitativ Nr. 32) – ein Kommentar von Chorsängern, als sie den Dirigenten gefunden hatten, der in einen falschen Zugwaggon eingestiegen war. Hintergrund dieser Andeutung: Auf der ganzen Reise hatte der Dirigent seine Schwierigkeiten offenbart, seine Alltagsdinge selbständig und pünktlich zu erledigen; im Interesse, den Tourneeplan pünktlich einzuhalten, mußten sich ständig einige andere um ihn kümmern.

(2) Am Tage nach der Rückkehr fand als Tourneeabschluß die letzte Aufführung der "Matthäuspassion" am Heimatort statt – in der musikalischen Gestaltung und im Zusammenspiel aufgrund der Vertrautheit mit dem Werk besser als nach dem Standard einer "Mucke". Allerdings passierten – wohl aus Übermüdung und Konzentrationsschwäche nach der sehr anstrengenden Tournee – einige Patzer. So spielte ich als 1. Oboist in der Arie Nr. 26 einen falschen Ton. In der Pause zwischen beiden Passionsteilen kam der Bassist an meinem Platz vorbei, streckte dabei den Daumen nach oben als nonverbales Zeichen seiner Anerkennung. Auf meinen Einwand, ein Ton sei doch deutlich hörbar danebengegangen, sang er: "Und wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern" (Petrus' Worte an Jesus während des Abendmahls; Matthäuspassion, Rezitativ Nr. 22).

> tete darüber in seiner Autobiographie: 'Wie lächerlich klang es, wenn Wolfram im dritten Akt des Tannhäuser fragte: 'Kommst du von dort?' und dieser erwiderte: 'Schweig mir von dort!'
>
> Die Frage wurde aber über Jahre hinaus im Orchester zum geflügelten Wort. Wann immer ein Musiker aus unabweisbaren Gründen kurzfristig austrat, wurde ihm bei seiner Rückkehr pathetisch ins Gesicht geschleudert: 'Kommst du von dort?'" (Witeschnik 1980:36)

Der komische Kontrast ergibt sich hier durch das Pathos des Operntextes, sogar mit religiöser Thematik, und die referentielle Vagheit stiftende Zensur einerseits und die Banalität des Gangs zur Toilette auf der anderen Seite. Die umständliche Vorgeschichte gehört bei dieser Anekdote unbedingt zu ihrem Verständnis; es wird deutlich, daß die Orchestermusiker sich zunächst wohl unterschwellig von der lächerlichen Zensurmaßnahme durch die gerade durch sie möglich gewordene Umdeutung des Textzitates distanziert haben.

Eine implizite Kritik ist freilich kein Mittel zur Überwindung eines als belastend empfundenen Machtinstruments, und so hat wohl die Tatsache, daß das verfremdete "Tannhäuser"-Zitat im Orchester zum "geflügelten Wort" wurde, weniger mit politischem Bewußtsein als mit der Funktion des Scherzes zu tun, Gruppenkohärenz zu stiften: Den Musikern ist klar, daß sie keine originelle Pointe formulieren, der Scherz ist nicht innovativ. Doch in seiner ritualisierten Verwendung versichern sie sich geteilter beruflicher Erfahrungen – auch wenn der Anlaß, die kleinliche Zensurmaßnahme hier, längst nicht mehr aktuell ist.

4. RAHMEN UND SCHAUPLÄTZE FÜR SCHERZKOMMUNIKATION UNTER ORCHESTERMUSIKERN: SITUATIONSTYPEN

Für die berufliche Interaktion im Orchester gibt es eine klare Situationstypologie, die z. T. auch arbeitsvertraglich kodifiziert ist und die Konsequenzen für verbale Kommunikation hat: Situationsspezifisch sind Regeln für den Aufenthaltsort (die Aufstellung im Orchester mit festen Platzzuweisungen für die einzelnen "Pulte" und feste, dem Neuling zugewiesene Plätze im Pausenraum oder Stimmzimmer – teilweise auch freizügig gewählte Plätze, doch meist im Zusammenhang mit der sozialen Beteiligungsrolle). Die Regeln für Zulässigkeit und Expandierbarkeit von mündlicher Kommunikation sind strikt und gleichfalls situationsspezifisch.

Die Situationstypologie ist für Insider klar vorstrukturiert: Für die Beteiligten sind die zeitlichen Grenzen eindeutig bestimmbar und in der Situation auch erwartbar. In diesen Situationstypen wird eine Reihe von routinisierten Handlungskomplexen abgerufen. Dazu gelten manifeste Restriktionen für verbale Kommunikation bis hin zu spezifischen Verboten. Zum Beispiel: Gilt der Situationstyp "Probe" für die ablaufende Interaktion, stelle ich mich als beteiligter Orchestermusiker darauf ein, daß ich eine Reihe von situationsspezifischen Aufgabenkomplexen mit relativ geringer Variations-Toleranz zu erledigen habe. Ich respektiere zudem eine bestimmte Beteiligungsrolle für mich sowie Asymmetrien in den Kommunikationsrechten, z. B. eine weitgehende Verfügungsgewalt des Dirigenten über mich.

Nicht alle Situationsvorgaben sind kodifiziert; es gibt eine Reihe von nirgends explizierten Traditionen, Ritualen, Handlungsroutinen. Dabei ist es allerdings schwierig, ihre Verfestigung durch eine Kette von Kommunikationsereignissen hindurch bis zu einer Situation rückwärts zu dokumentieren, in der ihre Definition aktiv ausgehandelt wurde. Das liegt u. a. daran, daß bestimmte Ordnungsstrukturen im Orchester seit über 100 Jahren unverändert sind, freilich deshalb nicht naturgesetzlich vorgegeben. Ein Beispiel dazu: Die dominierende Rolle des Dirigenten ist ein Produkt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. dazu Schonberg 1973).

Die besonders gute Überschaubarkeit der für Orchestermusikerkommunikation spezifischen Situationstypologie ("soziale

Ereignisse") ist ein weiteres Indiz für die besondere Geschlossenheit dieser "professionellen Welt". Wenn ich mich im Verlauf dieser Arbeit an Situationen orientiere, hat das einmal darstellungspraktische Gründe; doch ist auch für Orchestermusiker selbst die Gliederung ihres Berufsalltags in wiederkehrende Situationen (Probe, Pause, Aufführung) ein wichtiges strukturierendes Element; der jeweilige Situationsbezug erlaubt es zudem, bestimmte Kommunikationsformen und Äußerungen entweder als angemessen und zweckmäßig zu ratifizieren oder als unangemessen oder unzulässig zu sanktionieren.

Da Aufführungspausen eine Erholungsfunktion für Zuhörer und Mitwirkende haben sollen, kommt auch der regelmäßig hier stattfindenden Kommunikation der Orchestermusiker die Aufgabe zu, für zeitweilige Entspannung zu sorgen.

Es gibt eine Reihe von Interaktionssituationen für Orchestermusiker, die für Kommunikation und damit auch für arbeitsorientierte Scherze produktiv und relevant sein können. Eine Typologie dieser Situationen muß mindestens umfassen:

(1) Konzerte, öffentliche Aufführungen mit einem Dirigenten vor Publikum. Das Orchester sitzt dabei auf einem Podium, das Publikum kann (fast) alle Handlungen der Orchestermusiker einsehen. Vor allem deswegen ist das Verhalten der Orchestermusiker strikten Normen unterworfen. Zu den Ritualen zählen gemeinsames Betreten und (auf ein Zeichen des Konzertmeisters hin) Verlassen des Podiums, Einstimmen auf ein "a'" (= Kammerton, eigentlich heute auf 440 Hz festgesetzt, tatsächlich jedoch meist höher,bei ca. 443 – 445 Hz liegend) auf ein Zeichen des Konzertmeisters hin nach Angabe der 1. Oboe, Kleidung (Frack), Regeln für Entgegennahme des Beifalls (auf Zeichen des Dirigenten hin stehen einzelne Orchestersolisten auf, die sich im beklatschten Stück hervorgetan haben, oder das ganze Orchester, das sich dann mit dem Konzertmeister wieder setzt; die Orchestermusiker verbeugen sich dabei im Gegensatz zum Dirigenten oder zu Solisten nicht; den Publikumsbeifall für den Dirigenten verstärkt das Orchester je nach seiner Bewertung von dessen Leistung fakultativ (!), indem die Streicher mit den Bögen an ihre Pulte schlagen) und Zuschlagen der Notenstimmen nach getanem Werk, so daß das Deckblatt wieder oben liegt. Diese Regeln können kulturspezifisch variiert werden; so kommt der Konzertmeister in angelsächsischen Ländern stets nach dem Orchester, aber vor dem Dirigenten auf das Podium an seinen Platz und wird vom Publikum mit Sonderapplaus begrüßt. Dieser spezielle Beifall ist in Deutschland nicht üblich – da-

her gibt es hier auch keine feste Regel, ob der Konzertmeister mit dem ganzen Orchester oder danach auftreten sollte.

(2) Opernaufführungen mit Dirigent vor Publikum. Das Orchester sitzt im sogenannten "Graben" zwischen Publikumsraum und Bühne, oft teilweise unter der Vorderbühne. Das Publikum kann das Orchester nur beschränkt (etwa von den Rängen aus) einsehen und richtet seine Aufmerksamkeit ohnehin stärker auf das Bühnengeschehen, das größere visuelle Reize ausstrahlt. Die Situation unterscheidet sich für Orchestermusiker von der Konzertsituation durch weniger strikte Verhaltenszwänge: Sie tragen meist nur schwarzen Anzug statt Frack, sie können es sich leisten, den Graben während längerer Passagen, in denen sie nichts zu tun haben, zu verlassen, um sich anderweitig zu vergnügen (z. B. in die Kantine oder ins Stimmzimmer zu gehen).

(3) Orchesterprobe mit Dirigent. In das Musizieren eingebettet sind für den einzelnen Musiker kurze Phasen musikalischer Inaktivität, wenn der Dirigent abgebrochen hat und das Orchesterspiel kommentiert, oder in musikalischen Pausen, die von Stimme zu Stimme unterschiedlich verteilt sind. Diese Phasen geben – im Unterschied zur Aufführungssituation – Gelegenheit zu Digressionen, zu "Bemerkungen" und "Seitenhieben".

(4) Situation vor dem Konzert- bzw. Opernbeginn. In einer Phase der Arbeitsvorbereitung spielen sich die Musiker ein, stimmen ein und unterhalten sich, bis sie per Lautsprecheransage "eingerufen" werden oder es Zeit wird, das Podium zu betreten.

(5) Situation vor dem offiziellen Beginn der Probe: Dies ist gleichfalls eine Phase der Arbeitsvorbereitung, bis der Dirigent das Zeichen zum Beginn der Probe gibt; diese Phase ist aber meist nicht so ausgedehnt wie vor der Aufführung.

(6) Proben- oder Aufführungspause: Gespräche in Garderobe, Stimmzimmer oder Kantine.

(7) Gespräche unmittelbar nach einer Probe oder Aufführung: Reflex der Proben- oder Konzertereignisse.

(8) Phasen kollektiver Arbeitsentspannung, z. B. in der Kneipe nach dem Konzert, die nicht als Freizeitvergnügen klassifiziert werden können.

In dieser Typologie findet sich von (1) bis (8)

- zum einen eine abnehmende Relevanz des Musizierens für die Situationsdefinition, umgekehrt eine zunehmende Relevanz der verbalen Kommunikation. Musikalische und außermusikalische Aktivitäten scheinen mir dabei in der Probensituation (3) am stärksten miteinander verschränkt und aufeinander bezogen

zu sein: Hier verändert verbale Kommunikation über Musik das Musizieren, ist zugleich aber – z. B. in ihrer rhythmischen Gliederung – den Bedingungen der Musik unterworfen. Beispielsweise dürfen Dirigentenkommentare, wollen sie effektiv sein, nicht den musikalischen Arbeitsrhythmus allzusehr stören (diese Hypothese ist noch im einzelnen auszuführen).

- zum anderen eine Abnahme des Grades, in dem Normen, soziale Kontrolle und Aufgabenprofile, die auf die berufliche Tätigkeit des Musizierens und somit nicht auf eine verbale Interaktion bezogen sind, das Gesprächsverhalten einschränken und determinieren. Unmittelbar leuchtet das wohl bei der Aufführungssituation im Konzert ein: Die Musiker dürfen schlicht gesagt nicht reden. Daß dieses Verbot in der Praxis oft relativiert wird zur Maxime, man dürfe alles, nur nicht sich erwischen lassen, stellt nicht die Existenz der Normen in Frage, sondern ihre uneingeschränkte Beachtung; welche Umgehungsstrategien benutzt werden, werde ich gleich ausführen.

Die Verbote und Tabus in Proben und erst recht im Kollegengespräch nach dem Konzert sind subtiler, aber dennoch wirksam. Meine Aufgabe ist es, die intuitive Beobachtung, daß sich das Gesprächsverhalten von Orchestermusikern im Umfeld ihrer Arbeit (wenn sie also untereinander vor, während und nach dem Dienst reden) von dem in privaten Gesprächen, etwa auch in ethnografischen Interviews mit mir, unterscheidet, anhand von Gesprächsanalysen zu belegen.

4.1 ZWISCHENBEMERKUNGEN BEI DER AUFFÜHRUNG

Zwischenbemerkungen, die unmittelbar vor Beginn einer Aufführung oder zwischendurch, auf jeden Fall also auf dem Podium vor Publikum gemacht werden, habe ich in meinem Aufnahmematerial nicht dokumentieren können.

Ich kann lediglich von einer Bemerkung berichten, die allerdings nur unter situativen Sonderbedingungen möglich war: In einem Kirchenkonzert wurden drei relativ unbekannte Werke von Felix Mendelssohn-Bartholdy aufgeführt. Vor zwei Kompositionen gab der Dirigent, der Kirchenmusiker der Gemeinde, eine jeweils etwa viertelstündige verbale Einführung mit Klangbeispielen. Deren Auswahl hatte er zuvor als fotokopierte Liste dem Orchester mitgeteilt und in der Generalprobe am Nachmittag

vor dem Konzert auch mit Solisten, Chor und Orchester geprobt. Der Dirigent begrüßte zu Beginn des Konzerts kurz die Zuhörer, kündigte diese besondere Ablaufform an und bat vor seiner ersten Werkeinführung die Zuhörer, ihm nach dem Konzert mitzuteilen, was sie von diesem Vermittlungsversuch hielten: ob sie ihn als nützlich oder als störend empfunden hätten. Darauf der erste Hornist halblaut: "Das kann ich auch jetzt schon sagen!" Das bedeutete konkret: Er drückte, obwohl als Mitwirkender hier nicht gefragt, andeutungsweise eine negative Antwort auf die Frage des Dirigenten aus. Er gab zwar explizit keine Begründung, doch war sie den Kollegen durchaus klar: Die Werkeinführungen mit Klangbeispielen verlängerten das Konzert, waren für ihn als Musiker also lästig. Zudem hatte schon die Generalprobe am Nachmittag wegen des Probierens der Klangbeispiele länger gedauert als erwartet. Verallgemeinert: Der Hornist kombinierte in seiner Zwischenbemerkung mehrere Formulierungsverfahren, nämlich

- *Kondensierung*: knappe, unauffällige Formulierung;
- *Fokussierung*: Der Dirigent hat um Kommentare nach dem Konzert gebeten, der Musiker aber behauptet, das vorgreifend schon jetzt zu Beginn des Konzerts leisten zu können, denn Qualität und Einbettung der Werkeinführungen definiert er als a priori unerheblich – freilich ist das ein privater Kommentar, allenfalls für die Kollegen bestimmt, aber ohne Konsequenzen für die "offizielle" Fokussierungsarbeit, an der stets der Dirigent entscheidend beteiligt ist;
- *adressatenorientierte Verrätselung*: Wörtlich ist die Hornistenbemerkung lediglich metakommunikativer Kommentar zur Dirigentenbemerkung ohne explizite Stellungnahme zu seiner Frage – tatsächlich ist den Kollegen durchaus die abschätzige Meinung des Hornisten deutlich (auch durch gemeinsame Pausengespräche zwischen Generalprobe und Aufführung); Absicherung gegen Dirigenten-Sanktionen;
- *Ironie*: vorgebliche Kooperativität (die Bereitschaft, "das kann ich auch jetzt schon sagen"), tatsächlich aber fundamentale Kritik am Situationsmanagement des Dirigenten.

Der Dirigent weicht vom üblichen Konzertablauf ab – das provoziert hier den Musiker, gleichfalls vom üblichen Musikerverhalten abzuweichen.–

Daß mein Material beschränkt ist, scheint mir nicht zufällig: Zwar führt das manifeste Redeverbot für Orchestermusiker während der Konzertaufführung nicht dazu, daß es tatsächlich keinerlei verbale Kommentare von Musikern während des Konzerts gibt. Es handelt sich dabei aber um kalkulierte Übertretungen eines Verbots, die dadurch besonders markiert werden und be-

sondere Anforderungen an die Einbettung und Formulierung stellen! Zwischenbemerkungen werden ja meist auch nur an die Pultnachbarn oder Umsitzenden adressiert und so versteckt geäußert, daß weder Dirigent noch Publikum den Sprecher identifizieren können. Bei dieser Mimikry kann der Orchestermusiker sich einige andere übliche Verhaltensweisen während des Konzerts zunutze machen:

- das sogenannte "Präludieren" unmittelbar vor dem Konzert, während das Orchester schon auf dem Podium sitzt, der Dirigent aber noch nicht aufgetreten ist;
- der Publikumsbeifall nach den einzelnen Stücken.

Das Präludieren nimmt sich für den Außenstehenden, auch für einen Zuhörer im Publikum als kakophonisches Chaos aus, das nur kurz durch das organisierte Einstimmen unterbrochen wird. Dabei gibt die 1. Oboe auf ein Zeichen des Konzertmeisters hin ihr maßgebliches "a'" an, die Streicher stimmen zunächst ihre A-Saite und dann die anderen, die Bläser nehmen den Ton ab, und das "Präludieren" schleicht sich wieder ein: ein vielfältiges, ungesteuertes Spielen auf den Instrumenten, z. T. zur Überprüfung der Intonation, z. T. von schweren Stellen aus dem nächsten Programmstück. Dieses Präludieren war schon früher Musikkritikern ein Dorn im Auge, wie ein Zitat aus der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" von 1818 zeigt: Der unbekannte Verfasser fordert von den Orchestermusikern, pünktlich zusammenzukommen, außerdem:

> "Und nun wird *sogleich eingestimmt* (Hervorhebung im Original); sowol während des Stimmens aber, als auch nachher darf schlechterdings nicht auf den Instrumenten präludiert und phantasirt werden. Es sollte sich das freylich auch von selbst verstehen: es ist aber doch nicht der Fall; im Gegenteil lehrt die Erfahrung, dass dies Präludieren, wo es einmal eingerissen, sich sogar schwerer ausrotten läßt, als man irgend glauben sollte. Wer rein eingestimmt hat, legt, bis die Musik anhebt, sein Instrument ruhig hin. Die vor der Musik herrschende Stille ist wahrlich von vieler Wichtigkeit für die Wirkung und rechte Aufnahme der Musik. Die Seele des Zuhörers gleicht dann einem leeren Blatt, worauf sich das zu hörende Tonstück rein und schön abdruckt; während sie, ist sie von jenem Angeben und Dudeln, wenn auch bewusstlos, schon wie übertäubt, einem Blatte gleich, das mit Probeschriften schon verdorben ist."[36]

---

[36] Ohne Verfasser: Ueber Bildung eines guten Orchesters. In: Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 46 und 47, November 1818, Sp. 797 – 804 und 813 – 820, Zitat in Spalte 803.–

Dieses ist natürlich keine musikwissenschaftliche Beschreibung, sondern normativer Artikel eines anonymen Zeitgenossen, der in der Absicht geschrieben wurde, Professionalisierungstendenzen im erstarkenden bür-

Diese Forderung hat sich nicht durchsetzen lassen, und so ergibt sich ein Rahmen für Zwischenbemerkungen, die – fürs Publikum unhörbar – die diesem präsentierte Fassade des Konzerts den Kollegen gegenüber demaskieren und der offiziellen Situationsdefinition punktuell eine private entgegenstellen. Auch das beifallklatschende Publikum kann in ähnlicher Weise aus akustischen Gründen (hoher Lärmpegel) nicht wahrnehmen, was sich Orchestermusiker derweil zutuscheln.

In einem Interview berichtet ein altgedienter Orchestermusiker (2. Oboist in einem A-Orchester, der in der Nähe der Hörner sitzt), anekdotisch von solchen Zwischenbemerkungen:

Beispiel Nr. 18:

(HS1/1/314)

HS: und und eh überhaupt- denn WÄHREND des SPIELS'
WS: m m
HS: is(h) sind sie ja alle stumm, .. nich' wär (h) während der Probe wird AUCH noch geku (h) quatscht sozusagen: aber wäh-
WS: ja ja m
HS: der Berufsausübung ist das ja ein (leicht lachend) Taubstummenberuf,
WS: also tatsächlich, gibt es das auch nicht so daß dann
HS: ja . doch, (emphatisch) ja
WS: irgendjemand doch- ..
HS: es wird es wer es wird dann so innerhalb der'
WS: Bemerkungen macht-
HS: innerhalb der eh (h) je nach dem also wie lautstark das ist (schnell) und so weiter + WERDEN natürlich dann .. Witzchen gemacht und das kann o (h) auch (h) wahnsinnige KOMIK (h) erwirken und auch in den .. in den ZWISCHENAKTEN oder in den KONZERTEN zwischen den STÜCKEN gibt es ja auch die Möglichkeit daß man sich irgendwas zuflüstert . nich' und da kommt dann Mutterwitz zutage
WS: Mhm-
HS: und und und- .. und-*eh* Situationskomik das ist manchmal GROTESK' ... (h)ein Kollege n Berger' der (h) bekannt dafür ist daß er' .. eh WENIG sagt aber WENN er was sagt (lachend) denn (lacht) + der kamt inner kamm inner Waage (= Name des örtlichen Konzertsaales) mal' zu dem zweiten Stück' nach der ersten Pause' mit seinem . Horn unterm Arm' (schnell) das

---

gerlichen Konzertbetrieb des frühen 19. Jahrhunderts durch Einführung von Normen für eine zweckmäßige Proben- und Aufführungsarbeit zu unterstützen.- Diesen Hinweis wie auch die auf andere Originalbelege aus dem frühen 19. Jahrhundert verdanke ich Freia Hoffmann.

```
28          er nie geputzt hatte' + und demsent(h)sprechend auch (h)
29          immer eh wenn er das- die Hand da rein hielt' war die
30          .. (räus pert sich) (reibt seine Hände) setzt sich neben
31          mir HIN' und sagt "Händ hat mer: wie a Leichenfledderer"
32 ⌈              (lacht)    (lachend) worauf ich die ersten zwanzig Takte
33 ⌊    WS: (lacht auf)
34 ⌈    HS: nicht spielen konnte (lacht)    nur weil er Grünspan an (la-
35 ⌊    WS:                       ja (lacht)
36      HS: chend) der (lacht) anner Hand hatte . nich' also das kommt
37 ⌈        schon vor . nicht' (leise) das ja . nich' oder anderes
38 ⌊    WS:                           ja,
39      HS: Mal' kommt er runter . und- feierliche Stimmung . Publikum .
40          Kollegen im Frack' (schluckt) da ist natürlich zwangsläu-
41          fig die Luft im im im (h) Saal nach dem .. ist da schon
42 ⌈        verbraucht . nicht'    "a Luft hats hier: wie anam Box-
43 ⌊    WS:                    Mhm-
44 ⌈    HS: stall" (lacht) (leise) nicht . das + ist so- aber
45 ⌊    WS:        (lacht)
46      HS: das ist schon wieder (h) an ganz bestimmte Personen gebun-
47 ⌈        den Mundart zum Beispiel-    ... (leise) ja
48 ⌊    WS:                           MM-
```

HS stellt generalisierend fest, während des Spiels redeten Orchestermusiker überhaupt nicht; das gipfelt in seinem makabren Vergleich "Taubstummenberuf" (eine Anmerkung: "stumm" ist dabei eine verständliche Metapher, auch von Orchestermusiker sich so aufgrund von Interaktionsnormen, nicht aufgrund von physiologischen Defekten verhalten. Doch "taub" stellt spielerisch-sarkastisch eine unabdingbare Voraussetzung für den Orchestermusikerberuf zur Disposition: das gute Gehör. Möglicherweise spielt HS hier auf Schwerhörigkeit als typische Berufskrankheit älterer Orchestermusiker an (vgl. Kapitel 6.4.))

Auf meine Nachfrage hin (8+10+12) modifiziert HS seine Beschreibung des Redeverbots während der Aufführungen: Mit einigen Beschränkungen gibt es doch solche Bemerkungen. Die Beschränkungen beziehen sich auf Urheber, Adressaten, Umstände und Referenz:

- *Urheber*: einzelne Musiker, denen eine besondere Fähigkeit zuerkannt wird, spielerisch-witzige Sprüche an geeigneten Stellen von sich zu geben ("Mutterwitz"); ihre Pointen gelten als umso witziger, als sie sparsam mit derartigen Bemerkungen umgehen; so präsentiert HS die Anekdote hier auch nicht als singuläres oder zufälliges Ereignis – die Pointen sind Belege für stereotype Einschätzungen des Kollegen ((h)ein Kollege n Berger' der (h) bekannt dafür ist daß er' .. eh WENIG sagt aber WENN er was sagt (lachend) denn ").

- *Adressaten*: Zwischenbemerkungen müssen leise gemacht werden, so daß nur die Umsitzenden sie verstehen können.
- *Umstände und Referenz*: Die Bemerkungen beziehen sich auf die gerade ablaufende arbeitsbestimmte Situation, registrieren Defekte und Inkompetenzen.

Auffällig ist die gleichartige topic-comment-Struktur in beiden anekdotisch zitierten Bemerkungen (topic: "Händ hat mer" bzw. "a Luft hats hier"), durch die der zitierte Sprecher mit knappen Formulierungen die Aufmerksamkeit des oder der Zuhörer auf ein bestimmtes Element des gemeinsamen Wahrnehmungsraumes lenken kann. Gleichartig ist auch die Scherztechnik: Durch Vergleiche wird ein komischer Kontrast hergestellt.

Die offizielle Situationsdefinition aus der Sicht des Publikums, die auch vom Orchester durch seine Art des Auftretens (Kleidung, Disziplin usw.) aufrechterhalten wird, enthält konstitutive Merkmale wie "feierlich", "nicht-alltäglich", "kunstorientiert". Sie kollidiert nun mit der für die Orchestermusiker als Insider gültigen; für sie ist der Dienst das Normale, nicht weiter Beachtenswerte, während Abweichungen und Defekte überscharf registriert werden. So thematisiert der Hornist hier in beiden Fällen eine unter den Musikern geteilte Situationseinschätzung (zum einen: Er pflegt sein Instrument unzureichend; zum anderen: Die Arbeitsbedingungen für das Orchester sind unzuträglich, zumindest nicht günstig für die erwarteten künstlerischen Ereignisse) in überraschender, metaphorischer Pointierung. Der zitierte Hornist stuft nun nicht lediglich die Objekte seiner Kommentare als trivial-alltäglich zurück, sondern stellt der offiziell gültigen Definition einer herausgehobenen Situation eine ganz andere, gegenpolige Art von Situationsspezifik gegenüber: das Vulgäre. Die Bemerkungen haben, wie der interviewte Orchestermusiker berichtet, großen Erfolg, wohl auch, weil der Hornist seine Fähigkeit zur Selbstironie unter Beweis gestellt hat. Dieser Erfolg gefährdet freilich hier die Erfüllung des beruflichen Aufgabenprofils: Der Erzähler verpatzt seinen Einsatz, weil er in seiner Konzentration aufs Spielen massiv gestört worden ist. Solche Zwischenbemerkungen funktionieren nur störungsfrei, wenn sowohl Sprecher als auch Zuhörer in der Lage sind, ihre Reaktionen, vor allem Mimik und Lachen, unter Kontrolle zu halten und sehr plötzlich von Ernst zu Scherz und wieder zurück umzuschalten. Zwischenbemerkungen müssen ja meist in sehr begrenzten Zeiträumen untergebracht werden; entwickeln sie eine Eigendynamik und werden sie durch Reaktionen expandiert, gefährden sie die musikalische Arbeit. Eine Hypothese dazu: Die Fähigkeit, in einer Aktivität plötzlich, also ohne gleitende

Übergänge oder einen Vor- oder Nachlauf umschalten zu können, ist sehr wichtig für das Orchestermusizieren: Musiker müssen plötzliche Tempowechsel, "subito"-Veränderungen der Dynamik beherrschen, sich auf wechselnde Konstellationen im Zusammenspiel einstellen und sofort das vom Dirigenten vorgegebene Tempo treffen. Folglich bewerten Orchestermusiker die Fähigkeit zum blitzschnellen Fokuswechsel auch in der verbalen Interaktion und beim Wechsel zwischen verbaler und musikalischer Interaktion hoch.

Der interviewte Orchestermusiker konstatiert selbst, daß solche Zwischenbemerkungen an "Mundart" gebunden seien; zur Gestaltung seiner Erzählung gehört, daß er in den Zitaten der pointierten Sprüche die Mundart seines Kollegen imitiert; ohne dialektale Färbung würde die Anekdote als nicht so witzig empfunden. Von Orchestermusikern wird traditionell eine gewisse Mobilität gefordert: Stellen, vor allem freiwerdende, sind in ihrer Zahl begrenzt; nach der Ausbildung beginnen für die Mehrzahl der Musiker Wanderjahre in wechselnden Orchestern, bis sie eine ihren Fähigkeiten und Erwartungen entsprechende Lebensstellung gefunden haben. So finden sich auch unter den älteren Orchestermusikern solche, die durch ihren von der Ortsmundart abweichenden Dialekt auffallen (daß besonders gern Anekdoten von Sachsen und Österreichern erzählt werden, hängt wohl auch mit Stereotypen zu regionalen "Volkstums"-Unterschieden zusammen); das Merkmal "Dialekt" wird bei anekdotischer Charakterisierung dieser Kollegen für eine stereotype Kennzeichnung vereinnahmt.

Zwischenbemerkungen wie die anekdotisch zitierten könne auch strategisch als "Routinetests" eingesetzt werden: Sie bewirken ein Kipp-Phänomen; der kompetente Musiker zeigt als Adressat keine für das Publikum erkennbare Reaktion – der nichtroutinierte Musiker offenbart durch Lachen, Gestik, Nicht-Spielenkönnen ein Kompetenzdefizit – er ist nicht in der Lage, die situativen Verhaltenserwartungen durchgängig zu erfüllen (mit diesen "Routinetests" beschäftige ich mich in Kapitel 5.3.).[37]

---

[37] Ich habe Zwischenbemerkungen von Orchestermusikern während der Aufführung als subversives Mittel beschrieben, Verhaltensnormen zu unterlaufen. Diese normativ gesetzten Verhaltenserwartungen gelten symmetrisch für Zuhörer und Orchestermusiker. Aus einer Kritik an Zuhörer-Fehlverhalten, wie sie beispielsweise Klaus Pokatzky 1985 in der "Zeit" äußert (Pokatzky 1985), kann man auf die Existenz von Verhaltensnormen schließen. Pokatzky klagt über eine Verrohung der Sitten von Konzerthörern: Sie unterhalten sich, fotografieren während des Konzerts, gar mit Blitz, halten Selbstgespräche, stören durch Eß- und Trinkgeräusche oder lassen gar mitgebrachte Gläser fallen und verlassen den Saal vor dem En-

Eine relativierende Schlußbemerkung: Nicht alle Zwischenbemerkungen auf dem Orchesterpodium sind dezidiert scherzhaft; es gibt daneben ein routinisiertes Verhaltensrepertoire, das nicht direkt unter das Aufgabenprofil der musikalischen Berufsausübung subsumiert werden kann. So haben einige Orchestermusiker die Angewohnheit, durch einen Blick auf ihre Armbanduhr nach jedem Satz zu kontrollieren, wie gut sie "in der Zeit liegen", d. h. für wann mit dem Ende des Konzerts zu rechnen ist. Dazu werden auch auf dem Podium unmittelbar vor dem ersten Einsatz "Wetten" abgeschlossen, und wenn das Konzert fünf Minuten eher als erwartet zu Ende ist, wird diese Zeitersparnis erfreut zur Kenntnis genommen.

4.2 DISZIPLIN UND REPLIKEN IN ORCHESTERPROBEN

Jungheinrich beschreibt, welche Verfahren es gibt, die situationsspezifischen Aufgaben einer Probe zu erfüllen; sie sind von den Prinzipien "Werkkenntnis" und "Zeitökonomie" abzuleiten:

> "Die meist knappen Probenmöglichkeiten verlangen, daß der Dirigent schon in die erste Probe optimal vorbereitet kommt. Er muß wissen, wie das Stück schließlich erklingen soll, muß also eine 'Konzeption' präsentieren können. Hier fangen die Probleme an. Muß er dem Orchester fix und fertige Lösungen überstülpen? Darf er Versuche anstellen mit Tempo, Klangfarbe, Vortragsart, experimentieren, also 'probieren' im umfassenden Wortsinne? Sollte er nicht vielleicht sogar die mitgestalterischen Kräfte im Orchester aktivieren, künstlerische 'Mitbestimmung' evozieren, so daß auch konzeptionell eine Kollektivleistung zustande kommt? Der letzte Fall ist noch selten. Nicht nur, weil die approbierten Kooperationsformen voraussetzen, daß es am besten ist, wenn einer bestimmt, was gemacht wird (und weil der Musikbetrieb auf der 'Personalisierung' von Kollektivleistung insistiert), sondern auch, weil unautoritär-kollegial 'ausgehandelte' Lösungen zeitraubend und damit unökonomisch sind: Zeit ist Geld. Dieser Gesichtspunkt tangiert auch Experimentierlust insgesamt; sie kann nur da gedeihen, wo Freiräume dafür geschaf-

---

de des Konzerts (ohne daß das als demonstrative Mißfallenskundgebung zu werten ist, eher als konsumorientierte Gedankenlosigkeit). Pokatzky erklärt diese Verhaltensweisen als Übernahme eines Verhaltensstils, der in Rock- und Pop-Konzerten oder beim heimischen Fernsehkonsum zulässig und üblich ist, und schließt an seine Kritik die Forderung an, Konzertbesucher müßten bei klassischer Musik zu einem disziplinierten und beherrschten Verhalten fähig sein.

> fen, reichlich Probenzeiten vorhanden sind, und die sichert sich selbstverständlich am ehesten ein mit möglichst großer Macht und viel Nimbus ausgestatteter Dirigent.
>
> Dirigenten, die viel probieren, sind bei den Orchestermusikern allerdings grundsätzlich ziemlich unbeliebt." (Jungheinrich 1986:115f.)

Der konkrete Probenablauf wird also von einer Reihe von strikten und weniger strikten Regeln bestimmt, die teilweise zueinander in Widerspruch stehen und so zu Spannungen in der Probe führen:

- Erwartungen der Orchestermusiker an die Sach- und Interaktionskompetenz des Dirigenten: seine Werkkenntnis, eine fertige Konzeption, Beachtung von Zeitökonomie als Probenprinzip;
- das künstlerische Ereignis in der Aufführung soll sich präsentieren als Ergebnis eines echten interaktiven Arbeitsprozesses mit Mitbestimmungsmöglichkeiten der Musiker in den Proben (Begründung: Die bloße Umsetzung eines vorgegebenen Konzeptes führt zu sterilen Ergebnissen, ist nicht Kunst).
- Traditionen ("approbierte Kooperationsformen", "Personalisierung von Kollektivleistung");
- Machtansprüche des Dirigenten, die abhängig sind von seinem Prestige;
- Sachzwänge: Probenzeiten, gewerkschaftlich ausgehandelte Rahmenbedingungen für die Probenarbeit, z. B. die Dienstverteilung.

Die Probe ist die entscheidende Situation für die Beziehungskonstitution zwischen Dirigent und Orchestermusikern; das beschreibt Jungheinrich so:

> "Dirigent und Orchester treffen sich zunächst in der Probe, und hier passiert das Entscheidende im Verhältnis zwischen den ungleichen Partnern.
>
> Bei der Probe sind die Orchestermusiker zunächst gleichsam im Vorteil. Sie sind viele, der Dirigent ist nur einer. Zuerst einmal ist er auf dem Prüfstand. Ohnedies, wenn er Gastdirigent ist. Aber auch der langjährige Chef kann immer wieder neu 'getestet' werden: Kennt er das Stück, das er probieren will, gut genug? Nutzt er die Probenzeit sinnvoll aus oder füllt er sie mit Überflüssigem? Dient sie ihm gar dazu, das Stück selbst noch erst richtig zu lernen?" (Jungheinrich (1986:114)

Die Orchestermusiker wenden Testverfahren an, um die Sachkompetenz und Situationskontrolle des Dirigenten zu messen. Sie werden dabei von Erwartungen an den Dirigenten geleitet: Werkkenntnis und Orientierung auf Probenökonomie. Diese Erwartungen sind reziprok zur Erwartung des Dirigenten an den Musi-

ker, seine Stimme technisch perfekt in der Probe zu beherrschen und sich gegebenenfalls durch Einzelüben angemessen vorzubereiten.

In der besonderen Bedeutung, die Jungheinrich der Probe für die Beziehungskonstitution zuweist, liegt eine weitere Begründung für mein Vorgehen, Orchestermusikerkommunikation anhand einer Situationstypologie darzustellen.

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit der Probe als dem interessantesten Situationstyp für die Interaktion zwischen Dirigent und Musikern. Dabei interessieren mich folgende Punkte:
- unterschiedliche Interaktionsrechte für Dirigent und Musiker;
- Interventionsrechte der Musiker und Dirigentensanktionen;
- Kritik durch den Dirigenten und Musikerreaktionen;
- Ausmaß der Situationskontrolle des Dirigenten als Beleg seiner herausgehobenen Stellung;
- Verfahren, Turbulenzen zu bearbeiten;
- explizite Kooperationsverweigerung der Musiker vs. indirekte Signale für Divergenzen;
- Abhängigkeit der Interventionsrechte für Musiker von ihrem Status.

Das asymmetrische Interaktionsverhältnis zwischen dem Dirigenten und dem Orchester zeigt sich u. a. darin, daß Sprechgelegenheiten und Rederecht für den Dirigenten extensiv gegeben sind: Er kann das Musizieren des Orchesters kommentieren, Spielvorschriften machen, Änderungen wünschen, so wie er auch generell den Ablauf der Probe festlegt: Er bestimmt, welches Stück des Konzertprogramms wie oft und gegebenenfalls in welchen Abschnitten oder von welchem Teil des Orchesters gespielt wird (um schwierige Stellen zu sezieren und Ursachen für eine unbefriedigende Orchesterleistung zu lokalisieren). Zu Kommentaren hat er vorzugsweise dann Gelegenheit, wenn er mittendrin in einem Stück (einem Sinfoniesatz, einer Opern- oder Oratoriennummer) "abgeklopft", d. h. abgebrochen hat. Das Abklopfen schafft sogar eine Art von konditioneller Relevanz: Durch seinen Kommentar rechtfertigt der Dirigent seinen Eingriff in einen ungestörten und reibungslosen Ablauf der Probe ("Durchspielen", "Durchlaufenlassen"). Der Dirigent kann aber auch während des Musizierens verbale Kommentare abgeben.

Demgegenüber sind Sprechgelegenheiten und Rederecht für den Orchestermusiker während der Probe nur sehr beschränkt gegeben. Während den Dirigenten allenfalls akustische Zwänge (et-

wa, wenn das Orchester fortissimo spielt) oder eine subjektive Überforderung durch zwei gleichzeitige Aktivitäten (Dirigieren und Kommentieren) daran hindern können, auch während des Musizierens zu reden, nicht aber Interaktionsnormen, sind Orchestermusiker daran auf mehrfache Weise gehindert:
- aus physiologischen Gründen: Bläser können nicht reden, während sie spielen;
- aufgrund von Interaktionsnormen: Reden während des Spiels gilt als Beleg für mangelnde Probenkonzentration und kann als Disziplinverstoß sanktioniert werden.

Orchestermusiker sind für verbale Äußerungen auf bestimmte Rahmen angewiesen; dazu gehören u. a.,
- wenn eine Stimme oder Stimmgruppe (z. B. ein einzelner Bläser oder die ersten Geigen) eine musikalische Pause gemäß der Komposition hat (notiert als Pause oder als "tacet");
- wenn der Dirigent abgeklopft hat;
- wenn der Dirigent zeitweise nur mit einem Teil des Orchesters probt (z. B. nur mit den Streichern) für den Rest; das gilt für verbale Kommunikation auf dem Schauplatz "Probenraum", wenn dieser Rest des Orchesters wegen der Kürze dieser eingeschobenen Probenphase nicht die Erlaubnis vom Dirigenten bekommt, den Schauplatz zu verlassen.

In diesen Rahmen ist Reden für Orchestermusiker technisch möglich, aber nicht ohne weiteres erlaubt.

Das Gefälle in den Interaktionsrechten zeigt sich auch darin, daß der Dirigent in der Regel "Striche" (Kürzungen) festlegt und das Weglassen bestimmter Wiederholungen anordnet. Das folgende Beispiel ist ein Ausschnitt aus einer ersten Orchesterprobe zu Händels Oratorium "Samson", in der einem Orchestermusiker doch einmal gelingt, sich an der Aushandlung über das Weglassen von Wiederholungen zu beteiligen.

Beispiel Nr. 19:

Beteiligte: D: Dirigent (junger Kirchenmusiker, für den dies sein erstes großes Chor- und Orchesterkonzert ist)
X: nicht identifizierbarer Orchestermusiker
Y: nicht identifizierbarer Orchestermusiker (beide sind vermutlich Streicher)
Ob: 1. Oboist
G: ein 2. Geiger

(423)

D: ERSTES' ... die Ouvertüre' ... fangen wir damit mal an,
(Pause) (leise Geigentöne)
X: wo sind da die (Strippen?) (..)
D: EH' ... (Geiger überprüft kurz seine

Quintenstimmung) darf ich kurz zu den WIEDERHOLUNGEN sagen'
die erste Wiederholung wird NICHT gemacht,
X: &bravo
Y: hervorragend
D: (gleich?)' es geht gleich weiter' ..
(Gemurmel im Orchester)
Ob: die zweite lassen wir WEG . nicht'
D: die zweite lassen wir weg . ja okay' da das Ganze
G: (kichert)
D: geht ohne Wiederholungen- das wird sonst etwas z zu trok-
Ob: (emphatisch zustimmend) *ja*-
D: ken- das Ganze OHNE . nicht' .. (lauter) versuchen wirs ein-
X: (...)
D: mal DURCH- (Pause, Gemurmel im Orchester) sofórt in die Zwei
und dann das Allegro (Pause) GUT, (Pause)
(Einsatz des Orchesters: Anfang der Ouvertüre)

Die Ouvertüre zu Händels "Samson" ist ein zweiteiliger Satz mit den Tempobezeichnungen "Grave" und "Allegro". Der langsame Anfangsteil besteht wiederum aus zwei Hälften, die nach dem gedruckten Notentext jeweils zu wiederholen wären. Der Ablauf der Ouvertüre sieht schematisch also so aus:

"Grave"	"Allegro"
a a' b b'	c

Dabei sind a' und b' die Wiederholungen; sie sollen hier weggelassen werden.

Es handelt sich in dieser Probe wiederum wie in Beispiel Nr. 2 um eine typische "Mucken"-Situation: Der Orchestermusiker versucht, mit geringstmöglichem Aufwand dieses Gelegenheits-Engagement zu absolvieren. Das heißt konkret: Er versucht, den Dirigenten zu Strichen und Kürzungen zu veranlassen und ihm engagiert zuzuraten, wenn er Überlegungen in dieser Richtung anstellt. Die hinter solchen Absichten stehenden Interessen sind nicht geteilte: Der Dirigent hat den Erfolg seines Konzertes vor Augen und versucht, Publikumsreaktionen zu antizipieren (hier fürchtet D, daß sich das Publikum bei Wiederholungen langweilen könnte; in 14+16: "das wird sonst etwas z zu trocken-"); der Musiker denkt vor allem bei Mucken, bei denen er sich nicht auf eigenem Territorium bewegt, vorzugsweise ökonomisch: Das Weglassen der Wiederholungen spart in Probe und Aufführung Zeit und Spielenergie, ohne daß das Honorar gekürzt wird. Bei Interventionen, um in der Probe Kürzungen zu erreichen, darf der Musiker freilich nicht allzu plump und di-

rekt vorgehen – das könnte ihm als Arbeitsverweigerung ausgelegt werden und den Dirigenten gegen ihn einnehmen.

Die Bemerkung des Oboisten in 11 täuscht vor, über den b-Teil des "Grave" eine neuartige Aussage zu machen, ist tatsächlich aber nur Paraphrase der Dirigenten-Anweisung in 6 zum a-Teil. Die andere Formulierung suggeriert, daß die Beteiligten auf den b-Teil gesondert fokussieren. Tatsächlich wird aber der schon in 5 von D eingeführte Fokus "Wiederholungen weglassen oder nicht" schlicht verlängert, ohne daß die Beteiligten sich die Mühe einer weiteren Prüfung von b und einer Einzelfallentscheidung machen. Der Oboist wird hier zu einer Kürzungs-Initiative ermuntert weil er den Dirigenten als schwach wahrnimmt: Er macht zahlreiche Sprechpausen und wiederholt sich. Damit zeigt er deutlich, wie sehr er durch dieses erste Dirigat vor großem Orchester gefordert wird. So geht er auch bereitwillig (in wörtlicher Wiederholung) auf den Vorschlag des Oboisten ein. Der Streicherkollege G belacht in 13 die Intervention des Oboisten als gelungenen Schachzug in beiderseitigem Interesse.

Es gibt eine weitere Möglichkeit für Orchestermusiker, in Proben verbal zu intervenieren. Mitunter tauchen in solchen Orchesterproben Sequenzen auf, die Ähnlichkeit mit Identifizierungssequenzen haben; vor allem sind sie möglich, wenn der Dirigent abgeklopft hat. Ein Musiker wendet sich zwecks Klärung eines Spielproblems an den Dirigenten oder an den Konzertmeister. Unterschwellig kann der Musiker damit ausdrücken (und der Dirigent kann es auch so interpretieren), daß der Dirigent eine strittige Sache noch nicht hinreichend geklärt hat oder gar ein Problem noch gar nicht erkannt hat – potentiell also ein Angriff auf die Probengestaltungskompetenz des Dirigenten. Es gibt aber eine Reihe von spielpraktischen Problemen, die solche Musiker-Interventionen legitimieren, insbesondere Fragen zum Notentext, daneben auch instrumentenspezifische Probleme einer einheitlichen Spielweise. Diese Fragen entstehen oft dadurch, daß die gedruckten Orchesterstimmen keine vollständige oder vollkommene Spielanweisung für den einzelnen Orchestermusiker sind, es bei einem großen Teil des Repertoires aus musikhistorischen oder musikästhetischen Gründen auch nicht sein können.

Jede Partitur enthält – ähnlich einem literarischen Text – einen "Bedeutungsüberschuß" als Spielraum für unterschiedliche Interpretationen. Komponisten bestimmter Epochen, insbesondere in der Barockzeit, unterstellten die Aufführungskonventionen ihrer Zeit als einen für den ausführenden Musiker selbstver-

ständlichen Wissensbestand, der also nicht in den Partituren verzeichnet zu werden brauchte (z. B. Artikulation, Verzierungen, punktierende Rhythmen). Dieses Wissen ist aber für heutige Musiker nicht mehr (oder trotz musikhistorischer Forschung noch nicht wieder) selbstverständlich – die Ausführung muß also in den Proben verabredet werden.[38]

Beispiele für Defekte im Notentext oder Probleme, die von den ausführenden Musikern als Defizite empfunden werden:

- Druckfehler bzw. Unleserlichkeit wegen schlechten Drucks oder Notenstichs;
- Stricharten bei den Streichern (Auf- und Abstrich); zu diesem Problem schreibt Schleuning (1984:469):

  "Die Streicher müssen sich pro Stimme auf die gleiche Strichart einigen, um bei der Größe der Gruppen eine einheitliche Artikulation hervorzubringen (...). Hier finden der Konzertmeister und die anderen Stimmführer eine ihrer Aufgaben."[39]

- handschriftliche Eintragungen von früheren Aufführungen, bei Leihstimmen auch von fremder Hand für nicht mehr zu identifizierende Aufführungen; der Musiker weiß nicht, ob diese Eintragungen für die anstehende Probe und das Konzert verbindlich sind. Bei diesen Eintragungen sind nämlich zwei

---

[38] vgl. Harnoncourt (1983); auch Becker (1974:771f.) nimmt die historische Aufführungspraxis von Musik als Beispiel für die Veränderlichkeit von Konventionen zur Kooperativität in "art worlds": "Seventeenth century scores, for instance, contained relatively little information; but contemporyry books explained how to deal with questions of instrumentation, note values, extemporization and the realization of embellishments and ornaments. Performers read their music in the light of all these customary styles of interpretation and thus were able to coordinate their activities (...)."

[39] Diese Verpflichtung für die Streicher einer Gruppe ist nicht selbstverständlich vorgegeben; Laienorchester unterhalb eines bestimmten Anspruchsniveaus kennen keine Vereinheitlichung der Striche, und musikhistorisch hat sich diese Spielkonvention erst im 18. Jahrhundert, vermutlich in Wien um 1765, im Zuge von vielfältigen Normierungen und Einschränkungen herausgebildet, durch die der Orchestermusiker vom (mit-)produzierenden zum reproduzierenden Künstler umgepolt wurde (Schleuning 1984:154). Schleuning kann sich einen Seitenhieb im Hinblick auf die heutige Orchesterpraxis und das Selbstbild des Orchesters für das Publikum nicht verkneifen:

  "Der ästhetisch-ideologische Effekt dieser uniformen Spieltechnik wird wohl keinem Konzertbesucher verborgen geblieben sein. Nur ist die Frage, ob man sie eher in Richtung Gleichschritt oder Achter-Rudern interpretiert." (Schleuning 1984:469)

  Schleunings Schlußbemerkung zu diesem Problem entsteht aus der Perspektive eines kritisch-distanzierten Musikwissenschaftlers und gibt nicht die auf die Lösung spielpraktischer Probleme orientierte Perspektive eines Orchestermusikers wieder.

Gruppen zu unterscheiden: zum einen Nachbesserungen der Stimme, Korrekturen von Druckfehlern und Auslassungen sowie Hinweise, die für alle folgenden Einstudierungen und Aufführungen relevant sind (mitunter trägt, wie ich in Kapitel 5.4.1. vorgeführt habe, ein Orchestermusiker gezielt für sich und alle späteren Benutzer der Stimme Spielhilfen ein, damit schwierige Stellen nicht zu "Fallen" werden) – zum anderen Notizen oder Gedächtnisstützen, um die subjektive Interpretation eines Dirigenten oder andere Probenabsprachen für die jeweilige Aufführung mit größerer Sicherheit realisieren zu können (solche Eintragungen müßten, wie gesagt, vor der Rückgabe einer Leihstimme an den Verlag wieder ausradiert werden, was aber oft unterbleibt).

Der Orchestermusiker nutzt nun durch seine Frage an den Dirigenten oder an den Konzertmeister ein Interaktionsmuster, das durch institutionelle Vorgaben legitimiert ist und (zumindest scheinbar) eine aktive Ausfüllung seiner Beteiligungsrolle an der Probe demonstriert: Wesentliches gemeinsames Interaktionsziel für die Orchesterprobe ist, das musikalische Werk für eine Konzertaufführung so zu erarbeiten, daß eine gute und den Intentionen des Dirigenten entsprechende Aufführung garantiert scheint. Wichtige Voraussetzung dafür ist, daß alle Orchestermusiker über den gleichen Notentext und eine gleichartige Menge von Spielanweisungen in ihren Orchesterstimmen verfügen (analog zur konversationsanalytischen Maxime, daß bei Verständigungsproblemen generell ein geteiltes Wissen Voraussetzung für eine erfolgreiche weitere Kommunikation darstellt und Wissensdefizite durch Identifizierungssequenzen als Verfahren der Verständigungssicherung bearbeitet werden müssen, vgl. Kallmeyer 1977).

Ein zweckmäßiges Verfahren, eine Identifizierungshilfe zwecks Vereinheitlichung des Notentextes anzufordern und zu geben, scheint sodann der Rekurs auf die Partitur zu sein. Da aber im Regelfall nur dem Dirigenten dieses Hilfsmittel zugänglich ist, nimmt sich der Orchestermusiker das Recht heraus, den regelmäßigen Ablauf der Probe zu unterbrechen. Dabei verstehe ich unter "regelmäßig", daß Initiativen dem Dirigenten vorbehalten sind und er allein den Ablauf der Probe bestimmt.

Auch wenn der Musiker statt des Dirigenten den Konzertmeister anspricht, wird die normale Asymmetrie von Interaktionsverläufen im hierarchisch organisierten Orchester momentan suspendiert: Gewöhnlich gehen Anweisungen zur Spielweise von oben nach unten bzw. (nach der üblichen Orchestersitzweise)

von vorne nach hinten; der Konzertmeister klärt Probleme etwa des Notentextes oder der Stricharten mit den ersten Geigen, die Vorspieler der anderen Streichergruppen jeweils mit ihrer Gruppe. Der hierarchisch Höherstehende wird auch bei zutage tretenden Divergenzen durch Fragen an seine Gruppe regelmäßig das Problem zu identifizieren und zu lösen versuchen. So sind Sprechgelegenheiten für den Orchestermusiker auch in Abhängigkeit von seiner Stellung in der (formellen) Orchesterhierarchie gegeben: Der Konzertmeister hat mehr zu sagen (im wörtlichen und im übertragenen Sinne) als ein "Tutti-Schwein", für eine Blasinstrumentengruppe wird meist der erste Bläser auch für seine Kollegen die Probleme im Gespräch mit dem Dirigenten klären.

Die Unterbrechung der normalen Probenarbeit durch die beschriebenen Fragen scheint mithin den Zweck zu verfolgen, das Gelingen der weiteren musikalischen Interaktion abzusichern. Interessant ist nun aber, daß sowohl unbeteiligte andere Orchestermusiker in der Probensituation als auch Dirigenten in metakommunikativer Reflexion dieses kommunikative Handeln nicht stets als berechtigte Bitte um Identifizierungshilfen, sondern regelmäßig als Störung der Probe ansehen.

Beispiel Nr. 20:

(HH/8/10)

H: (...) &irgendjemand der hinten am dritten oder vierten Pult saß'
⌈ und . dem das alles STANK' der äh fing dann auf einmal an
⌊ W: m
H: zu fragen' äh wie zum Beispiel äh (h) "bei mir ist .. im Takt dreihundertundsechzehn' auf vier ein PIANO eingezeichnet aber mit BLEISTIFT- sollen wir das SPIELEN'"
W: mhM,
H: und damit kannst du ne ganze Probe kaputtgehen das geht am
⌈ laufenden METER dann, (verschluckt) denn wie gesagt + da
⌊ W: mm
H: fragt hinten ne Bratsche oder irgend nen Cellist oder n Kontrabess. bassist die allerdings me manchmal n biß-chen phlegmatischer' &aber wenn sich ein Kontrabassist der GERNE .Sólo- äh Kontrabassist (h) werden wollte oder ge-
⌈ wesen sei aber nun sich äh am zweiten Pult nun mal wieder-
⌊ W: mhm
H: findet auf Platz drei' (atmet) *äh* der möchte sich aber nun im (h) Kreis der Kollegen HERAUSSTREICHEN' und fragt bei sich all (h) nur bietenden Gelegenheiten ob- .. denn dieser Strich .. so RICHTIG sei oder er hätte dort ein Kreuz: könne es aber schlecht lesen: ob es (h) nach seiner Meinung

sei das doch nun FALSCH- so dann fängt der Dirigent an zu
(h) zu BLÄTTERN und muß aus partí und (h) Partitur dem Kollegen Auskunft geben (süffisant, Wort für Wort) ob denn . nun dies Kreuz richtig sei + oder diese piano-Stelle so-o gemeint sei oder das forte so sei' oder ob diese Eintragung eine
[falsche sei und f nicht in seinem Sinne, und so kann man
[W: Mhm-
H: eine Probe vóll-kómmen kaputtmachen, ich habe Proben erlebt die NUR SO abliefen,

In diesem Ausschnitt aus einem Interview mit einem Orchestermusiker werden fortgesetzte Anforderungen, Notentextprobleme in Einzelstimmen zu klären, als destruktives Verhalten (vor allem bei Tuttistreichern - der Orchestermusiker ist Fagottist; destruktiv sind immer die anderen!) interpretiert, als "Täuschungsmanöver" (Goffman 1977:98ff.): der Orchestermusiker gibt vor, im Rahmen "Probe" initiativ zu werden, verfolgt aber in Wirklichkeit Ziele, die mit den vorgegebenen und vor allem vom Dirigenten vertretenen und verantworteten einer "Probe" nicht zu vereinbaren sind:

- "Angriff" auf den Dirigenten (mit dem Ziel, ihn "hereinzulegen", ihn in eine interaktive Zwangslage zu bringen: Der Dirigent ist, wie der interviewte Orchestermusiker kurz nach diesem Ausschnitt sagt, "verpflichtet ne vernünftige Auskunft zu geben", gerät dadurch angesichts der institutionell bedingten allgegenwärtigen Zeitknappheit in Gefahr, seine eigentlichen Probenziele in der zur Verfügung stehenden Zeit nicht mehr zu erreichen);
- dazu Selbstdarstellung des Orchestermusikers (in 17f.: "der möchte sich aber nun im (h) Kreis der Kollegen HERAUSSTREICHEN'"; später sagt H: "um sich selbst da n bißchen WICHTIG zu machen"); das durch frustrierendes Tutti-Streichen oder Rückstufung in der Orchesterhierarchie beschädigte Selbstbild soll aufpoliert werden.

Das Rederecht für solche Identifizierungsfragen wird dem Kollegen (in der Probe meist nur insgeheim) mit der Begründung abgesprochen, daß die Nicht-Notwendigkeit dieser Frage für weiteres erfolgreiches gemeinsames Musizieren evident sei, weil sich die (angeblichen) Probleme im Fortgang der Probe von selbst erledigen: durch Hingucken (z. B. welchen Strich machen die anderen?) oder durch aufmerksames Hören (welcher Ton und welche Dynamik passen an einer bestimmten Stelle?) statt durch Reden, das die Probe aufhält und mangelndes Vertrauen in die verständigungssichernde Funktion musikalischer Interaktion manifestiert. Das Beharren auf solchen Identifizierungsfragen steht gegen die Interessen von Kollegen, die die Probe mög-

lichst reibungslos und mit geringstem Aufwand hinter sich bringen wollen, die viel verbale Interaktion störend finden.

Im Rundfunk-Interview vergleicht Gielen die Orchesterprobenarbeit in Deutschland mit der in den USA üblichen:

> "Man nimmt sich hier (= in Deutschland) viel mehr Freiheit, wenn eine Frage während der Probe auftaucht, zum Beispiel, was... wenn eine Strichart gewechselt wird, während der Probe, dann dauert das hier (= in den USA) höchstens fünf Sekunden. Aber bei uns (= in Deutschland; das Gespräch zwischen Gielen und Helms wurde in Cincinnati geführt, und Gielen wechselt öfters virtuos seinen deiktischen Bezugspunkt, W. S.) kann sowas vier Minuten dauern, bis das letzte Pult dann auch noch aufgestanden ist und laut gefragt hat: 'Was ist denn jetzt wieder los? Ja, müßt ihr das denn ändern?' Viele meinen, sie müßten immerzu ihren Senf dazugeben, und das ist hier (= in den USA) eben gar nicht der Fall." (Helms 1984)

Für den Dirigenten ist dieses Musikerverhalten Symptom mangelnder Orchesterdisziplin; aus seiner Sicht ist die Arbeit mit USA-Orchestern in dieser Hinsicht problemloser. In seiner Perspektive ist zudem Metakommunikation, mit der durch Identifizierungssequenzen ausgelöste Änderungen als lästig und störend abgewehrt werden sollen, Ausdruck mangelnder künstlerischer Flexibilität. Das hierarchische Verhältnis zwischen Dirigent und Orchester schlägt sich in ungleicher Verteilung des Rederechts und der Rechte nieder, Relevanzen durchzusetzen und Foki aufzubauen. Für Gielen sind metakommunikative Kommentare von Orchestermusikern ("Was ist denn jetzt wieder los? Ja, müßt ihr das denn ändern?") lediglich Expansionen der störenden Digression, die durch Fragen nach Stricharten o. ä. und ihre umständliche Bearbeitung ausgelöst wurde (denkbar wäre ja auch, daß diese Kommentare als Abwehr von Störungen und damit als Unterstützung für den Dirigenten in seinem Insistieren auf zügiger, durchorganisierter und zeitsparender Probenarbeit gemeint sind).

Der Orchestermusiker billigt dagegen dem Dirigenten durchaus das Recht zu, mit ähnlichen metakommunikativen Kommentaren eine weitere Expansion einer Identifizierungssequenz zu verhindern; dazu ein weiterer Ausschnitt aus dem Interview von Beispiel Nr. 20:

Beispiel Nr. 21

(HH/9/13)

H: da kann der Dirigent nicht (h) nich dirigieren: muß warten
bis daß sie ihre STRICHE, bis ihm mal der klatz (h) Kragen
platzt und DA liegt es wieder an der Autorität des *eh* Diri-

```
4         genten daß er sagt + "(bestimmt) nun meine Herren' bitte re-
5         geln Sie das in der Pause," ODER' oder "regeln Sie das vórher
6         oder später jetzt NICHT," +
```

Die Dirigentenstrategie, Entscheidungen an Orchestergruppen zu delegieren und zu vertagen, um die Gesamtprobe von zeitraubenden Aushandlungen zu entlasten, wird hier sogar als sinnvoll, wenn nicht gar als die einzig zweckmäßige angesehen; der Dirigent kann ja weder die Musikerfragen generell als unerheblich oder störend zurückweisen, ohne sich den Vorwurf einzuhandeln, seinen Verpflichtungen nicht nachzukommen: Die musikalische Komposition soll ja im Konzert durchorganisiert und in den Spielanweisungen für alle Beteiligten verbindlich und verständlich wiedergegeben werden. Noch riskanter wäre es für den Dirigenten, die Sache "auf den Punkt" zu bringen und dem fragenden Orchestermusiker explizit unlautere Motive (Sabotage der Probe, Aggression gegen ihn, den Dirigenten) zu unterstellen; er müßte mit einer Solidarisierung der Kollegen rechnen. Diese Komplikation würde das Probenziel des Dirigenten erst recht in weite Ferne rücken.

Der Orchestermusiker findet es akzeptabel, wenn sein Rederecht (oder das eines Kollegen) in der Probe beschnitten wird und bestimmte Kollegeninitiativen vom Dirigenten autoritär vertagt werden; der Orchestermusiker erkennt autoritäres Verhalten an, solange er sich mit dem Dirigenten einig weiß im Interesse an einer effizienten und zugleich zeitsparenden Probenarbeit.

Freilich kann diese Abqualifizierung von Zwischenfragen aus dem Orchester nicht generalisiert werden: Ob sie als Störung oder als konstruktiver Beitrag zur Probenarbeit definiert werden, hängt neben andern Umständen auch vom Probenstil und damit von der Persönlichkeit des Dirigenten ab. So schreibt Otto Strasser in seiner Anekdotensammlung "Und dafür wird man noch bezahlt" autobiografisch über eine Erfahrung mit dem Dirigenten Kleiber:

> "Als wir 1954 den 'Rosenkavalier' auf Schallplatte aufnahmen, wollte er eine Stelle, knapp vor Ende der Oper, von den Zweiten Geigen, die ich anführte, auf der G-Saite gespielt haben. Ich machte Einwände und meinte, daß gerade an der Stelle die G-Saite nicht gut klingen würde. Mit Furtwängler konnte man über solche Dinge ohne weiteres reden, meist ließ er sich vom Praktiker überzeugen. Bei Kleiber kam ich übel an. Er winkte ab; wenn ich recht verstanden habe, murmelte er etwas von einem Sekundgeiger, von dem er keine Ratschläge annehme... Ich schwieg und machte mir meine Gedanken über die doch recht

subalterne Stellung, die ein Orchestermusiker einem Dirigenten gegenüber hat." (Strasser 1974:56)

Der Stimmführer ist verstimmt, weil der Dirigent weder seine "partikulare Intelligenz" anerkennt noch seinen herausgehobenen Status im Orchester berücksichtigt.

Das Recht, aktiv an Aushandlungsprozessen zur gültigen musikalischen Interpretation teilzunehmen, ist mithin für Orchestermusiker nach mehreren Kriterien unterschiedlich verteilt:
- in Abhängigkeit vom mehr oder weniger autokratischen Probenstil des Dirigenten;
- in Abhängigkeit von der eigenen Stellung im hierarchisch gegliederten Orchester.

Das macht die Bewertung solcher Bemerkungen eines Orchestermitglieds zur Spielweise kompliziert – für die Beteiligten und für die Analyse. Krisen in Proben können oft durch vom Dirigenten als illegitim angesehene Musikerinterventionen entstehen. Diese können aber nicht generell als Verstöße gegen institutionenspezifische Normen gebrandmarkt werden (was etwa für Bemerkungen während der Aufführung gilt, die für das Publikum vernehmbar sind), sofern sie vom Musiker deutlich als auf die Probenarbeit fokussiert markiert werden.

Festzuhalten ist: Musikerinterventionen während der Probe können von den Beteiligten unterschiedlich definiert werden: als legitime Form der Probenbeteiligung, z. B. als Teil einer Identifizierungssequenz, oder als subversives Mittel, spezifische Interaktionsnormen zu unterlaufen.

Es gibt freilich Techniken, Musikerbemerkungen als störend zu definieren, zugleich aber unerwünschte Konsequenzen (z. B. eine Belastung der Beziehung, eine Schädigung des Musiker-Images) zu verhüten. Das gilt für Reaktionsweisen des Dirigenten in der Probe wie für die anekdotische Erzählung solcher Episoden. Strasser behandelt in einer weiteren Anekdote die unbeliebten Zwischenfragen aus dem Orchester:

"Schalk (der Wiener Operndirektor um 1920, W. S.) war ein außerordentlich gebildeter Mann, schlagfertig, überlegen und von sarkastischem Witz. Eine für ihn typische Szene ist mir noch in Erinnerung: Wir probierten Mahlers Zehnte Sinfonie, und zwar aus geschriebenem Notenmaterial, das zahlreiche, vielfach aber leicht zu korrigierende Fehler enthielt. Nun gibt es in jedem Orchester Spezialisten im Fehlersuchen und -finden; bei uns war es der hervorragende Geiger Heinrich Graeser, den Schalk auch sehr schätzte. Graeser fand in dieser Probe immer wieder Fehler um Fehler, bis Schalk bemerkte: 'Da sieht man halt die guten Blattleser! Freilich, die guten

Musiker spielen von selber die richtigen Noten...'" (Strasser 1974:27f.)

Strasser, der Orchestermusiker, erzählt hier eine witzige Anekdote, deren Pointe auf Kosten eines Kollegen, also eigentlich seines eigenen Standes geht; die Anekdote soll hier das explizit positive Image eines Dirigenten ("außerordentlich gebildeter Mann, schlagfertig, überlegen und von sarkastischem Witz") belegen. Die Technik der sarkastischen Bemerkung: Der Dirigent übernimmt spielerisch die Musikerperspektive, in der die Fähigkeit, vom Blatt spielen zu können (d.h. fehlerfrei ohne Vorbereitung durch Üben), hoch bewertet wird, und ordnet den Musiker der Kategorie der "guten Blattleser" zu. Sollte der Geiger sich über dieses Lob gefreut haben, wäre er in die Falle gelaufen, denn der Dirigent parodiert die Selbsteinschätzung des Musikers, indem er einen Gegensatz "guter Blattleser" vs. "guter Musiker" konstruiert und dabei impliziert, die Zugehörigkeit zu einer Kategorie schließe die Zugehörigkeit jeweils zur anderen aus. Ohne daß der Geiger explizit als schlechter Musiker bezeichnet wird, werden doch seine Interventionen indirekt als störend für die Probenarbeit disqualifiziert.

Strasser verwendet freilich viel Formulierungsaufwand darauf, Interpretationen dieser Anekdote auszuschließen, die für den Dirigenten oder für den betroffenen Geiger belastend sein könnten: Der Geiger ist "hervorragend" und wird ansonsten vom Dirigenten auch sehr geschätzt. Strasser scheint damit einer Interpretation vorbeugen zu wollen, die in solchen sarkastischen Bemerkungen über den Einzelfall hinaus Indikatoren für latente Konflikte zwischen Dirigent und Orchestermusikern erblickt.–

Bis jetzt habe ich mich mit Orchestermusikeräußerungen während der Probe beschäftigt, die vom Dirigenten ratifiziert werden können: Antworten auf Dirigentenfragen oder legitime Identifizierungsfragen. Wenn ein Orchestermusiker hingegen während einer Probe etwas sagt, was vom Dirigenten weder initiiert noch ratifiziert worden ist, kann das als Vorstoß gegen die Proben- und Arbeitsdisziplin interpretiert und sanktioniert werden. Das läßt sich am folgenden Beispiel zeigen, einem Ausschnitt aus einer Probe zur Matthäuspassion von Bach; er erfordert vor einer Analyse ausführliche Hintergrundinformationen.

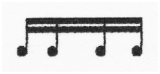
Beispiel Nr. 22:

Situation:
Alle Nummern der Matthäuspassion sind zuvor schon in diversen Proben jeweils einmal geprobt worden. In der Generalprobe werden sie nun in der richtigen Abfolge nochmals geprobt. Vom Dirigenten wird dabei erwartet, daß Chor und Orchester reproduzieren, was zuvor geprobt und besprochen worden ist. Da für die Generalprobe zudem nur eine knappe Stunde mehr Zeit angesetzt worden ist, als die ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion dauert, steht die Probe unter ziemlichem Zeitdruck. Als Folge davon äußert der Dirigent seine verbalen Kommentare und Änderungswünsche weitgehend während des Spiels und bricht nur bei von ihm als besonders schwerwiegend angesehenen Mängeln ab. Die Generalprobe steht unter einem der Aufführung vergleichbaren Leistungsdruck.
Die Matthäuspassion von Bach verlangt einen verdoppelten Aufführungsapparat: 2 vierstimmige Chöre, 2 Orchester. Zu jedem Orchester gehören 2 Flöten, 2 Oboen, 1 Fagott, Streicher und eine Continuogruppe. Nach der Partiturvorschrift müßten die beiden Oboen des ersten Orchesters als Nebeninstrumente für einzelne Nummern auch Oboe d'amore und Englischhorn spielen, während die beiden Oboen des zweiten Orchesters (von 2 Chorsätzen abgesehen, in denen aber die Verwendung des Nebeninstrumentes nicht zwingend notwendig ist) zum einen nur Oboe spielen müßten, zum anderen keine solistischen Partien in Arien und Rezitativen hätten. Es hat sich darum als Aufführungskonvention (zumindest an diesem Ort bzw. in dieser Kirche) ergeben, daß die 4 Oboisten von der Partiturvorschrift abweichen und die Aufgaben so unter sich verteilen, daß die beiden Bläser aus dem ersten Orchester alle Oboe d'amore-Partien und die beiden Bläser aus dem zweiten Orchester alle Englischhorn-Partien (bei Bach: "Oboe da caccia") ungeachtet ihrer Zuordnung zum ersten Orchester spielen. Diese Verteilung regeln die Musiker untereinander und nicht auf Weisung des Dirigenten. Diese Aufgabenverteilung ist besonders bei den Nummern 25 und 26 sehr sinnvoll:
Nr. 25 ist ein Rezitativ, besetzt für Solo-Tenor, 2 Flöten, 2 Englischhörner (also die Oboisten aus dem 2. Orchester) und Continuogruppe des 1. Orchesters, in das Choralzeilen eingeschoben sind, die von den Streichern und der Continuogruppe des 2. Orchesters und dem Chor II gespielt und gesungen werden. Es folgt Nr. 26, die u. a. das für den 1. Oboisten des 1. Orchesters wichtigste Solo der ganzen Matthäuspassion enthält, und zwar wieder für Oboe. Die dargestellte Regelung der Aufgabenverteilung verhindert, daß ein Bläser zwischen Rezitativ und Arie blitzschnell das Instrument wechseln müßte, was riskant bis unmöglich wäre (falls vom Dirigenten ein schneller Anschluß gewünscht wird). So haben die beiden Oboisten des 1. Orchesters, die zwischen den Flöten des 1. Orchesters und den Englischhörnern sitzen, bei Nr. 25 Pause.

Beteiligte:
A: Dirigent
B: 1. Oboist des 1. Orchesters
C: 2. Oboist des 1. Orchesters
D: 1. Flötistin des 1. Orchesters
E: 2. Flötistin des 1. Orchesters
F: Cellist der Continuogruppe des 1. Orchesters
G: 1. Oboist des 2. Orchesters

1 (1. Durchlauf von Nr. 25, Schlußton)
2 A: was denn'
3 X: (= vermutlich Streicher aus dem 1. Orchester) (..) (entschuldigen

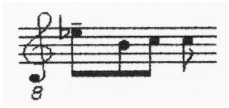
Sie wir haben?) (..)
A: aber es ist ein bißchen FETT am Schluß (lauter)
können wir den Schluß noch mal haben' *ehm*- die letzten (zählt)
F: (stimmt sein Cello nach)
A: ein zwei drei vier + Takte die letzten vier- .. (lauter) immer wieder
F: +
X: (= Musiker aus dem Orchester) das ist n schnelles Stück



A: brauch ich daß die Eintritte des .(Sprechgesang) jápappapa
B: (zu C, leise) hast DU nicht n gutes



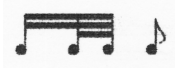
A: páppappappa bá' daß die jetzt am Schluß deutlich mal- EURE Blä-
B: Rohr für mich'
C: (zu B) jede Menge-



A: sereinsätze- (singend) *di* dadadi +
C: willst du eins von Norbert haben-
A: die erste Note plastischer spielen Herr B, .. ja' muß-
(Orgelakkord: Nr. 25, viertletzter Takt)
D: er war gar nicht
dabei,
A: (leicht lachend) ja, wenn Sie sich vielleicht ein BISSCHEN- ..
B: (halblaut, zu C) noch plastischer
A: in Ruhe hier arbeiten ließen, &nehmen wir die letzten vier Takte
G: ja, nicht
(Orgelton f als Einsatzton für den
Solotenor) +
A: bitte noch mal' .. vielleicht überhaupt REICHT es wenn wir da ma-
C: (flüstert) (was ist denn los?)
A: chen- .. (leise, zu B) stört mich ein bißchen . dírekt- .. UND'
D: (zu E) (..) dahinten spielen
(Einsatz Nr. 25, T. 27)
(Schlußton von Nr. 25) +
A: (kurz) ja, .. bißchen früh und nicht zusammen sind wir auch im
drittletzten Takt' eh' zu dem "wie gerne"- (Sprechgesang, laut)

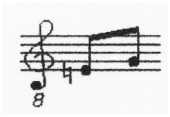


bá dada dá + wenn Sie ein bißchen deutlicher (Sprechgesang, leiser,



schlanker) *já* dada da + das Sechzehntel halten- ne' das stürzt

ein bißchen rüber' und zusammen ist es ja sowiesó nicht &wir müs-
⌈ sen doch zurückziehen, &und zwar bitte den Takt *achtzéhn*- ácht-
⌊ E: (h) (lacht)
A: zehn' dann haben wir den Chorschluß noch MAL- (lauter) für den Chor wenn Sie diese Akzente machen' &"schlagen" zum Beispiel (Fagott-Ton)
A: hören Sie nicht GANZ auf zu singen' + .. es wird teilweise dann ein bißchen trocken (leiser) im ganzen + nicht' (lauter) jetzt (Orgelakkord)
A: reichts aber für den Schluß' .. eh áchtzehn- .. (singend) *fr-*



⌈
⌊ fremden (leiser, sprechend) Dienst bezahlen" . ja' UND' (Choreinsatz Nr. 25, T. 18)
A: (bei T. 21, 1. Viertel) da ist ein GES dadrin- .. (beim 2. Viertel) (..) haben g gesungen- (Schluß von Nr. 25)
A: (leise) ganz klein bißchen HÄNGTS hinterher am Schluß de (rhythmisch singend) badam . báda + Sie machen ein bißchen viel PAUSE . wahrscheinlich weil Sie mehr- GUT . weiter, ... und' (Anfangston von Nr. 26) (Ende der Cassettenseite)

Nachdem die Nr. 25 das erste Mal, und zwar ohne Abbruch, geprobt worden ist, quasi damit alle Beteiligten einen Eindruck vom unreflektierten Klangereignis gewinnen, beginnt der Dirigent A, an diesem Stück zu "arbeiten": Er möchte die Artikulation einzelner Instrumente am Schluß dieses Rezitativs verbessert sehen.

Eine Anmerkung zu seiner Technik, seine Interpretationsabsichten mitzuteilen: Der Sprechgesang bzw. die Glossolalien (vgl. 11, 14, 18) sind ein gängiges und ökonomisches Verfahren, weil verständlicher als eine rein verbale Beschreibung des angestrebten Klangeffektes. In der Transkription mögen diese Einschübe ulkig wirken, sie sind aber (in der Regel) weder scherzhaft gemeint noch werden sie in der Situation als witzig interpretiert.

Es handelt sich hier um die Generalprobe für eine Kirchenaufführung der Bachschen Matthäuspassion. Generalproben stehen unter einem höheren Zeit- und Leistungsdruck als vorangegangene gewöhnliche Proben, da Generalproben eher eine Simulation der Aufführung anstreben als daß sie Raum bieten für die Arbeit an interpretatorischen Details. Generalproben werden meist als "Durchlauf" organisiert, d. h. die Stücke werden in

der richtigen Reihenfolge geprobt, auch um Übergänge sicher beherrschen zu lernen. In der Generalprobe wird folglich vom Dirigenten vorausgesetzt, daß das Orchester seine Interpretationsanweisungen aus der oder den vorangegangenen Proben beherzigt und im Spiel reproduziert.

Dieses System unterschiedlicher Proben hat sich erst im 20. Jahrhundert etabliert als Reaktion auf erhöhte Leistungsforderungen, die sich wiederum daraus ableiten, daß durch Medien wie Schallplatte und Rundfunkaufnahme für die Hörer Interpretationen vergleichbar geworden sind und Konzerte am Leistungsstandard führender Ensembles gemessen werden können. Die Zahl der Proben war im 19. Jahrhundert geringer: Üblich war nur eine Probe, nur bei besonderen Anlässen (bei schweren Werken und Uraufführungen) wurde eine "Extra"-Probe angesetzt.[40] Die Aversion vieler heutiger Musiker gegen zu viele Proben hat mithin auch historische Ursachen: Zur Geschichte des Berufsstandes gehört der Kampf um eine Limitierung der Dienstzeiten; die Begrenzung der Dauer einer einzelnen Probe war umso nötiger, als Dirigenten zunehmend mehr Proben gefordert haben.

In dieser Arbeitssituation unterhalten sich die im Augenblick unbeschäftigten B und C miteinander. Ihre Nebenkommunikation hat zwar nichts mit dem zu tun, was in der Probe gerade offiziell verhandelt wird (die Artikulation der Schlußtakte aus dem Rezitativ Nr. 25), ist aber aus ihrer Sicht inhaltlich keine Digression (Abschweifung) von der Probensituation: B's Frage an C, ob er ihm mit einem guten Rohr aushelfen könne, bezieht sich auf die folgende Nr. 26 der Matthäuspassion, die ein großes Oboensolo enthält, für das ein optimales Rohr erforderlich ist. Eine angemessene Interpretation dieser Äußerung erfordert eine ausführliche Rekonstruktion des spezifischen zwischen B und C geteilten Erfahrungswissens:

- B ist vor seinem Solo nervös ("Lampenfieber") und versucht, seine Spannung durch verbale Frotzeleien abzureagieren. Er ist auch vor allem deshalb nervös, weil er weiß, daß die 3 Kollegen vom gleichen Instrument ihm genau und kritisch zuhören und jede Unzulänglichkeit seines Spiels registrieren werden. Andererseits "sitzt er fest": Er kann sich in diesem Augenblick nicht durch Präludieren vergewissern, ob sein Rohr und sein Ansatz den Anforderungen genügen, denn das würde die Probe stören.
- B antizipiert kritische Kommentare oder auch nur insgeheime, nicht artikulierte Meinungen seiner Kollegen zu seinem Spiel und unterläuft sie, indem er die denkbare Unzulänglichkeit seines Spiels auf Probleme mit dem Oboenrohr schiebt. Zumin-

[40] nach Blum (1975) und anderen Quellen.

dest in den Augen seiner Kollegen vom gleichen Instrument wäre er dann nicht voll verantwortlich. Denn:

- B und C wissen (aus z. T. leidvoller Erfahrung!), wie sehr die Qualität des Oboenspiels von der Güte des sehr empfindlichen und als Naturprodukt sehr veränderlichen Oboenrohrs abhängt; auch bei sehr geübten Spielern entzieht es sich einer völligen Kontrolle.[41]
- B und C wissen, daß B seine Rohre selbst anfertigt und darum in seiner Rohrversorgung autark, nicht auf C's Hilfe angewiesen sein müßte; daß andererseits C seine Rohre nicht selbst baut, sondern kauft oder auf andere Weise in sehr begrenzter Zahl geliefert bekommt (gelegentlich sogar von B); daß mithin C kaum B mit Rohren würde aushelfen können, da er keine erübrigen kann.
- Somit ist beiden klar, daß B'S Frage eine Frotzelei ist: B lenkt von eigenen Problemen durch Anspielung auf die von C ab.

C ratifiziert durch seine Antwort "jede Menge" den spielerischen Interaktionsmodus, denn deren Unwahrhaftigket ist beiden bekannt (scherzhafte Aufschneiderei). Seine Gegenfrage "willst du eins von Norbert haben" (in 20) (Norbert ist der ehemalige gemeinsame Lehrer der beiden; er hat sie während ihres Musikstudiums und C auch noch lange Zeit danach mit Rohren ver-

---

[41] Mit "Rohr" wird das auf eine Messinghülse aufgebundene Doppelrohrblatt aus Arundo donax, einer südfranzösischen bambusähnlichen Grasart, bezeichnet, das angefeuchtet zwischen die Lippen genommen wird und den Ton der Oboe erzeugt. Das Rohr wird in einen Kessel am Oberteil des Instruments eingesteckt, durch eine Korkmanschette um die Hülse gehalten, kann also notfalls während der Probe oder Aufführung in musikalischen Pausen ausgetauscht werden (leichter als etwa ein Klarinettenblatt).

In einschlägigen Instrumentenführern (Joppig 1981 und Goossens/Roxburgh 1979) werden ausführlich Rohrbauprobleme behandelt. Dieses Problembewußtsein stellt auch Strasser (1981:86f.) dar als "Kampf mit dem Rohrmundstück":

> "Während die Streicher, der Flötist und auch Angehörige anderer Orchestergruppen ihre Freizeit dazu verwenden können, auf ihrem Instrument zu üben – und das Üben ist für viele Musiker sogar die schönere Seite des Berufs – muß der Oboist zumindest die Hälfte seiner außerberuflichen Zeit mit dem mühsamen Anfertigen des Mundstücks verbringen (...). Das Traurige dabei ist, daß von zehn fertiggestellten Rohrblättern meist nur zwei bis drei Stück wirklich brauchbar sind. Der Wirkungsgrad solcher Arbeit ist also tatsächlich lausig. Das Mundstück muß der individuellen Art des jeweiligen Spielers angepaßt sein, kann also kaum von fremder Hand angefertigt werden; außerdem sind für verschiedene Werke auch verschiedene Mundstücke erforderlich. Jeder Oboist trägt daher ein Etui mit diversen Exemplaren bei sich. Sie sind äußerst empfindlich, werden nur unmittelbar vor dem Gebrauch aufgesetzt und nachher wieder sorgfältig verwahrt. Die Lebensdauer eines Rohres ist beschränkt, und häufig gibt es seinen Geist gerade dann auf, wenn es am schönsten klingt und der Oboist sich darauf eingespielt hat. Es geht ihm dann wie vor Jahrzehnten dem Geiger mit der Darm-E-Saite, die sprang, wenn sie ihren klanglichen Höhepunkt erreicht hatte."

sorgt) setzt die spielerische Frotzelei fort: B und C wissen, daß von Norberts Rohren nicht mehr viel zu halten ist, daß sie jedenfalls nicht mehr von ihnen für anspruchsvolle Soli zu gebrauchen sind.

In 21 definiert A nun dieses Nebengespräch als Störung des Probenbetriebs; er nimmt vor allem B'S Beteiligung am abseits geführten Gespräch wahr. Interessant ist dabei A's indirekte Technik: Eine Diskontinuität zwischen seiner Spielanweisung "die erste Note plastischer spielen" und der Anrede "Herr B" wird nicht markiert – A tut also so, als ob er B eine Spielanweisung gäbe. Er mutet dabei B und den anderen Orchestermusikern eine komplizierte Interpretationsleistung zu: Weil B z. Z. gar nicht spielt, kommt er auch als Ansprechpartner für Spielanweisungen eigentlich nicht in Frage. Wenn er doch in dieser Rolle angesprochen wird, kann es sich – unterstellt, es sein eine situativ angemessene Äußerung – nur um eine höfliche Form der Rüge (wegen B's Disziplinlosigkeit) handeln, die B nun wegstecken und die ihn zu einer Verhaltensänderung veranlassen könnte. Sie brauchte eigentlich nicht weiter expliziert zu werden, auch um B's Image zu schonen. Daß das doch geschieht (in 25+27 und in 33), liegt vor allem daran, daß D A's Äußerung nicht als subtilen Tadel erkennt, sondern ihm in 23+24 einen Irrtum unterstellt. Nach den Situationsbedingungen könnte das einem Dirigenten an dieser Stelle durchaus unterlaufen: Nach der Partitur wäre B an der Reihe zu spielen – damit er zwischen Nr. 25 und Nr. 26 aber nicht das Instrument zu wechseln braucht, haben die Oboisten des 2. Orchesters die Englischhorn-Partien von Nr. 25 übernommen. Diese Aufführungskonvention an diesem Ort könnte dem Dirigenten nicht geläufig sein. D meint, A gegen falsch adressierte Dirigentenkritik in Schutz nehmen zu müssen, setzt ihn aber tatsächlich nun einem expliziten Tadel von seiten von A aus. Auch B hat A's Äußerung nicht sofort begriffen: Er meint, sich gegenüber C noch darüber lustig machen zu können, daß er als Nichtbeteiligter die Nr. 25 noch plastischer spielen soll – natürlich ein Ding der Unmöglichkeit. B wittert hier irrtümlich eine Chance, durch eine hämische Bemerkung einen Dirigentenfehler nachweisen zu können; es gibt unter Orchestermusikern eine ganze Klasse solcher Bemerkungen: Man "reibt sich" innerlich triumphierend "die Hände", wenn man vor den Kollegen nachweisen kann, zu Unrecht kritisiert worden zu sein – etwa, daß man an einer Stelle unrhythmisch gespielt habe, wo die Stimme eine Pause oder "Pfundsnoten" (Noten von lang anhaltender Dauer und großer Lautstärke, vgl. AVGERINOS (1981) 157, verzeichnet.

Nach diesem Intermezzo setzt A seine Probenarbeit fort: Er läßt Chor und Orchester noch drei Mal eine Passage aus dem Rezitativ Nr. 25 spielen. Danach ist er noch nicht zufrieden, bricht aber das Proben an dieser Nummer ab, ohne seine Kritik zu explizieren – wohl weil ihm seine Zeitnot und das notwendige "timing" für die ganze Probe bewußt werden.–

Als kennzeichnend für Probengespräche habe ich eine Asymmetrie der Beteiligungsrollen angenommen, die durch das hierarchische Verhältnis zum Dirigenten, aber auch innerhalb des Orchesters bedingt ist. Der Dirigent kann Sanktionen aussprechen bei einem Verhalten von Orchestermusikern, das er als Disziplinlosigkeit ansieht; im Regelfall wird er aber als seine zentrale Aufgabe ansehen, Musikerleistungen durch Lob oder Beanstandungen zu kommentieren. Dazu bedient er sich oft sarkastischer Sprüche. In Alexander Witeschniks anekdotischer Operngeschichte "Warten aufs hohe C" findet sich eine für Karl Böhm typische Anekdote:

> "Karl Böhm, Generalmusikdirektor von Österreich, kann gegen zweite Besetzungen im Orchester sehr allergisch und mit jungen, von ihm noch nicht erprobten Neulingen am Pult sehr ungnädig sein. Fand er einmal bei einer 'Figaro'-Probe in der Staatsoper zu seinem größten Mißvergnügen am Cembalo einen neuen Musiker vor, der mit seinen Gepflogenheiten und Tempi noch nicht vertraut war. Beim ersten Schnitzer zuckte er zusammen, beim zweiten schüttelte er indigniert den Kopf, beim dritten aber klopfte er jäh ab und fuhr den Jüngling sarkastisch an: 'Sie, hören's, das Schwarze sind die Noten!" (WITESCHNIK (1969) 162)

Die Technik der sarkastischen Bemerkung besteht hier darin, vorgeblich einen Hinweis oder Ratschlag zu geben; dieser würde aber ernstgenommen implizieren, der Angesprochene verfüge nicht einmal über elementare Kenntnisse, die für seine Berufstätigkeit notwendig sind. Böhm meint freilich mit seiner Bemerkung, daß Fehler während der Probenarbeit nicht zulässig sind – so oder so interpretiert, äußert er also eine vernichtende Kritik am Neuling. Die Fehler werden seiner Unfähigkeit zugeschrieben und ihm angelastet, nicht als gemeinsames Problem der Probeninteraktion (wie Witeschnik es nachsichtig andeutet) definiert.

Welche Reaktionsmöglichkeiten hat ein Orchestermusiker, wenn er vom Dirigenten kritisiert wird? Muster sind:

- Hinnehmen und Schweigen, vor allem bei berechtigten Beanstandungen (wenn also der Orchestermusiker anerkennen muß, daß er an einer Stelle die für die Probe selbstverständli-

chen Leistungsanforderungen nicht erfüllt, etwa, weil er sich unzureichend vorbereitet hat);
- fundierte Ausreden (etwa, indem man sich auf die Technik des Instruments beruft: Bestimmte Unzulänglichkeiten werden als existent anerkannt, sind aber nicht dem Musiker anzulasten, sondern der Tücke seines Instruments);
- Bestreiten, daß die Kritik zu Recht besteht, und Gegenvorstellungen entwickeln.

Die beiden ersten Reaktionsmöglichkeiten setzen aus der Sicht des Orchestermusikers notwendig voraus, daß der Dirigent sich nicht im Ton vergreift, sondern in seinem Kommentar die Musiker als Kollegen behandelt,und daß er sich auch in seinem Kommentar als musikalisch kompetent zeigt. Ihre hohen Erwartungen an die Kompetenz des Dirigenten begründen Orchestermusiker damit, daß sie ja schließlich in ihren Leistungen einer ständigen Kontrolle ausgesetzt seien; ihre Fehler sind hörbar, die des Dirigenten sind es nicht.

Das folgende Beispiel belegt den Versuch einer Orchestermusikerin, sich gegen Dirigentenkritik zu wehren.

Beispiel Nr. 23

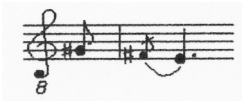
Probe zur Nr. 33 der Matthäuspassion

Beteiligte:
A: Dirigent
B: 1. Oboist des 1. Orchesters
C: 2. Oboist des 1. Orchesters
D: 1. Flötistin des 1. Orchesters
E: 2. Flötistin des 1. Orchesters
F: Cellist der Continuogruppe des 1. Orchesters
G: 1. Oboist des 2. Orchesters
H: 2. Oboist des 2. Orchesters

(Einsatz Nr. 33, Dirigent A bricht in Takt (=T.) 5 ab)
A: (..), .. ich denke daß es a bissel kürzer sein könnte- lieber (lei-

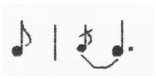


se) bap bap *ba*- .. etwas- wandernder etwas gehender, EH'
(zu B, C, D und E) Sie sollten dichter spielen (singt)

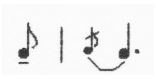


pam-DIja- + dichter in diesen Vorhalt hinein diesen Vorhalt
SCHWERER nehmen . ja' .. áusbreiten, und dann wissen Sie' die
Stelle die nachhér kommt brauch ich JETZT nicht mehr zu sagen
&wo dann richtig (h) .. um Hilfe gerufen wird . nicht' wo Sie
dann herauskommen, (schnell) ERINNERN Sie sich noch- .. (..)

(leiser) vor einigen Jahren, ..
(Einsatz Nr. 33)
A: (bei T. 1/4) expressiv nehmen- (bei T. 2/2 mit den Streichern) bam (bei T. 3: Einsatz von Flöte I und Oboe I) *bam* ba (bei T. 6) (kürzer?) (bei T. 9) (begleitet Flöten + Oboen mit Glossolalien) (auf dem letzten Achtel) und (bei T. 11/2, eilig) noch expressiver (bei T. 16/4) ganz zurück
(Im Takt 21 verschlafen die Oboen des 2. Orchesters ihren Einsatz zum Einwurf mit dem Chor: "Laßt ihn, haltet, bindet nicht!")
C: (bei T. 22/4) nur Mut-
G: he'
C: nur Mut
(Im Takt 31 spielen Flöten und Oboen die Auftaktachtel entgegen A's Anweisung wieder kurz)
A: (bricht in T. 31 ab) Kinners- Kinners (Orchester hört auf zu spielen) (verschluckt) ich bitte um + Entschuldigung aber warum . steht da n PUNKT bei euch auf dem Achtel oder warum macht ihr das so kurz- (führt die inkriminierte Fassung im Sprechgesang vor)



bam báda + steht da n Punkt irgendwas
B: mm
C: nee nee
A: oder ist das- einfach so Matthäuspassion das geht nicht an-
G: (...)
A: ders-
H: (lacht auf)
D: das haben wir auch schon OFT- NOCH kürzer- noch noch .. ZACKI-
A: jede/ JA . ja-
D: GER spielen müssen
A: bitte vielmals um Vergebung daß ich- .. (h) immer wieder so- (h) seltsame eigene Wünsche, . (lauter) aber ich möchte das gerne dichter haben
D: (singt leise für B ihre eigene Version) dádam



A: &diem bidi .. (verschluckt) das ist + eine KLAGE die wir da spielen und nicht mal ein Punkt DA steht' bitt ich' könnens wir wirs doch dicht zusammen,
D: (für sich, singt) dádam dádam
C: (leise) also- .. neue Fassung .. machen wir neue Fassung,#
B: (...)

Es handelt sich wiederum um eine Probe zur Matthäuspassion (dieses Mal die erste, nicht die Generalprobe) mit den Beteiligten wie in Beispiel Nr. 22. Beim ersten Durchspielen der

Arie mit Chor Nr. 33 bricht der Dirigent nach wenigen Takten ab; er verbalisiert und stellt dann durch Sprechgesang dar, wie er sich die Ritornell-Phrase von den Flöten und Oboen gespielt vorstellt.

Diese Abfolge zweier Darstellungsverfahren scheint mir strukturell typisch, nicht nur für die Vermittlung interpretatorischer Konzeptionen durch den Dirigenten, sondern für Verfahren der Sachverhaltsdarstellung allgemein: Übergang zu einem für Sprecher und Hörer leichter zugänglichen Darstellungsmuster, da auch verbale Abstraktionen verzichtet wird.

Die Musiker gehen zunächst auf die Dirigentenwünsche ein, spielen das auftaktige Achtel dichter und nehmen den Vorhalt, s. Notendarstellung in Z. 6, schwerer; der Dirigent A wendet seine Aufmerksamkeit während des Orchesterspiels anderen Problemen zu (Streicher). Als Flöten und Oboen aber in Takt 31 wieder in ihre gewohnte Spielweise zurückfallen, bricht A erneut ab, um das zu monieren. Sein Ton wird dabei schon vorwurfsvoller: Die Anrede "Kinners Kinners" ist vorgreifende Verdeutlichung einer Kritik, die emotional und mit Anzeichen persönlicher Betroffenheit vorgetragen werden wird; er duzt die Spieler ausnahmsweise; bittet in ironischer Berücksichtigung der Partnerperspektive um Entschuldigung für die Wiederholung seiner Kritik, als hätten sich die Musiker schon darüber beschwert. Dann stellt er (in 28 – 31) die Frage, ob die Spielweise der Musiker an einer ihm unbekannten Eintragung in den Stimmen liege (um eine derartige entlastende Ausrede der Musiker auszuschließen). Ohne eine Antwort abzuwarten, was seine Frage als rhetorisch umdefiniert, unterstellt er ihnen schließlich Unflexibilität – Unfähigkeit, auf seine besonderen Interpretationswünsche einzugehen (in 34).

Das provoziert nun die Flötistin zu einer Replik (in 38+40): Sie verweist auf ihre Erfahrungen aus anderen Aufführungen der Matthäuspassion unter anderen Dirigenten und rechtfertigt ihre von A's Intentionen abweichende Spielweise mit der gängigen Praxis. Sie beansprucht also für die Ausführung ihrer Stimme eine zumindest partielle autonome Verantwortlichkeit und begründet das mit einem mit diesem Dirigenten nicht geteilten, für sie dennoch handlungsleitenden Erfahrungswissen.

Dazu kommt, daß sie ein Recht des Orchestermusikers, durch verbale Kommentare an der Aushandlung der verbindlichen Interpretationen mitzuwirken, auch von der durch die Komposition vorgegebenen Rollenverteilung ableiten möchte; Silwedel

schreibt dazu, bei der Interpretation musikalischer Werke gelte, daß

> "allein die Gattung des Werkes die Kompetenzen der Aufführenden bestimmt. Handelt es sich z. B. um ein solistisches Werk, so steht dem begleitenden Part ein Meinungs- oder Mitbestimmungsrecht über die Interpretation des Solisten nicht zu, wohl aber dem Solisten über die Art der Ausführungen des ihn begleitenden Parts. In eine dem entgegengesetzte Atmosphäre versetzt jedoch das Wesen der Gattung Kammermusik. Um in ihr eine Geschlossenheit an Musikalität und Präzision im Sinne der organischen Einheit des Werkes zu erreichen, steht jedem Beteiligten das Recht zu, seine kritische Meinung über die Ausführungen jedes anderen zu äußern." (Silwedel 1968:314)

In ihrer Replik (Beispiel Nr. 23, 38+40) möchte die Flötistin ausnutzen, daß die Werkgattung und damit die rederechtsichernde Rollenverteilung in den Arien der Bachschen Passionen (auch in seiner übrigen orchestralen Kirchenmusik) nicht von vornherein festgelegt scheint: Haben die die Solostimme begleitenden Orchestermusiker, wenn sie einzeln spielen, auch solistischen Status und damit das Recht, ihre eigenen Vorstellungen zur Ausführung zu artikulieren oder nicht? Haben Arien mit einer Begleitung von nur wenigen Instrumenten (plus Continuo) Kammermusikcharakter, wobei der Dirigent bis hin zur Entbehrlichkeit eine geringere Bedeutung für die Entscheidungen über die verbindliche musikalische Gestaltung hätte, oder nicht? Gerade kompetente Dirigenten reduzieren in solchen Arien bei der *Aufführung* demonstrativ ihre Gestik, geben nicht viel mehr als den Einsatz und betonen so den Kammermusikcharakter. Die Flötistin versucht in der Probe, einen Aushandlungsspielraum zu konstruieren, und scheitert damit.

Denn diese Replik geht daneben: A reagiert ironisch mit einer übertriebenen Entschuldigung (in 41: "bitte vielmals um Vergebung") und vorgeblicher Selbstkritik ("daß ich- .. (h) immer wieder so- (h) seltsame eigene Wünsche,"). Hier thematisiert A die spezifischen Beteiligungsrollen von sich und den Musikern in diesem Typ von Probe und deutet an, daß er die Erwartungen der Musiker nicht als situativen Zwang akzeptiert. Hinter der Ironie versteckt A, daß er D's Einwand als besondere Form von Verweigerung aus ihrer "Mucker"-Perspektive heraus interpretiert: Die "Mucke", das Gelegenheits-Engagement, bringt mit sich, daß man unter wechselnden Dirigenten, mit wechselnden Chören und Solisten, in wechselnden Konzerträumen geläufige Repertoire-Werke aufführt, mit begrenzten Probenmöglichkeiten. Eine "künstlerische Selbstverwirklichung" ist für den beteiligten Orchestermusiker unter diesen Umständen selten; viele unter ihnen haben es sich als Strategie zurechtge-

legt, mit möglichst geringem inneren Engagement Proben und Aufführung durchzustehen; zweckmäßigerweise greifen sie dafür auf bewährte, handwerklich solide Spielweisen zurück (und daran werden sie von inkompetenten Dirigenten auch nicht gehindert, wie sie unter Kirchenmusikern häufig sind, die hauptsächlich als Organisten und Chordirigenten arbeiten!).

Hier wehrt sich der Dirigent A allerdings gegen die Musikerhaltung des "Das haben wir schon immer so gespielt", weil er darin einen Angriff auf seine künstlerische Autorität erblickt. Zur Definition dieses Begriffes zitiere ich aus Kulenkampffs Buch "Musiker im Orchester":

> "Künstlerische Autorität ist die Kraft, dem gemeinsam Erarbeiteten den Charakter des einzigartigen Ereignisses zu verleihen. (...) Künstlerische Autorität hat nichts zu tun mit Zwang oder Pression, alles aber mit aufleuchtendem, begeisterndem Einverständnis – und zwar gerade auch dann, wenn der Musiker von früherer Gelegenheit her noch eine abweichende Auffassung in sich trug." (Kulenkampff 1980:27)

Es gehört also durchaus zum Aufgabenkomplex der Probenarbeit, gewohnte Spielweisen mit zu reflektieren, aber eher in dem Sinne, ihre Relevanz für die jetzt gültige, vom Dirigenten verantwortete Interpretationskonzeption zu überprüfen und sie gegebenenfalls zu tilgen, als daß sie a priori als maßgeblich gelten dürfen, denn:

> "Die Lösung, die der Dirigent jetzt und hier aus sich entwickelt, muß alle früheren aus dem Gedächtnis löschen und als die im Augenblick einzig denkbare wirken." (Kulenkampff 1980:27)

Daraus entsteht ein Grundmuster für den Probenkonflikt zwischen Dirigent und Orchestermusiker, auf den Hans Zender im Interview verweist: "Stil" ist für den Orchestermusiker eine a priori gültige Spiel und Interpretationsweise, für den Dirigenten eine Qualität, die konkret in der Probe erarbeitet werden muß HERBORT (1984).

Nicht nur bei der Mucke, auch im regulären Dienstbetrieb gibt es Divergenzen der in die Probe eingebrachten Interessen: Der Dirigent will aus Verantwortung gegenüber einer werkadäquaten Interpretation eine innovative Spielweise erarbeiten, die Musiker berufen sich auf ihre Routine, ihre Erfahrung und Spielpraxis und geben die als interpretationsleitend aus.

Zurück zu Beispiel Nr. 23: Um seine Klangvorstellung den Musikern verständlich zu machen, geht A über von einer ironischen Abqualifizierung von D's Einwand zu einer Begründung für

seinen Wunsch "aber ich möchte das gerne dichter haben" (in 42f.): "(verschluckt) das ist + eine KLAGE die wir da spielen" (in 46f.). Er bezieht sich hier zum einen auf den Text der Duettarie ("So ist mein Jesus nun gefangen. Mond und Licht ist vor Schmerzen untergangen, weil mein Jesus ist gefangen..."), zum anderen auf die barocke Affektentheorie, nach der in einem Musikstück jeweils eine menschliche Leidenschaft oder Gemütserregung nachgeahmt und beim Spiel im Zuhörer wieder erweckt werden soll. A's Textexegese als intellektuelle Begründung seiner Spielanweisung stellt die Musikerhaltung des Insistierens auf bewährten Spielweisen als anti-intellektuell und gedankenlos bloß. Doch A beendet die Erörterung zugleich mit einer versöhnlichen Geste: Er gibt den Musikern eben nicht nur eine handfeste Spielanweisung, sondern appelliert an ihre Bereitschaft, mitzudenken und sich so auf seine Konzeption einzulassen. A wertet die Musiker also auf als zur musikalischen Reflexion fähige Subjekte, statt sie zu Befehlsempfängern zu degradieren, denen gegenüber Begründungen für Spielanweisungen entbehrlich wären.

Das verhindert freilich nicht einen Nachlauf bei D und C, der allerdings für die Interaktion zum Dirigenten nicht mehr relevant ist; für sich bzw. nur für die Umsitzenden beharren sie auf ihrer Version (D in 44 und 49) oder stellen A's Interpretationsvorstellungen als Eingriff in die Kompositionsstruktur dar (C in 50: "(leise) also- .. neue Fassung .. machen wir neue Fassung,"); sie müssen halt als Dienstleistende einen solchen Übergriff hinnehmen. Dieser Nachlauf ähnelt einer Reparatur von Imageschäden durch "Nachverbrennung" (Goffman); auf dieses Scherzmuster werde ich in Kapitel 7.5. noch zu sprechen kommen.

Hier bleibt die leicht krisenhafte Aushandlung der verbindlichen Spielweise Episode und soll auch nicht in meiner Analyse überdramatisiert werden; wenn sich in Proben aber derartige Verhaltensweisen häufen, entwickelt sich der Verhaltensstil, den Adorno mit "Renitenz" umschreibt und der auch bei Strasser als "passive Resistenz" beschrieben wird:

> "Sie reagieren auf Wünsche des Dirigenten langsam oder unwillig und lassen ihre Abneigung gegen ihn oft deutlich erkennen. Sensible Dirigenten spüren solchen Widerstand und das kann zu unerquicklichen Szenen führen." (Strasser 1981:174f.)

Ist es nun überhaupt berechtigt, bei der Darstellung der Probeninteraktion den Dirigenten und seine Verhaltensstile so sehr in den Mittelpunkt zu stellen? Geht man dabei nicht der

üblichen Berichterstattung über Konzerte auf den Leim, in der vor allem die Leistung des Dirigenten beschrieben und bewertet wird? Fühlen sich nicht Orchestermusiker in der Wahrnehmung ihres Publikums (einschließlich der Musikkritiker) unter Wert verkauft? Es gibt tatsächlich ein solches Ressentiment, vor allem gegen die öffentliche Wahrnehmung in Musikkritiken, wie es Alfred Sous formuliert:

> "Wie oft liest man auch heute noch spaltenlange Würdigungen über die Interpretation des Kapellmeisters, wobei ihm all das hoch angerechnet wird, was die Musiker geleistet haben. Über das Orchester finden sich oft nur ein paar nichtssagende Sätze (...)" (Sous 1984:1063)

Das bedeutet freilich nicht, daß Orchestermusiker die Bedeutung des Dirigenten negieren; vielmehr haben sie zu Dirigenten ein komplexes, auch ihnen selbst als problematisch bewußtes Verhältnis:

> "Aus dieser Lage entstand verständlicherweise bei den Musikern eine bis heute noch nicht ganz überwundene Überempfindlichkeit in ihrem Verhältnis zu den Dirigenten." (Sous 1984:1063)[42]

Dafür gibt es auch empirische Indizien:

> "Es gibt kein Gespräch mit Orchestermusikern, das nicht sehr bald auf ihn (= den Dirigenten, W. S.) käme." (Kulenkampff 1980:21)

Diese Beobachtung kann ich aus meinen Interviews bestätigen: Ohne durch eine diesbezügliche Frage von mir dazu ermuntert worden zu sein, beginnen fast alle Orchestermusiker eine Beschreibung ihrer sozialen Welt bei der Rolle des Dirigenten. Hier stellvertretend ein Statement aus der Anfangsphase eines Interviews:

---

[42] Das Verhältnis zur Musikkritik ist dann sekundär und dient nur als Vehikel, das Verhältnis zum Dirigenten zu bearbeiten. In Scherzen und "lustigen Anekdoten" zum Thema Musikkritik tritt durchweg eine Dreier-Konstellation auf, meist: Orchestermusiker → Musikkritiker → Dirigent. Dabei beklagt sich der Orchestermusiker qua Anekdote über einen inkompetenten Musikkritiker, der die Leistung eines Orchestermusikers falsch beschrieben und vor allem dem Dirigenten zugute gehalten hat. Auf dem Umweg über das Thema "Musikkritik" wird also das gängige konfliktträchtige Thema "Verhältnis Orchestermusiker – Dirigent" bearbeitet.

Beispiel Nr. 24

(HS1/1)

HS: also das- eh . wenn ich das so sehe ist das ganze Thema vor-
HS: vorzugsweise geprägt von den DIRIGENTEN, die ja immer
WS: mhm'
HS: noch das zentrale Thema des Berufs überháupt sind, *eh*
WS: Mhm

Im folgenden spricht der Musiker vom "Herrschaftsanspruch" des Dirigenten und bezeichnet den Orchestermusikerberuf als den einzigen, der sich nicht "verselbständigen" und demokratisieren könne, da die Unterordnung unter den Dirigenten für ihn konstitutiv sei.

Wie weit die Interventionen des Dirigenten gehen können, zeigen zwei weitere Kommentare von A; in der Probe zur Matthäuspassion sagt er am Ende der Altarie mit Chor Nr. 70 ("Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt...") zu den beiden Orchestermusikern, die die solistischen Englischhorn-Partien gespielt haben:

Beispiel Nr. 25:

A: Kinder- ihr müßt die Sache einmal etwas deutlicher . plastischer
spielen, ja' .. auch ein bißchen mehr BETONEN und mehr Artikulation- &/Sechzehntelfiguren singend) bambíjambádibija- + das ist zur Zeit noch SEHR sehr zurück . nich' sehr . im Roh- zustand' eh dann wäre es wohl besser IHR (= Flöten und Oboen/Englischhörner des 2. Orchesters) tauschtet die Plätze (...)

Zunächst verbalisiert er in gewohnter Weise (auch teils wieder mit Darstellung durch Sprechgesang) seine Änderungswünsche. An anderen Stellen dokumentierten nach einem solchen Schritt freilich die Beteiligten den erfolgreichen Verlauf der Probenkommunikation, indem das Orchester bzw. die betreffenden Musiker die beanstandete Stelle nochmals spielen sollten, dies auch taten und der Dirigent dann seine Zufriedenheit äußerte oder sie zumindest durch Verzicht auf weitere Kommentare zu dieser Stelle zu erkennen gab: Kritik an der Spielweise der Musiker impliziert im Regelfall die Unterstellung, daß die Musiker es im Sinne des Dirigenten besser machen können, falls die Kritik in Form von Änderungswünschen zur Spielweise formuliert wird.

Hier aber bekommen die beiden kritisierten Musiker keine Gelegenheit, die Arie nochmals und möglichst besser zu spielen. Stattdessen bewertet der Dirigent ihre Leistung unter Verzicht

auf weitere konkrete Anweisungen in generalisierender Weise und wirft ihnen indirekt unzureichende Vorbereitung vor ("sehr . im Roh- zustand'") – eine recht harte und in der Öffentlichkeit der Orchesterprobe mit Chor für die Betroffenen auch belastende Kritik. Zudem verzichtet A auf sarkastisch-spielerische Bemerkungen, die für die Zwecke der laufenden Kommunikation als imageschonend interpretiert werden könnten; A meint seine Kritik absolut ernst und fordert die Musiker indirekt auf: Übt bis zur morgigen Generalprobe! Sie sagen nichts dazu, versuchen nicht, sich zu rechtfertigen, und zeigen so, daß sie seine Kritik als berechtigt anerkennen müssen: Ihr Spiel war – für alle hörbar – noch sehr unsicher und rhythmisch unpräzise, vor allem im Duo.

Auch in die Sitzordnung des Orchesters greift der Dirigent hier ein – im Interesse eines besseren Zusammenspiels zwischen den Stimmen, die gelegentlich "colla parte" (gleichlaufend) geführt werden.

Auch im nächsten Kommentar (dieses Mal wieder aus der Generalprobe zur Matthäuspassion) fordert der Dirigent eine Modifikation des Verhaltens in einem Bereich, den man auf den ersten Blick nicht in Verbindung bringen würde mit den fürs Musizieren geltenden Aufgabenkonturen, die in seinen Zuständigkeitsbereich fallen: mit der individuellen Sitzweise seiner Musiker. Etwa zwei Sekunden nach dem Schlußton, also in dieser überakustischen Kirche noch mitten im Nachhall, des Chorals Nr. 21 ("Erkenne mich, mein Hüter") sagt A zu den Streichern:

Beispiel Nr. 26:

A: Bei den Chorälen grundsätzlich auf der STUHLKANTE . da kann SO viel passieren- ja'
(Einsatz Rezitativ Nr. 22)

Diese Bemerkung kann aber als spielerisch-metaphorisch interpretiert werden: Es kommt A nicht in erster Linie auf das körperliche Verhalten der Musiker an, sondern auf die durch die Sitzweise ausgedrückte und möglicherweise erst durch sie hervorgebrachte Konzentration auf exakte Einsätze und Tonwechsel: Für die Choräle, die er besonders gestalten will, fordert A erhöhte Aufmerksamkeit bei den Musikern. Auch hier reagieren sie stumm.

Weitere Muster für Verhaltensmöglichkeiten des Dirigenten, Turbulenzen während der Probe zu bearbeiten und Divergenzen unter Verzicht auf eine explizite Definition als Störungen auszugleichen, zeigt der folgende Ausschnitt aus einer Probe

zu Felix Mendelssohn-Bartholdys Oratorium "Elias". Mit "Turbulenzen" meine ich Abschnitte der Probe, in denen in markierter Form Kooperationsprobleme bearbeitet werden müssen.

Beispiel Nr. 27:

Probe zu Felix Mendelssohn-Bartholdys Oratorium "Elias", Baßarie Nr. 17 ("Ist nicht des Herrn Wort wie ein Hammer"). Diese Probe findet für die Solopartien des Oratoriums, ohne Chor statt – nach einem vervielfältigten Probenplan, der geplante Uhrzeiten, Besetzung und Oratorien-"Nummern" angibt.

Beteiligte: Gesangssolisten, Orchester, Dirigent (D).

(C/47/2)

(Soloteile der Nr. 23 werden mit der Altistin geprobt; am Schluß seiner darauf folgenden Änderungsanweisungen sagt D:)

D: JA- .. eh . eigentlich müßte mans noch mal SPIELEN weils-
Oboist: x = spielt drei Mal ein kurzes e") x
D: zumindest is es- (schluckt) .. ab Takt elf ist es etwas
Geiger: (stimmt sein Instrument nach)
Oboist: x
D: sehr .. (h) empfindlicher gewesen & (schnell) okay, eh
Fagottist: (kräht auf seinem Rohr)
D: lassen wirs dann ruhig jetzt erst mal SO: .. schauen weiter nach der Nummer SÍEBZEHN: ... vielleicht wenn wir nachher noch mal (leicht lachend) Zeit haben + sollten (leiser) ein Wunder passiert'
X (= nicht identifizierbarer Orchestermusiker): ham wir aber nicht-
D: (abseits, zu den Gesangssolisten) (jaja?) (..) siebzehn .. nötig wärs bestimmt-
Oboist: (spielt Tonfolge abwärts)
(Pause von 7 Sekunden)
D: (eine Identifizierungshilfe gebend) siebzehn
(unstrukturierter Abschnitt von 30 Sekunden: Nebengespräche im Orchester; Dirigent hustet und schneuzt sich; ein Geiger übt eine schnelle Passage aus der Nr. 17; ein anderer Geiger stimmt nach; der erste Fagottist präludiert, ein Klarinettist folgt ihm darin; wiederum übt ein Geiger aus Nr. 17 usw.)
Solocellist: (...)
D: JA ... müssen wir mal überlegen- .. ja . gut- ...
X: (zischt)
(Das Orchester wird zunächst ruhig, nimmt dann für weitere ca. 12 Sekunden seine unstrukturierten Aktivitäten wieder auf)

D: (schnell) SCHÖN, + .. in Halben- ... (gibt den Einsatz,
Oboist: (kräht kurz auf seinem Rohr)
Konzertmeisterin: ah
D: (leise) und
(Orchester spielt mit dem Solobaß Arie Nr. 17 durch , Tempo
M. M. Halbe = 96)
2 Geiger: (schlagen beifällig mit ihren Bögen an die Pulte)
Geigerin: (lacht)
D: jawóll
Solocellist: vor zweieinhalb Jahren (leise) (...)
D: (lacht) .. klingt im Messias genauso
Geiger: (spielt Tremolo-Passage aus Nr. 17)
(Nebengespräche in den Streichern)
D: also am Schluß- (h) ist- okay &wir machen es dann so daß
Fagottist: (spielt Tonfolge abwärts)
D: wer (h) vor Tempo eins' zwei Takte vorher' ... geht er
Fagottist: (spielt Tonfolge aufwärts)
D: schon wieder ins Tempo (leiser) das machen wir so (mit,
dann?) crescendieren' .. vor &am SCHLUß' vor Tempo eins
Konzertmeisterin: (..)
D: geht er- vom più lento- da schon wieder zurück (auslaufend) in die Halben + ... em- ich hab (blättert, leise) wo ist das denn + .. wenn Sie die piano- eh- Stellen nach den Sforzati (führt ein **sf** vor) JA + in ZWEI- ich würde
Geiger und Fagottist: (präludieren)
D: sagen wenn Sie die DEUTLICH- .. hören Sie mal da (..) zu-
Geiger und Fagottist: +
D: mindest ZU- .. wenn Sie die deutlich in ganz piano ábsenken- und zwar so daß man hört die EINS ist mit SFORZATO' noch im Grunde forte' die ZWEI ist PIANO- das wäre . eine sehr schöne vermum (spricht einen Bratscher am ersten Pult an, schnell) Herr Hanser sind Sie (gerade?) einverstanden oder was war das fürn Ausdruck (von Ihnen?) .. mit Herrn HEILIGENBERG (auslaufend) (wäre dann?) können
Bratscher: (...)
D: wir nicht- ja, ich würde sagen eh' wenn Sie da am Anfang noch mal (blättert in der Partitur zurück) ein . paar Takte so machen können- den Anfang . (lauter) gehts noch' (leise) oder ist schon alles weg- +
(Pause, Geiger präludieren)
Hornist: (..) .. was'
Cellist: (kichert) ..
D: (erstaunt, fragend) NOCH schneller' okáy, (leiser) wolln wir mal
(erstauntes Auflachen in den Streichern)
D: (belustigt) ER' ER sagts,

(Streicher reden durcheinander und geben Kommentare zum Wunsch des Bassisten nach einem schnelleren Arientempo ab)

D: gut, ... (schnell) es ist ja nur damit die Probe schneller fertig wird &also .. und ' eins zwei (Orchester setzt mit Nr. 17 ein, Tempo jetzt M. M. Halbe = 104)

D: können wir e .. bitte FOLGENDES' .. eh' .. zunächst d der
Geiger: (spielt einen
D: Bläsereinsatz Takt sechsundachtzig Tempo eins: der . (de-
Geiger) Ton)
D: zidiert) sehr hart + kommen lassen- den sehr HART kommen lassen . ja' die Hörner' .. die . eh Klarinetten vor allen Dingen (diese Eins?) sehr hart- .. das soll wirklich ein
Alarm sein' .. und Sie in den Geigen' (langsamer) ich bin
1. Fagottist): eisenhart
D: ja nicht zu meiner- zu meinem Leid nicht weiter gekommen um
zu wissen ob leise spielen auf der Geige entspannender ist
Geigerin: (lacht auf)
D: als LAUT spielen- (schneller) WÄRE es das aber wä-
: (Lachansatz)
D: es eine tolle Möglichkeit . eberall da wo piano steht
oder pianissimo: (leise, emphatisch) ganz weg + zu
Konzertmeisterin: ja
X: (wo ist das
D: gehen, Gehör mal wieder (leicht lachend) ganz locker zu
X: denn?)
D: machen +
Konzertmeisterin: ein (...) wissen Sie wir sind so hoch gestimmt
D: jaja ja' also ich wol ich finde da h) das FORTE hier das
Konzertmeisterin: (...)
D: kommt ohne schwer &und Sie mit-eh in der Baßgruppe (sin-
gend) bá di bambí + . nicht zu SPÄT einsetzen- nicht
Kontrabassist: jaja
D: daß sie (zögernd) dem Kollegen das Tempo .. vielleicht et-
was- eh (dienstfreundlicher machen wollen?) sondern ruhig
(energischer Sprechgesang, auf die letzte Silbe hin stei-
gernd) da dim da DI + und dann sind wieder alle da (lau-
ter) das wär dann- (lauter) schön em- ja die Nummer fünf-
unddreißig a können wir uns schenken . Nummer VIERZIG' +
wäre Ihre (blättert weiter) NÄCHSTE'

Ich präsentiere zur Übersicht einen längeren Probenausschnitt und wähle unter dem Aspekt "Bearbeitung von Turbulenzen" interessante Episoden aus.

(a) (11 – 17) In 11 -15 zeigt sich der Dirigent unter Zeitdruck. Er bricht die Probenarbeit zur Nr. 23 ab, obwohl er

noch nicht zufrieden ist (in 17 nimmt er Stellung zu einer weiteren Beschäftigung mit dieser Nummer: "nötig wärs bestimmt-"). Der Dirigent demonstriert so, daß er aus Gründen der Zeitökonomie seine Ansprüche einstweilen zurückstellen muß, sie aber nicht aufgibt. Er verweist auf die Möglichkeit, die Nummer 23 am Ende der Probe nochmals aufzugreifen. Diese Darstellung ist zwar kurz, aber in sich komplex: sie thematisiert den Widerspruch zwischen künstlerischem Anspruch und dem zur Verfügung stehenden Zeitbudget. Zugleich ist sie ironisch gebrochen: Durch einen leicht lachenden Tonfall und die Formulierung "(leiser) ein Wunder passiert'" bewertet der Dirigent die mögliche Wiederaufnahme der Arbeit an Nr. 23 am Schluß der Probe als unwahrscheinlich oder unrealistisch. Er kommt so der Einschätzung der Musiker entgegen: D weiß, daß die Musiker wissen, daß D mit seiner Probenzeit nie auskommt, daß er stets am Ende einer Probe abbrechen oder an den letzten Stücken oberflächlich arbeiten muß, um die vorher festgelegte Probenzeit nicht oder zumindest nicht allzusehr zu überschreiten. Der Verzicht auf eine selbstironische Markierung würde mit sich bringen, daß die Musiker D's Ausweg aus dem augenblicklichen Dilemma unverträglicher Ansprüche als naive Idee ansehen könnten. D versucht so, Musikerkommentare zu antizipieren. Das verhindert aber nicht eine renitente Replik durch einen nicht mehr identifizierbaren Orchestermusiker (in 15): Er verweigert dem Dirigenten durch sein lakonisches "ham wir aber nicht-" die Ratifizierung des Problems, den Widerspruch zwischen künstlerischen Ansprüchen und Zeitknappheit zu bearbeiten; der Musiker läßt sich demonstrativ nicht auf die Komplexität der Dirigentenperspektive ein, sondern betont ausschließlich den praktischen Aspekt der Zeitökonomie.

D weiß, daß die Musiker seine Zeitplanung in Proben kritisch sehen – das schließe ich aus einer Bemerkung, die D im Interview mir gegenüber gemacht hat: Er rechtfertigte den großen Zeitaufwand jeweils für die ersten "Nummern" in seinen Proben als strategisch; an diesen Nummern könne man sehr viel an Spielweisen erarbeiten, was auch für den Rest des Werkes verbindlich sei und dann einfach übernommen werden könne.

(b) In **58+60** rügt der Dirigent einen Geiger und einen Fagottisten wegen ihres undisziplinierten Präludierens. Die Rüge wird erteilt, obwohl beide auffällig gleichzeitig ihr Spielen abbrechen – im gleichen Augenblick, in dem D die Darstellung seiner Änderungswünsche zur Spielweise unterbricht und ihnen seine Aufmerksamkeit zuwendet. Man kann also unterstellen, daß die Musiker erkennen, daß ihr Verhalten stört. Die Technik der Rüge: Demonstrativ werden in der Aufforderung "hören Sie mal

da (..) zumindest ZU-" die normalen Ansprüche an die beiden Musiker heruntergeschraubt; sie sollen gar nicht einmal dem Dirigenten zuhören, seine Spielanweisungen ratifizieren und dazu im musikalischen Vollzug realisieren, sich also aktiv-kooperativ verhalten, sondern wenigstens nicht stören und passiv zuhören. Eine Reaktion der Musiker auf diese Rüge unterbleibt, somit braucht auch nicht weiter ausgehandelt zu werden, ob die Rüge eine Imageschädigung der Musiker involviert.

(c) In **64 - 66** rügt D einen Bratscher am ersten Pult ("Herr Hanser") wegen dessen Nebengespräch zum Solocellisten ("Herr Heiligenberg"). In der Technik dieser Rüge wird dem Bratscher ironisch eine Handlungskompetenz zuerkannt, von der alle Beteiligten wissen, daß er sie nicht hat: nämlich Dirigentenentscheidungen und -anweisungen zu genehmigen, was ihm eine Stellung hierarchisch über D zuweisen würde. Zudem hatte das Nebengespräch des Bratschers erkennbar nichts mit dem augenblicklichen Fokus der Dirigentenäußerung zu tun. Hier setzt damit D ein spezifisches Interaktionswissen voraus, so daß seine Äußerung als Rüge kenntlich wird.

Allerdings wehrt sich an dieser Stelle der Betroffene: Durch die nicht verständliche Replik des Bratschers wird D veranlaßt, den Vorwurf zurückzunehmen und die Sequenz damit aufzulösen; er ratifiziert, daß Hanser und Heiligenberg berechtigt waren, sich untereinander über eine Spielweise zu verständigen.

(d) (78+81+82) In der Aufnahme ist die Äußerung des Bassisten, daß er für seine Arie ein schnelleres Tempo wünsche, nicht zu hören. Sie erfolgt wohl während der Pause, in der die Geiger präludieren (in 72). Auch erreicht die Äußerung den Dirigenten später als einige Musiker: 73 und 74 sind schon Kommentare zum Bassistenwunsch. Die Streicher sind nicht so schnell wie der Dirigent bereit, auf diesen Wunsch einzugehen. Sie zeigen durch "erstauntes Auflachen" (77) das Krisenträchtige einer solchen Tempoänderung – sie empfinden ihre Stimme in der Arie Nr. 17 als technisch schwer (das zeigt sich auch am begleitenden Präludieren, hier einem Üben schwerer Läufe aus Nr. 17) und halten eine weitere Temposteigerung für riskant.

Der Dirigent reagiert auf die durch das Lachen ausgedrückte Distanz, indem er die Verantwortung für die Entscheidung, das Tempo zu beschleunigen, dem Bassisten zuschiebt ("(belustigt) ER' ER sagts,"). D nimmt hier also gerade nicht die üblicherweise dem Dirigenten zustehende Gesamtverantwortung in An-

spruch. Dieser spielerische Zug setzt eine stabile Beziehung zum Solosänger voraus: Sie kennen sich so gut, daß der Sänger erkennen kann, daß er hier nicht ernsthaft "die Kartoffeln aus dem Feuer holen", also anstelle des Dirigenten eine Tempo-Diskussion mit dem Orchester führen und für ein schnelleres Tempo einstehen soll. Eher will der Dirigent durch den spielerischen Modus eine Definition des Orchesterkommentars als ernsthafte Opposition unterlaufen, so ein Hindernis für den ungestörten Probenfortgang beseitigen und das Orchester motivieren, das schnelle Tempo nicht als Zumutung zu interpretieren. Spielerisch demontiert er dazu noch weiter seine Dirigenten-Rolle. Er wirbt für den Vorschlag eines schnelleren Tempos mit der Begründung, der sei ausschließlich im Interesse der Orchestermusiker gemacht ("(schnell) es ist ja nur damit die Probe schneller fertig wird"). Spielerisch übernimmt der Dirigent damit eine unterstellte, von Renitenz geprägte Musikerperspektive: Gut und akzeptabel ist alles, was die Probe verkürzt. Dieser reduzierte Anspruch an die Situation steht natürlich im Widerspruch zu den Motiven des Bassisten für seinen Vorschlag; das schnellere Tempo ist musikästhetisch begründet (im Sinne einer schlüssigeren Interpretation und einer adäquateren musikalischen Darstellung des Textes "Ist nicht des Herrn Wort wie ein Hammer") und soll nicht Probleme einer praktischen Probenorganisation lösen. Der Dirigentenscherz wirkt hier strategisch als spannungsauflösend.

(e) (92 - 105) Der Dirigent kokettiert mit seiner eigenen eingeschränkten Kompetenz auf der Geige. Er bestätigt den Musikern damit, daß es in der Probe relevante Sachverhalte gibt, die ausschließlich in den Bereich der "partikularen Intelligenz" (Jungheinrich) der Orchestermusiker fallen. Hier handelt es sich konkret um die Frage, ob es eine Relation zwischen Lautstärke und "Entspannungsgrad" des Geigenspielens gebe. Die praktische Realisierung von Interpretationswünschen des Dirigenten durch auf dem Instrument darstellbare Spielweisen fällt in die Verantwortung des einzelnen Musikers. Die geht allerdings nicht so weit, daß der Orchestermusiker die Gültigkeit einer Interpretationsvorstellung des Dirigenten bestreiten könnte, wenn er Undurchführbarkeit vermutet: Die spielerische Selbstbezichtigung des Dirigenten (die auch durchaus von den Musikern so ratifiziert wird, vgl. 96 und 98) dient nur als Einleitung für den ernstgemeinten Wunsch, durch lockeres Spiel die Wirkung des "piano" zu verstärken.

Auf diese Weise räumt der Dirigent "Stolpersteine" aus dem Weg: gewisse eigene Ansprüche und Wünsche an das Orchester, die die Musiker potentiell als unangemessen ansehen und durch

die sie demotiviert werden könnten. Der Dirigent bemüht sich so, zu verhindern, daß durch Distanz und Unlust die Qualität des Probenergebnisses fraglich wird.

Die Verwendung solcher Interventionen ist für den Dirigenten freilich nur eine Option: An anderen Stellen verzichtet er auf straffende Interventionen und ermöglicht so Digressionen bis zu einer halben Minute Dauer (z. B. in 21 – 26).

Zusammengefaßt: Auch da, wo der Dirigent auf ein kollektives Unbehagen im Orchester oder angedeuteten Widerstand einzelner Musiker reagiert oder solche Verhaltensweisen antizipiert, bleibt er dominierend. Spielerische Regressionen werden strategisch benutzt, um Klangvorstellungen effektiv zu vermitteln und Widerstände im Orchester zu unterlaufen, bevor sie explizit artikuliert werden können.

Die Quintessenz all dieser Überlegungen sieht für den Orchestermusiker düster aus: Er muß sich den schlagtechnischen und auch den verbalen Anweisungen des Dirigenten fügen und hat nur sehr begrenzte Möglichkeiten zur verbalen Intervention.

Eine bekannte Anekdote möchte glauben machen, daß die Verhältnisse in Orchesterproben real doch etwas anders sind und dem Musiker durchaus Gelegenheit geben aufzutrumpfen; hier diese Anekdote in der Version von Otto Strasser:

> "Zu oftmaliges Unterbrechen ist (...) nicht nur zermürbend, sondern zerstört geradezu Zusammenhänge. Dirigenten mit solchen Gewohnheiten hat es allerdings schon immer gegeben. Darauf weist ein oft zitiertes Wort Josef Hellmesbergers hin, der einem Pedanten am Dirigentenpult sagte: 'Noch einmal abklopfen, und wir spielen, wie Sie dirigieren.'" (Strasser 1981:189)

Mit dieser Pointe deutet ein Orchestermusiker stellvertretend für seine Kollegen eine gruppenspezifische Einstellung an: Die Musiker sind – zumindest einigen, für weniger kompetent erachteten – Dirigenten an "Durchblick" überlegen; sie wissen, wie ein Werk zu spielen ist, und sind darüberhinaus im Interesse von Probenökonomie so schlau, d. h. so taktisch-klug, daß sie stillschweigend entgegen den Zeichen eines unfähigen Dirigenten werkadäquat spielen – vorausgesetzt, er stellt nicht durch zu zahlreiche Interventionen dieses Situationsmanagement in Frage. Diese Einstellung impliziert, daß es nur genau eine, "richtige" Werkinterpretation gibt, die die Musiker bereits selbstverständlich beherrschen, und spricht der Komposition die interpretatorischen Leerstellen ab, die in vom Dirigenten verantworteter Probenarbeit zu füllen sind

(vgl. das Statement von Hans Zender) – und technische Probleme, die nach einem Abklopfen moniert werden könnte, existieren für die Musiker ohnehin nicht, denn sie sind ja Profis!

Die für die Orchesterarbeit scheinbar konstitutive Unterordnung der Musiker unter den Dirigenten ("Das Orchester muß wirklich spielen, wie er befiehlt" (Adorno 1968:116) wird durch die Replik "Noch einmal abklopfen, und wir spielen, wie Sie dirigieren" auf den Kopf gestellt:

- die Spielanweisungen des Dirigenten zu befolgen, ist nicht mehr selbstverständliche Orchestermusikerroutine, sondern wird drohend als Sanktion gegen den für unzulänglich gehaltenen Dirigenten umdefiniert: Gerade wenn sie seine Zeichen und Anweisungen ratifizieren, verfehlen sie ihre dienstlichen Aufgaben – die sonst als normal angesehene Interaktionsform wird sinnlos;
- die Orchestermusiker kündigen so die stillschweigende Anerkennung einer für die Institution "Orchester" gültigen generellen Regel auf: daß nämlich der Dirigent durch seine Aktivitäten ihr Musizieren steuert;
- die Pointe enthält scheinbar ein kooperatives Versprechen, meint aber tatsächlich eine spielerisch-aggressive Drohung;
- die Replik thematisiert, daß das Verhalten des Dirigenten, durch häufiges "Abklopfen" die Probe in die Länge zu ziehen, von den Musikern als störend empfunden wird: Es sei überflüssig und laufe ihren Interessen zuwider;
- das Recht auf solche Interventionen wird dem Dirigenten unter Bezug auf seine schlagtechnische Unzulänglichkeit abgesprochen.[43]

---

[43] Eine in der Darstellung schwächere Variante dieser Anekdote findet sich bei Martius (1984:13):

> "Der Posaunist kommt zu spät in die Probe. Der Dirigent schimpft: 'Wenn Sie wieder zu spät kommen, muß ich Sie der Intendanz melden.' - 'Herr Generalmusikdirektor', erklärt der Posaunist, 'wenn Sie mich melden, blase ich heute abend so, wie Sie dirigieren.'"

Die Musikerreplik hat hier eine andere Stoßrichtung: Sie kritisiert nicht den musikalischen Probenstil des Dirigenten, sondern weist seine Kritik an einem disziplinarischen Musikerverstoß und die Drohung mit Konsequenzen zurück. Als schwächer bewerte ich diese Variante, weil durch die Replik nicht doppeltes Versagen des Dirigenten verdichtet wird (Redseligkeit und irreführende Schlagtechnik), sondern nur ein Verhalten zurückgewiesen wird, das in der Perspektive von Orchestermusikern, wie ich sie kenne, durchaus legitim ist: ein Rüge für Unpünktlichkeit. Pünktlichkeit zu Probenbeginn gilt als Kardinaltugend. Die Replik des Posaunisten wird so zu einer aggressiven Drohung aus einer atypischen Perspektive.–

Leider berichtet die Anekdote nicht, wie der (im übrigen namenlose) Dirigent auf diesen Affront reagiert; zudem haben mir mehrere Orchestermusiker in Interviews versichert, daß es derartig massive Racheakte in Wirklichkeit nicht gebe. Die Anekdote spiegelt zwar eine verbreitet stereotype Einstellung – die tatsächliche Verwendung einer derartigen Replik würde aber zu massiven Kommunikationsstörungen führen. Vermutlich wehren sich Musiker gegen Zumutungen des Dirigenten mit subtileren Mitteln. Die folgende Episode aus einer Arienprobe zur Matthäuspassion (ohne Chor, nur mit dem gerade für bestimmte Nummern benötigten Teil des Orchesters) ist authentisch.

Die Baßarie Nr. 75 ("Mache dich, mein Herze, rein") ist schon vier Mal vom Dirigenten abgeklopft worden. Er hat dann jeweils die Phrasierung und Artikulation in den Streichern moniert und u. a. gefordert, das Orchester solle "weicher spielen"; beim 5. Abklopfen sagt er:

Beispiel Nr. 28:

Beteiligte:
A: Dirigent
B: Geiger (nicht genau identifizierbar)
C: Fagottist
D: anderer Geiger
E: Solocellist ("Herr Ehrenberg")

A: (bricht Nr. 75 in Takt 51 ab) (während Sänger und Continuo noch auslaufend musizieren) (ich möchte das am liebsten noch ganz hinten- noch ganz hinten?) + (Sänger und Cello hören auf) Pardon, .. jetzt machen Sie das- eh' ich WILL das jetzt nicht alles ändern &ich hab des öfteren hier- .. ganz andere Bindungen drinstehen (leiser) als .. als Sie + also DREIERbindungen wo Sie ham (im Sprechgesang) *bam* bam BA



B: (leise) ja,

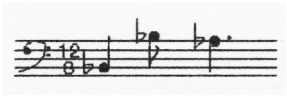
A: (lauter) eh'`wenn Sies NUR nicht so sehr absetzen + das . chier . eberbinden' (im Sprechgesang, höhere Tonlage) da' bam' + das war

---

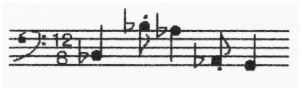
Burkhardt (1987) berichtet über eine der wenigen bislang erfolgreichen Dirigentinnen, die durch ihre nüchterne Art zu dirigieren sich den Orchestermusikern als kompetent präsentiert hat und von ihnen respektiert wird. Marie-Jeanne Dufour verzichtet auf die von Orchestermusikern nicht geschätzte Redseligkeit in Proben:

> "Nie erliegt sie der Versuchung nachzuahmen, was ihre berühmteren Kollegen bei sogenannten öffentlichen Dirigierkursen gern tun: mit geistreichen oder philosophischen Erklärungen zu glänzen, sich auf Kosten der Musiker ins rechte Licht zu setzen, die Probe als Teil eines Show-Business zu begreifen."

12 ⌈ mir ein bißchen zu- .. das KNALLT dann son bißchen-
13 ⌊ B: (leise) (das schleppt?)
14 ⌈ A: nja' wenn Sie das fließender machen (könnten?) jajá, zu
15 ⌊ C: (räuspert sich)
16 ⌊ B: (leise) (..)
17 A: UND Herr Ehrenberg ich HABS jetzt, das waren vorhin ein-
18 ⌈ A: fach die Betonungen der Achtel- .. im Gegensatz zu den Vierteln-
19 ⌊ E: ja die haben wir aber dazu
20 ⌈ D: (zögernd) ja- + ist mir schon klar,
21 ⌊ E: gerade ganz LEICHT gemacht- gar nicht mehr ge-
22 D: nur die Achtel sind OBEN und dadurch sind sie natürlich noch
23 E: spielt



24 ⌈
25 ⌊ D: (singt) *da* dim ba
26 E: (spielt auf seinem Cello, rhythmisch direkt an A's Gesang an-



27 ⌈
28 ⌊ schließend) &das-
29 ⌊ A: ja wenn Sie das ALLEIN spielen
30 klingt es wunderschön
31 E: (leise) ja
32 Mehrere Orchestermusiker: (kichern leise)
33 ⌈ A: NUR- .. wenn wir es zusammen machen . aber nachher ergibt es sich
34 ⌊ E: ja . aber nachher machens
35 ⌈ A: DOCH, .. also . *öh*- .. (schnell) es ist auch keine KRITIK es ist
36 ⌊ E: alle-
37 ⌈ A: nur- (laut) ja (h)
38 ⌊ E: neenée ich weiß . was . man bemüht sich es- (h) bloß . kanns nich-
39 ⌈ A: nee das ist klar, also versuchen wir das einfach nur piano auf die
40 ⌊ E: (leise) (..)
41 ⌈ A: Viertel zu kriegen- (lacht leise) ..
42 ⌊ E: machen schon aus dem Kreis n QUADRAT hier- (echt?)
43 A: und ich sollte dann etwa nicht zufrieden sein (schnell, beiläufig)
44 ⌈ das GIBTS überhaupt nicht, + eh' können wir Takt . *em*' fünfund-
45 ⌊ (Gemurmel im Orchester)
46 A: vierzig bitte ja' fünfundvierzig anfangen-
47 B: (zum Pultnachbarn) da sind wir
48 A: und'
49 (Einsatz Takt 45)

In 3 -17 beschäftigt sich der Dirigent zunächst mit den hohen Streichern; es gelingt ihm, einvernehmlich ein Phrasierungsproblem zu lösen. Danach wendet A in 17 seine Aufmerksamkeit dem Solocellisten Ehrenberg (E) zu. A's "ich HABS jetzt,"

referiert auf die Phase nach dem vorherigen Abklopfen, in der er die Spielweise der Celli zwar als unbefriedigend problematisiert hat, den Grund aber nicht benennen konnte; jetzt meint er, ihn erkannt zu haben: "das waren vorhin einfach die Betonungen der Achtel-". E faßt als Implikation dieser Begründung auf, A meine, E bzw. alle Celli hätten zwischen dem 4. und 5. Abklopfen die Achtel noch zu sehr betont. E widerspricht: Die Celli seien bereits optimal auf A's Intentionen eingegangen. Seine spöttisch-übertreibende Reformulierung (in 22+24: "gar nicht mehr gespielt") erinnert an die Paradoxie in einigen Musikeranekdoten, wo erst im Verstummen, also im Nichtvollzug seiner zentralen Aktivität Musizieren nach dem Notentext, der Musiker Erfolg beim Dirigenten hat (eine solche Anekdote zitiere ich in Kapitel 7.4.).

A berücksichtigt nun zwar E's Einwand (in 21: "(zögernd) ja- + ist mir schon klar,"), insistiert aber auf seiner Kritik: Er begründet sie damit, die Cellisten müßten durch ihre Spielweise die durch den Oktavsprung nach oben automatisch hervorstechenden Achtel neutralisieren. E führt in 28 die gewünschte Spielweise an einem Motiv aus Takt 21 vor; er tut dies sehr kooperativ, nämlich ohne explizit dazu aufgefordert worden zu sein, und im rhythmisch passenden Anschluß an A's gesangliche Demonstration. E erntet dafür in 30f. A's ausdrückliche Zustimmung, doch der verlagert nun das Problem. Er versucht, E von den Kollegen der Cellogruppe zu isolieren (allein kann E es gut, nur die Gruppe macht Murks), was E in 35+37 zurückweist (wohl aus Fürsorgepflicht als Stimmführer).

Er veranlaßt dadurch A zu einem metakommunikativen Rückzieher (in 36: "(schnell) es ist auch keine KRITIK"). Doch diese Imagepflege für E greift hier noch nicht, denn bevor A seine kommunikative Absicht neu formulieren kann, fährt ihm E in ironischer Perspektivenübernahme in die Parade: Er unterstellt A die Einstellung, daß die Diskrepanz zwischen der (idealen) Klangvorstellung des Dirigenten und dem realisierbaren Klangergebnis unaufhebbar sei – und diese Einstellung wäre arg frustrierend für die Musiker, also auch belastend für das gemeinsame Probenziel, Verabredungen für eine künstlerisch anspruchsvolle Ausführung zu treffen; das ist nur sinnvoll, wenn alle Beteiligten von der Ausführbarkeit dieser Verabredungen ausgehen.

Darauf macht A einen weiteren Rückzieher: Durch "nee das ist klar," (in 40) stimmt er E's Forderung zu, vom Orchester nicht Unmögliches zu verlangen, und bietet eine aus seiner Sicht

eher realisierbare Spielanweisung an (in 40+42: "also versuchen wir das einfach nur piano auf die Viertel zu kriegen-").

E expandiert seine ironische Replik und variiert in 43 die bekannte Redensart von der Quadratur des Kreises: Der Dirigent verlangt hier Unmögliches, und zwar aus prinzipiellen Gründen, nicht etwa wegen beschränkter Fähigkeiten der Musiker – und doch bleiben sie kooperativ.

A scheint leicht aus dem Konzept geraten zu sein; er bemüht sich, durch ebenfalls spielerische Perspektivenübernahme (in 44:"und ich sollte dann etwa nicht zufrieden sein") und durch Lachen auf E's Einwand einzugehen und durch sein beiläufiges "das GIBTS überhaupt nicht," die Situation zu renormalisieren. Er kann dann auch zur gewohnten Probenarbeit zurückkehren: Ansage einer Einsatzstelle und Neueinsatz des Orchesters.

Offenbar hat A E's ironische Äußerungen als Warn- und Gefahrensignal erkannt: Wenn dieser Musiker, den er hoch schätzt, wie ich aus einem Interview mit A weiß, und der sich während der ganzen Probe kooperativ durch engagiertes und kultiviertes Spiel hervortut, hier signalisiert, daß er A's Forderungen für unverständlich hält (schließlich hat er gezeigt, daß er es zu A's Zufriedenheit auch an dieser Stelle kann, und geht unwidersprochen davon aus, daß auch seine Kollegen es können – was will A also noch?), ist Gefahr im Verzug, daß die Musiker ihre Bereitschaft zu innerem Engagement und aktiver Mitarbeit bei der musikalischen Reformulierung verbaler Interpretationsanweisungen aufgeben. Wenn die Musiker aber innerlich "abschalten" und nur noch mechanisch spielen, wäre das für A schlimmer als der Verzicht auf eine perfekte Realisierung seiner Detailwünsche – also steckt er zurück.

Dirigenten müssen mithin die Aufnahmebereitschaft ihrer Orchestermusiker berücksichtigen und ihre Kommentare und Änderungswünsche so plausibilisieren, daß sie den Musikern im Spiel realisierbar erscheinen und sie Fortschritte beim mehrmaligen Probieren kritischer Stellen wahrnehmen können. Nicht durch direkte Angriffe, aber z. B. durch subtil-ironische Frotzeleien können Musiker unter bestimmten Bedingungen also doch den Fortgang der Probe beeinflussen. Zu diesen Bedingungen zählen sicherlich ihre Position im Orchester (der Solocellist kann sich hier etwas herausnehmen, ein Tutticellist wohl weniger), das Image, das sie über ihre Funktion hinaus durch gemeinsame Probenerfahrungen beim Dirigenten haben – überhaupt die Intensität der gemeinsamen Sozialerfahrungen,

hier im Musizieren, so daß die Reaktionen des Partners berechenbar erscheinen.

In diesem komplexen System gibt es also Optionen für unterschiedliche Verhaltensstrategien auf beiden Seiten. Erwartungen eines aufgeklärt-sensiblen Dirigenten an die Kooperativität seiner Musiker, zugleich die prinzipielle Bereitschaft, Musikerinterventionen während der Probe positiv zu berücksichtigen, dokumentiert der folgende Ausschnitt aus einem Interview mit dem Dirigenten meiner Probenbeispiele zur Matthäuspassion:

Beispiel Nr. 29:

Im Interview wird gerade thematisiert, daß im Probengespräch zwischen Dirigent und Orchestermusikern – vor allem bei den Gesprächsbeiträgen des Dirigenten – eine Balance zwischen Reden und Musizieren eingehalten werden muß: Ausführliche verbale Darstellungen mögen dem Dirigenten zwar zur Verdeutlichung seiner Interpretationsabsichten notwendig erscheinen, er riskiert damit aber, an Akzeptanz bei den Musikern zu verlieren.-

Beteiligte: WH: Dirigent, Kirchenmusiker
WS: ich

1 WH: ich würde denken daß man' ... wenn man Glück hat- die gute Mitte
2 ⌈ getroffen hat (Lachansatz) (Pause) also auch die Musiker mal ein
3 ⌊ WS: m
4 ⌈ WH: Wort zu lassen das ist auch find ich AUCH nicht schlecht wenn der-
5 ⌊ WS: m
6 WH: .. am besten natürlich wenns n kluger Musiker der auch was Kluges
7 ⌈ zu (lachend) sagen + hat oder' wenn er einfach eine ehrliche
8 ⌊ WS: ja ja
9 WH: Empfindung vo (h) weitergibt- mag sein daß er irgendwo sagt (zieht
10 Luft ein) "dieses Problem ist gegessen brauchen wir nicht zu proben"
11 ⌈ &(lauter) oder was ich auch gut find &wenn einer sich (h) vertan
12 ⌊ WS: (leise) mm-
13 WH: hat gleich sagt "nee es war nurn (h) .. das kommt nicht wieder:"
14 ⌈ (saugt Luft ein) das . hilft einem manchmal mehr als wenn m*an* (h)
15 ⌊ WS: ja- (leise) m
16 ⌈ WH: eh (saugt Luft ein) dann . (h) stumm gegeneinander (h) arbeitet
17 ⌊ WS: m

Der Dirigent bewertet ein Orchestermusikerverhalten als kooperativ, d. h. als hilfreich für die von ihm gesetzten und verantworteten Probenziele: Ein Musiker kommentiert eine eigene Fehlleistung und zeigt dadurch, daß er sie als solche erkannt hat. Er dokumentiert zudem für den Dirigenten, ob es ein einmaliger Lapsus war, der keine spezielle Aufarbeitung in der Probe erfordert, oder nicht. Das ist Rücksicht auf Probenökonomie aus der Perspektive des Dirigenten: Der Musiker entla-

stet ihn von zeitraubenden Aushandlungen, was nochmals geprobt werden muß.

Der Dirigent ist bereit, ein solches Eingeständnis von Fehlern zu honorieren; er bewertet dieses Verhalten aufgrund einer Statuskategorie "kluger Musiker". Da er bestimmte Musiker aufgrund gemeinsamer Musiziererfahrungen schon vor der aktuellen Probensituation dieser Kategorie zugeordnet hat, steuert sie auch seine Aufgeschlossenheit für Musikerinterventionen während der Probe.

Solche Statuseinschätzungen bedingen, ob ein bestimmtes Verhalten eines Gruppenmitgliedes als verträglich mit den Normen der Gruppenarbeit angesehen wird oder nicht. In der Gruppe "Dirigent und Orchester" kann der Dirigent Normen für die Arbeitsdisziplin setzen; er kann Zwischenbemerkungen von Orchestermitgliedern als renitent definieren und als Störung sanktionieren – er kann auf diese Hochstufung aber auch verzichten, indem er die "flapsige" Bemerkung eines Orchestermusikers als kompatibel mit seinen Leistungsanforderungen definiert oder sogar umdeutet als Indiz der Professionalität des Musikers: Die Scherze zeigen die Souveränität an.

Solche Statuseinschätzungen werden vor allem vom Leiter einer Gruppe vorgenommen; sie enthalten zwei Komponenten:

(a) eine Zwangskomponente: "Wie abhängig bin ich von ihm? Wie sehr brauche ich ihn?" (Der Musiker ist in der aktuellen Probe nicht zu ersetzen; der Dirigent ist auf bestimmte qualifizierte Kräfte angewiesen: Er bekommt keinen Besseren und muß das an sich störende Gerede des Musikers tolerieren);
(b) eine Leistungskomponente: "Wie gut ist er?"

Gegenseitige Statuseinschätzungen zwischen dem Dirigenten und den Orchestermusikern während der Probe sind wesentlich für die Entscheidung, welches Muster für die Verarbeitung von Zwischenbemerkungen der Musiker angewendet wird. Folgende Muster sind denkbar:

(1) Der Musiker deutet mit seiner Bemerkung an, daß er bestimmte Erwartungen und Relevanzsetzungen des Dirigenten nicht teilt. Zugleich vermeidet er auf diese Weise eine explizite Metakommunikation über Ziele und Ansprüche, die für die Probe gültig sind oder sein sollen. Der Dirigent erkennt diese kommunikative Absicht und quittiert sie, indem er mit oder ohne explizite Ankündigung sein Probenverhalten ändert.
(2) Der Dirigent ist nicht bereit, sein Probenverhalten zu ändern. Er will aber auch eine Definition der Musiker-Bemerkung als Störung vermeiden und reagiert mit einer

gleichfalls spielerisch-frotzelnden Bemerkung. Die Episode wird als Digression behandelt.
(3) Der Dirigent definiert die Musikeraktivität als Störung und reagiert entweder mit einer expliziten Rüge oder in ironischer Thematisierung, die für den Insider aber doch als Rüge kenntlich ist.

4.3 PAUSENGESPRÄCHE: AUF DEM "ABSTECHER"

Zu den Schauplätzen für die Kommunikation der Orchestermusiker untereinander in Arbeitspausen zählen Räume in Operntheatern und Konzertsaalgebäuden, die teils für das Orchester reserviert sind: Probenräume, Stimmzimmer (eine Art Großgarderobe mit Spinden für jeden Musiker sowie Tischen als Ablage für die Instrumente); die teils von vielen Orchestermusikern vor und nach Aufführungen sowie in Pausen aufgesucht werden: Theaterkantine, Kneipe in der Nähe ("Stammkneipe"), in der man sich nach einer Aufführung trifft.

Zeitliche Rahmen für Kommunikation in diesen Räumen sind:
- Phase der Arbeitsvorbereitung vor Orchesterproben und Aufführungen;
- Proben- und Aufführungspausen;
- nach Proben und Aufführungen: Einpacken.

Diese Rahmen ergeben sich z. T. durch institutionelle Vorgaben: Die Pause ist sowohl Arbeitspause zur Erholung, zur Entspannung und zum Sammeln neuer Kräfte für eine konzentrierte musikalische Arbeit im zweiten Teil des Konzerts und in dieser Funktion sowohl für Mitwirkende als auch für das Publikum wichtig als auch nach den Traditionen üblicher Programmgestaltung notwendig: Ein Programmablauf soll eine Steigerung enthalten; bei einer Pause zur Halbzeit enthält der Spannungsbogen des Konzerts zweimal eine Steigerung. Ein erster Höhepunkt ist vor der Pause; oft ist das nach der Programmstruktur die Stelle für ein Solistenkonzert. Der Virtuose kann so vor der Pause bei starkem Beifall Zugaben geben, die eigentlich für den Schluß des Konzerts reserviert sind.

Musiker müssen eine ganze Weile vor Beginn des Konzerts erscheinen, damit ihr Instrument sich akklimatisieren kann und während des Dienstes dann seine Stimmung nicht mehr verändert; damit sie sich einspielen können (Finger lockern, bei Strei-

chern: Bogen spannen, bei Bläsern: Ansatz überprüfen, bei Doppelrohrblattinstrumenten: Rohre einweichen und das geeignete auswählen) und vorab einstimmen (dazu braucht besonders die Harfenistin viel Zeit und Ruhe!). Diese Verpflichtung ist mitunter sogar schriftlich fixiert:

"Abstecher" sind "Gastspiele eines Theaters oder Orchesters in der näheren Umgebung des Standorts" (Avgerinos 1981:13) und finden oft in Städten statt, die kein eigenes Ensemble für Oper oder Konzert haben bzw. es abgeschafft haben, wohl aber ein eigenes Theater bzw. einen eigenen Konzertsaal besitzen. Hierbei können Musiker von ihrer Intendanz verpflichtet werden, im gemieteten Bus gemeinsam zu fahren. Man möchte sicherstellen, daß jeder rechtzeitig ankommt, und eventuelle Ausfälle rechtzeitig bemerken können, um Aushilfen zu besorgen. Da die Fahrzeit des Busses wegen unsicherer Straßen- und Verkehrsverhältnisse großzügig kalkuliert wird, sind die Musiker im Regelfall geraume Zeit (30 bis 60 Minuten) vor dem Beginn der Aufführung am Ort. Eine solch lange Zeit benötigen die meisten aber für eine selbst intensive Arbeitsvorbereitung nicht; so ergibt sich für sie als praktisches Problem, wie sie die Zeit bis zum Aufführungsbeginn nutzen sollen. Abstecher sind eine herausgehobene Dienstart. Schmale/Schmidtke haben statistisch ermittelt, welche Dienstarten pro Arbeitstag wieviel Arbeitszeit beanspruchen; für Abstecher gilt:

> "Die größte zeitliche Beanspruchung bringen auswärtige Vorstellungen oder Konzerte mit sich, besonders dann, wenn sie noch mit zusätzlichen Proben am Gastort verbunden sind. Diese Belastungen wiegen um so schwerer, als diese Dienstart relativ häufig auftritt. Im Durchschnitt muß fast jeder Orchestermusiker einmal in der Woche mit einer Aufführung in einem anderen Ort rechnen. Zwei Drittel dieser sogenannten Abstecher dauern zwischen 3 und 9 Stunden, mit einer durchschnittlichen Länge von 6 Stunden (...) Nicht wenige Abstecher beanspruchen noch mehr Zeit." (Schmale/Schmidtke 1985:18)

Nicht jedes Orchester unternimmt regelmäßig solche Abstecher; viele sind durch den Dienst an ihrem Standort bereits voll ausgelastet. Andererseits gibt es Orchester, die fast ausschließlich als sogenannte "Reiseorchester" arbeiten, also eine ganze Region bespielen. Diese Orchester sind oft aus dem Zusammenschluß mehrerer kleiner Orchester in benachbarten Städten entstanden (Beispiel: das Schleswig-Holsteinische Sinfonieorchester mit Sitz in Flensburg). Schmale/Schmidtke haben auch die durchschnittliche wöchentliche Arbeitszeit errechnet, die für Abstecher aufgewendet wird:

> "Mit der relativ großen zeitlichen Beanspruchung durch auswärtige Aufführungen bzw. Konzerte ('Abstecher') muß der Orchestermusiker im Durchschnitt im Monat dreimal rechnen. Die wöchentliche Dienstzeit wird dadurch mit 4,5 Stunden im Durchschnitt belastet. In ganz besonderem Maße sind die C/D-Orchester durch Abstecher beansprucht (7,0 Stunden). Darin wird die besondere gesellschaftlich-kulturelle Aufgabe der C/D-Orchester außerhalb der kulturellen Zentren sichtbar." (Schmale/Schmidtke 1985:22)

Ein solcher kulturpolitischer Euphemismus trifft wohl kaum die Einschätzung, die Abstecher in der Perspektive beteiligter Orchestermusiker haben; bei Jungheinrich sind Abstecher Merkmal provinzieller Zweitklassigkeit:

> "(...) besonders berüchtigt die 'Abstecher': Gastspiele landauf, landab, allabendlich mit dem Gemeinschaftsbus unterwegs über Stock und Stein in die sinistersten Lokalitäten" (Jungheinrich 1986:108)

"Abstecher" sehe ich als "key situation" (Gumperz)[44] für die Rekonstruktion von Routine in einer sozialen Welt:

- zur Routine gehört, daß ein Repertoirestück, vor allem eine "stehende" Operninszenierung, gegeben wird und meist auch keine besondere Probe am Abstecherort stattfindet. Die Verhaltensmuster zur Abwicklung beruflicher Arbeitsaufgaben sind die gleichen wie im heimischen Theater: Auspacken, Einspielen, Einstimmen usw.
- nicht alles aber, was im eigenen Theater bei einer Opernaufführung problemlos abläuft, kann im Abstecherort routinisiert abgewickelt werden. Schon die Verpflichtung zu gemeinsamer Anreise im Bus mit großzügig kalkulierter Ankunftszeit bewirkt eine kommunikationssteuernde Abweichung von der üblichen Zeiteinteilung.

Im konkreten Fall der folgenden Beispiele (Aufführung von Mozarts Oper "Don Giovanni" in einem ca. 60 km entfernten Stadttheater, das sein eigenes Opernensemble mit dem Orchester vor knapp 20 Jahren aufgelöst hat; die Räumlichkeiten sind noch vorhanden) gibt es einige unvorhergesehene Probleme, die als Sonderbedingungen für die nun ablaufende Kommunikation der Orchestermusiker untereinander beschrieben werden können: Der Aufführungsbeginn verzögert sich durch Probleme mit dem Bühnenbild auf der kleineren Bühne und die Tatsache, daß man für den Aufbau zu wenige Bühnenarbeiter mitgenommen hat. Die räumlichen Verhältnisse im Stimmzimmer sind beengter als im eige-

---

[44] vgl. John Gumperz' Ausführungen über "Some Sociolinguistic Implications of the Mannheim City Project" auf dem Mannheimer IdS-Kolloquium über "Ethnografische Soziolinguistik", 6. 6. 1985.- Z. T. auch bei Gumperz (1982:8-10).

nen Theater, die Ablageplätze auf den Tischen reichen nicht für alle Instrumente aus, und es gibt keine feste Zuordnung von Spinden und "Auspackplätzen" zu einzelnen Musikern oder feste "Reviere" für sie. Vor allem aber provoziert die Musiker zu Bemerkungen, daß die zeitliche Organisation ihrer Aktivitäten nicht so routinisiert abgewickelt werden kann, wie sie es "daheim" gewohnt sind.

So ist die "Abstecher"-Situation für gruppenspezifische Scherze und Interaktionsspiele produktiver als die Situation der Opernaufführung im eigenen Haus.–

Beispiel Nr. 30:

Beteiligte:
Tr1: 1. Trompeter (sächsischer Akzent) ("Heinz")
Ob1: 1. Oboist
G: Geiger
A: Orchestermusiker
B: Orchestermusiker
WS: Aushilfe für die Bühnenmusik
Tr2: 2. Trompeter
OW: Orchesterwart (Angestellter für Servicedienste) ("Reinhard")
Br: Bratscher ("Neumeier")
Ob2: 2. Oboist
C: Orchestermusiker ("Dieter")
OI: Orchesterinspektor (= Orchestermusiker mit Verwaltungs- und Kontrollaufgaben)
X: nicht identifizierbar
D: Orchestermusiker
E: Orchestermusiker
F: Orchestermusiker

(Whv 1/1/258)

Tr1: (spielt gestopfte Töne) (bricht ab mit einem Stöhnlaut) och- ...
Ob1: (kräht auf seinem Rohr)
Tr1: wieso kratzt du denn ooch nicht guck mal du krißt nen Haufen Geld und gehst nicht da hoch wenn so was zu kratzen ist da oben- ...
G: (langsam) Ja ich bin ja nicht gefragt WORDEN und-eh-
Tr1: Ja wer hat das denn éingeteilt oder was-
G: (leise) ich weiß nich wer
Tr1: ach nu KOMM- stell dich nicht dümmer als du bist
A: wer war denn das
A: (trinkt einen Schluck Bier, stöhnt) es ist ja *só* wenn de- .. du weißt ja (leise) vom + ich weiß ja nicht was es gibt vielleicht achtzig Mark oder was (leicht lachend) krißt ja noch dreißig Mark raus du-
B: (lacht auf)
Tr1: ja nicht um Geld aber aber MENSCH- .. du kassierst (Münzengeräusche: von OW mitgebrachtes Bier wird bezahlt) laufend Geld ein hockst nur (..) herum und freßt dir die Wampe voll Frikadellen
B: (lacht)
G: ist ja

auch richtig- hier die Frikadellen bestimmt nicht du- .. kann ich
⌈ mir nicht leisten
⌊ Tr1: (laut) hier nicht nee- (lacht auf) (leiser) ja hier ist det
⌈ Letzte (lauter) &ja' jetzt mags ja anders sein- wa' ...
⌊ G: (leise) jo
Tr1: aber das ist so die ganze KOMÖDIE da hinten ist unsympathisch
⌈ der Wirt da und und und ich geh da nicht gern hin
⌊ B: ja ja (..) ist
furchtbar
(unverständliches Gemurmel)
Tr1: (zögernd, antwortend) (..) *schon* lange da aber-
(leise Gespräche)
WS: Sind Sie öfter hier in Wintershagen
A: (leise) nur so ab und zu (...) siebensechzig siebzig ... hier in
dem
WS: (..) na ja wann ist das denn aufgelöst worden
⌈ A: ja .. ja ... jaja um . diese Zeit
⌊ Tr1: können doch ein weiter gehen in *die-*
⌈ *ses* .. Fóckhaus- ... ja'
⌊ Tr2: ah ist dir dieses Essen recht (leise) (wenn
du?) (..)
Tr1: (gespielt empört) ICH rede . du (h) guckscht MICH immer an bei
Essen-
⌈ Tr2: naja DU bist doch derjenige der
⌊ Tr1: (leise triumphierend) ich hab schon was gegessen
Tr2: (leise, auslaufend) dauernd was am Fressen sagst
Tr1: ICH hab was gegessen und DU hast Abendbrot gegessen also laß uns
⌈ da hingehen (..)
⌊ Tr2: was (distanziert) hab ich gegessen eine Scheibe Brot eine halbe
Tr1: ich hab ZWEI Scheiben, .. da essen wir irgendsoeine kleene
⌈ Schnupperage so ne (h) (emphatisch, gedehnt) Pastete-
⌊ Tr2: was haben wir denn
damals immer gegessen- ... (im Hintergrund Klarinettengedudel)
⌈ Tr1: Bratkartoffeln mit- ..
⌊ Tr2: (leise) was Gewärmtes
Tr1: ja (es war ja auch?)-
Tr2: hab ich nen Schnaps mit gebraucht
Tr1: zu VIEL- war zu viel . ja, ...
OW: gestern kam noch einer reservieren weil wenn wir zu viele Leute
DA sind nicht'
⌈ B: ja .. ja
⌊Tr2: Omelett- was (anderes?) kannste nicht essen
Tr1: OMlett . *ja* .. *ja*- .. (lauter) Reinhard . DÜRFEN wir n Omelett
essen gehen dann
OW: JA ihr dürft ZWEI Omelett essen

65 ⌈ Tr1: jaja für jeden ein ja
66 ⌊ Tr2: (spielt einen Triller auf seinem Instrument)
67 OW: wollt ihr zum-*eh*
68 ⌈ Tr1: zum Griechen (lacht) hätt ich bald gesagt hehe- Gorch Fock
69 ⌊ OW: Athen' oder wo
70 wollt ihr hin
71 B: Gorch Fock
72 ⌈ Tr2: (spielt zwei hohe Trompetentöne) +
73 ⌊ OW: (...) wegen Bombenalarm
74 ⌈ Tr1: (abschätzig) ach Chinesen
75 Br: neenee so ist das nicht gemeint' . nich'
76 ⌈ WS: nee ich kann mich ja n (h)
77 ⌊ Br: nee ich kann (h) ja IMMER noch nicht aus-
78 packen
79 ⌈ WS: ja . nich (spöttisch) immer diese- hier ist AUCH noch n
80 ⌊ Br: Andreas
81 ⌈ WS: bißchen Platz
82 ⌊ Tr1: komm gib die Geege her . hier- (im Hintergrund Klarinet-
83 tengedudel)
84 (Stimmengewirr)
85 Ob2: mehr Zártgefühl . mehr Féingefühl-
86 Tr1: dann fällt mir se aus der HAND . (leiser) Mensch- + ich muß ja
87 schon zu- . fassen hier unten- .. und noch die Klappe verbiegen denn
88 sagt Müller ICH bin das gewesen . na'
89 WS: (lacht)
90 (Pause) (Br hat sein Instrument ausgepackt)
91 Tr1: kannst ja ooch mal neu lackieren . du-
92 Br: jaja (...) ruhig putzen son Ding- ..
93 Tr1: hilft das noch was-
94 Br: (lacht abschätzig auf) och- och-
95 ⌈ Tr: Reinhard- ... hast du nicht noch n son braunen Lack von Gidon'
96 ⌊ Br: nein-
97 mein ich nicht-
98 (Stimmengewirr im Hintergrund)
99 ⌈ C: (kommt herein) AAH- unser neuer- zweiter (..) der zweite-
100 ⌊ Tr1: na ICH muß das Ding halten hier-
101 guck mal weil der Neumeier sich beschwert-
102 C: was is dat denn-
103 Tr1: (h) d die schäbige Geeje auf den edlen Bratschenkasten gelegt

Im Beispiel Nr.30 ist ein Ausschnitt aus dem insgesamt sehr munteren Gespräch vor dem Beginn der Opernaufführung wiedergegeben, ca. 20 Minuten vor dem Zeitpunkt, zu dem sie eigentlich beginnen sollte. Dieser Ausschnitt gliedert sich grob in 3 Abschnitte:

- (a) (1 – 20) spielerischer Vorwurf mangelnden Diensteifers und Rechtfertigung;
- (b) (20 - 74) Thema "Essen während der Vorstellung";
- (c) (75 - 103) z. T. spielerische Bearbeitung von Problemen, die durch das Instrumentenauspacken im beengten Stimmzimmer entstehen.

Analyse zu Abschnitt (a):

In 3 – 4 "pflaumt" der Trompeter einen Streicherkollegen an: Er macht ihm den spielerischen Vorwurf, sich trotz seiner guten Bezahlung nicht an der Bühnenmusik zu beteiligen (angedeutet durch deiktisches "da hoch" und "da oben" aus der Perspektive des Orchestergrabens). Dieser Vorwurf scheint widersinnig, da allgemein bekannt ist, daß gerade die Bühnenmusiker beneidenswert wenig zu tun haben. Tr1 benutzt hier auffälligerweise zweimal einen abfälligen Ausdruck für "auf einem Streichinstrument spielen": "kratzen", was – ernsthaft verstanden – dieser Tätigkeit jede musikalisch-künstlerische Qualität absprechen würde; solche Ausdrücke werden aber als "Jargonwörter" ritualisiert benutzt, bei weitgehend entleerter Semantik. Die Frotzelei hat als Hintergrund, daß die Tätigkeit eines Musikers während einer Opernaufführung sowohl im "Orchestergraben" als auch im Kostüm auf der Bühne als zwei Dienste verrechnet wird; der "Extradienst" wird gesondert vergütet.

In 5 rechtfertigt sich G ernsthaft dafür, daß er sich nicht an der Bühnenmusik beteiligt: Er sei von den für die Dienstplaneinteilung Verantwortlichen übergangen worden – seine Untätigkeit sei also nicht von ihm selbst zu verantworten. Daß er auf Tr1's Identifizierungsfrage nach diesem Verantwortlichen (in 6) nicht antworten kann, nutzt Tr1 zu einem weiteren spielerischen Angriff (in 8), indem er G mangelnde Offenheit im Gespräch vorwirft.

A interveniert in 10 – 13 nach einigen Fokussierungsanstrengungen (in 10) und versucht, G in Schutz zu nehmen: Die Teilnahme an der Bühnenmusik sei finanziell nicht lukrativ; worauf sich seine Brutto-Netto-Angaben (80 bzw. 30 Mark) beziehen, bleibt dabei etwas unklar: ob auf Steuerabzüge oder auf Spesen, die man auf Abstechern notwendig macht (vgl. die folgenden Erörterungen zum Essengehen, das fast so wirkt, als ob es unter einem sozialen Zwang stattfinde, und so kalkulierbare Kosten verursacht).

In 15 insistiert Tr1 auf seinen spielerischen Vorwürfen gegen G: er weist die Fokusverschiebung von A auf das Finanziel-

le hin (also auf die Frage, ob eine Teilnahme an der Bühnenmusik finanziell lohnend sei) zurück. Tr1 möchte stattdessen G mangelnden Diensteifer, ein mangelndes Engagement im Beruf unterstellen: Der musiziere nicht, sondern hocke nur herum und fresse sich "die Wampe voll Frikadellen" – eine besonders plastische Formulierung, um G mit dem Vorwurf beruflicher Desorientierung zu provozieren.

G startet nun in 19 – 20 einen neuen Rechtfertigungsversuch durch Umbewertung seines Verhaltens: Es sei situativ angemessen, nicht ein Verstoß gegen Dienstpflichten. Er geht so auf Tr1's Spiel ein, da er mit dieser Neubewertung die Richtigkeit von Tr1's Beschreibung seines Verhaltens implizit akzeptiert.

Das Spielerische dieser Vorwürfe zeigt sich in den Lachreaktionen des Zuschauers B und darin, daß Tr1 sofort, ohne auf einer Klärung seiner "Vorwürfe" zu bestehen, darauf eingeht, als G "Frikadellen" als Stichwort benutzt, unvermittelt ein neues Thema "Qualität des Kantinenessens" zu initiieren.

Analyse zu Abschnitt (b):

In 20 – 21 bezeichnet G das Kantinenessen im Theater des Abstecherortes als zu teuer – das deutet auf eine positive Bewertung der eigenen Theaterkantine, des heimischen Interaktionsschauplatzes, hin. Tr1 ratifiziert in 22+23+25+26 G's Fokuswechsel. Er bewertet durch Lachen die Pointe "hier nicht" als überraschend und gelungen: G hat mit plausibler Begründung ein ihm spielerisch unterstelltes Verhalten abgestritten, ohne jedoch die gesamte ihm spielerisch vorgeworfene Verhaltensdisposition ("Trägheit") in Abrede zu stellen. Tr1 generalisiert G's negatives Urteil über die Theaterkantine am Abstecherort ("hier ist det Letzte") und deutet weitere Begründungen für diese Abwertung an ("aber das ist so die ganze KOMÖDIE da hinten ist unsympathisch der Wirt da und und und ich geh da nicht gern hin"). Eine weitere Explizierung scheint ihm entbehrlich, da er auf geteilte Einstellungen bauen kann (B in 27: "ja ja .. (..) ist furchtbar").

Das Gespräch um Tr1 ist nun streckenweise nicht mehr genau rekonstruierbar wegen der von der Bühnenmusikeraushilfe WS gestarteten Identifizierungssequenz (in 32 – 36). Durch seine Frage zeigt sich WS als uninformierter Außenseiter.

Im folgenden (37 – 71) findet eine Aushandlung zwischen den beiden Trompeten statt, ob sie in ein Restaurant gehen sollen, gegebenenfalls in welches, was sie dort bestellen sollen, wel-

che Speisen bekömmlich sind usw. Dieses Thema wird für sie relevant durch das fast eine Stunde dauernde Unbeschäftigtsein der Trompeten im ersten Akt von "Don Giovanni" (zwischen der Ouvertüre und der Nr. 10, vgl. Übersicht im Anhang). Die Ausdauer, mit der dieses Thema hier bearbeitet wird, mit dem auch spielerischen Hin- und Herschieben der Verantwortung für eine Expansion der Orientierung auf diesen Fokus (vgl. 41f.: "(gespielt empört) ICH rede . du (h) guckscht MICH immer an bei Essen-"; 43+45: "naja DU bist doch derjenige der (leise, auslaufend) dauernd was am Fressen sagst"), mit der ironischen Bitte (in 62f.) an den Orchesterwart, ihnen das Essengehen zu erlauben (der Orchesterwart ist ein Dienstleistender, kein Vorgesetzter; durch die ironische Bitte wird er als eine Instanz angesprochen, die ein solches nicht direkt berufsbezogenes Verhalten wie Essengehen in Pausen reglementieren darf) – all das deutet hin auf eine Demonstration: "Schaut her – wir sind's!", nämlich die Trompeter mit ihren Privilegien und Freiräumen. Sie können sich sogar die Freiheit nehmen, metakommunikativ als ihre spezifischen Probleme umzudefinieren, was ihre Kollegen als besondere Privilegien wahrnehmen müssen.

Der Freiraum durch eine Untätigkeit, die von der besonderen Kompositionsstruktur dieser Oper beschert wird, wirkt so als sozialer Zwang: Die beiden Trompeter können nicht still ihren nächsten Einsatz im Orchester abwarten und sich in ihren Pausen etwa für über ihre Stimme hinausgehende Aspekte der Aufführung interessieren, sondern sie verlassen den "Graben" (Wer wollte ihnen das auch verdenken, wenn man Lärm und Enge dort berücksichtigt!). Diese nur zeitweilige Präsenz von Orchestermusikern bei bestimmten Opernaufführungen beschreibt auch Strasser:

> "Eine völlig andere Funktion (als bei Wagner und Strauss, W. S.) hat die Trompete in Mozarts Opern zu erfüllen. Sie tritt nur sporadisch in Aktion. (...) ferner spielt die Trompete einen wunderschönen D-Dur-Übergang im 'Don Giovanni' (dies bezieht sich auf eine Modulation im Sextett Nr. 19, W. S.), setzt aber ansonsten meist nur mit einigen wenigen Tönen neue Klangfarben auf.
>
> Man muß immer wieder Mozarts Instrumentationskunst bewundern, der ja angeblich den Klang der Trompete schon als Kind nicht sehr gemocht haben soll. Die Trompetenstimme einer Mozart-Oper besteht meist nur aus ein oder zwei mit Pausen übersäten Blättern, die den Streicher, dessen Figarostimme ein vollgeschriebenes Buch ist, einigermaßen erregen. Das führt gelegentlich zu eigenartigen Reaktionen beider Parteien. Ein den Streichern nicht sehr gewogener zweiter Trompeter erklärte jedenfalls wiederholt, daß eben ein einziger Ton der Trompete mehr wiege als das gesamte Gekratze der Streicher. Es scheint

schwierig, hier eine für beide Seiten akzeptable Einstellung zu finden." (Strasser 1981:123f.)

Auch dieses Zitat belegt, wie Jargonwörter ("Gekratze") von Orchestermusikern zur Distanzierung von Kollegen anderer Instrumentengruppen verwendet werden. Grund dafür ist aber ohne zusätzliche Bedingungen keine bewußte, im Einzelfall begründete Mißachtung des musizierenden Kollegen, sondern ein Reflex der institutionellen Arbeitsteilung.

Darüberhinaus sehen sich hier Tr1 und Tr2 unter dem Verhaltenszwang, ihre besonderen Pausen nicht im Stimmzimmer oder in der Kantine zu verbringen, sondern ein Restaurant aufzusuchen: nicht wegen ihres Hungers (beide haben schon gegessen) oder zur Reproduktion ihrer Arbeitskraft, sondern aus Tradition, weil es so üblich ist (51f.: "was haben wir denn damals immer gegessen-"); Tr1 verspricht sich davon ein besonderes Erlebnis ("da essen wir irgendsoeine kleene Schnupperage so ne (h) (emphatisch, gedehnt) Pastete-"), das zur Öde des Dienstes kontrastiert und so ihm den Abend rettet.

Analyse zu Abschnitt (c):

Ein ganz neues Thema kommt auf durch einen Wechsel der Personenkonstellation: Ein Bratscher (Br) hat nach dem gemeinsamen Eintreffen im Theater seinen Bratschenkasten ungeöffnet auf einen Tisch im Stimmzimmer gelegt und zwischenzeitlich den Raum verlassen. Als er nun wieder das Stimmzimmer betritt, hat er Probleme mit dem Auspacken: Auf seinem Instrumentenkasten findet er Ob2's Oboe vor, daneben ist kein Platz frei. WS bietet gestisch-stumm an, seine eigenen Utensilien beiseite zu räumen, damit Br einen Platz zum Auspacken hat; WS meint, als Aushilfe einen Anspruch auf einen eigenen Platz im Kollisionsfall gegenüber einem Insider zurückstellen zu müssen.

Doch Br stellt in 75 metakommunikativ gegenüber WS klar, seine vorangegangenen Gesten (Unwillen, Zögern) seien nicht als Aufforderung an WS zu verstehen gewesen, Platz für ihn zu machen. Auch als WS verbal sein Angebot wiederholt (in 76), lehnt Br es ab (in 77f.), weil es nicht die Lösung seines Problemes bringe: Das ist nämlich das störende fremde Instrument auf seinem Kasten. Darauf deutet WS eine ironische Perspektivenübernahme an "immer diese" - zu ergänzen wäre "Oboisten" (also er und Ob2), die dem Bratscher im Wege sind und sich mit ihren vielen Utensilien (Rohretui, Messer, Wassergefäß zum Rohreinweichen usw.) ausbreiten!

WS's Hinweis auf einen freien Platz greift nicht mehr, denn die Aufmerksamkeit der Beteiligten richtet sich auf Tr1's Aufforderung an Br (in 82), ihm als Nächststehendem die Oboe zu geben; er will sie halten, solange Br auspackt. Tr1 nennt dabei die Oboe scherzhaft und obendrein dialektal verfremdet "Geege".

Doch Ob2 zeigt sich nicht dankbar für Tr1's Hilfsbereitschaft; er beschwert sich, daß Tr1 die Oboe zu grob anfasse. Das geschieht auf der Folie einer Einstellung, die Holzbläser gegenüber Blechbläsern haben: Diese spielen auf mechanisch recht einfachen Instrumenten laut und nicht allzu schwere Stimmen, können also nicht mit der Differenziertheit der Holzblasinstrumente mithalten – sowohl in der Konstruktion als auch in den technischen Anforderungen.

In 86 – 88 weist Tr1 Ob2's Vorwurf zurück und antizipiert ironisch einen weiteren, der aus ihm abzuleiten wäre (er werde eine Klappe am Becher der Oboe verbiegen, wo er sie anfaßt – was natürlich in den Augen eines Oboisten falsch ist, das Instrument hält man in Höhe des Schwerpunktes am Mittelteil –, und dafür von ihm zur Rechenschaft gezogen werden). Tr1 stilisiert seine Probleme mit dem bloßen Festhalten eines fremden Instruments, übernimmt dadurch die ihm von Ob2 in 85 zugewiesene Rolle gefährlicher Grobschlächtigkeit.

Als nun Br sein Instrument ausgepackt hat, wird er (in 91 – 97) Zielscheibe von Tr1's Spott: Das Instrument sei unzureichend gepflegt (eine Einsicht, die Tr1 im heimischen Stimmzimmer nicht haben kann, da sie dort nicht nebeneinander auspakken). Tr1 bezweifelt, daß bloßes Putzen nützt – er spielt dabei wohl auch auf eine Qualitätsverbesserung beim Spielen an, die real nicht primär vom Pflegezustand des Instruments abhängt – und fordert den Orchesterwart auf, einen durch Angabe der Bezugsquelle identifizierbaren "braunen Lack" dem Br für sein Instrument zur Verfügung zu stellen. Das ist den Beteiligten wiederum durch Rekurs auf berufsspezifisches Hintergrundwissen als Scherz kenntlich: Vermutlich wissen alle Beteiligten, daß dieser Allerweltslack für ein Musikinstrument nicht in Frage kommt – genauso wie als bekannt unterstellt werden kann, daß Geiger ihre Instrumente nicht selber neu streichen, sondern das Spezialisten (Geigenbauern) überlassen. Tr1 gibt also vorgeblich gute Ratschläge, "frotzelt" tatsächlich aber in ironischer Distanz Br an, indem er ihn spielerisch in eine ausweglose Situation bringt: Akzeptiert Br Tr1's Beschwerden und Ratschläge, gibt er damit Versäumnisse zu und zeigt sich weiterhin inkompetent. Weist Br Tr1's Äußerungen

zurück, gibt er ihm Gelegenheit zur Expansion seiner Frotzeleien.

In 99 begrüßt der neu hinzukommende C Tr1, den er mit einer Oboe in der Hand sieht, scherzhaft als neuen Kollegen (wohl an der Oboe). Er markiert dadurch als bemerkenswert, daß ein Orchestermusiker ein fremdes Instrument trägt, da sich jeder gemeinhin nur um seine eigene Ausrüstung kümmert. Die Abweichung von der Norm reicht als Auslöser eines Scherzes aus. Doch Tr1 gibt den "Schwarzen Peter" weiter: In 100 – 101 kann er durch eine Erklärung der Situation Br für deren Komplizierung verantwortlich machen: Br habe überzogene Ansprüche gestellt, die Tr1 zu einem ungewöhnlichen Verhalten zwängen. Auf C's Nachfrage (in 102) hin, mit der er implizit Tr1's Distanz von Br übernimmt, übernimmt nun Tr1 ironisch eine Br unterschobene Perspektive (in 103): Das eigene Instrument wird so hoch geschätzt, daß sogar der Aufbewahrungskasten den Status eines hoch bewerteten Objekts bekommt; andere Instrumente werden dagegen abgewertet – sie profanieren bei Berührung den eigenen Instrumentenkasten.

Diese Fokussierung bedeutet:
- Orchestermusiker nehmen einander (auch gerade in spielerisch-scherzhafter Weise) als Vertreter eines Instrumentes wahr[45];
- die Unterschiede zwischen den Instrumenten und die unterschiedlichen dienstlichen Aufgabenprofile werden betont;
- man muß sich auf engem Raum miteinander arrangieren.

Damit ist die Basis geschaffen für eine nun folgende Witzsequenz. Sie entwickelt eine Eigendynamik: Scherze werden nicht mehr als Reaktion auf Situationsbedingungen gebraucht, sondern aktualisieren Stereotype. Diese Witzsequenz werde ich daher bei den Funktionstypen scherzhafter Orchestermusiker-Kommunikation behandeln (vgl. Kapitel 7.1).

Zusammengefaßt: Im Beispiel Nr. 30 werden als Probleme behandelt:
- Planung von Aktivitäten in vorgegebenen Phasen beruflicher Untätigkeit;
- Gefälle von Arbeitsverpflichtungen im Orchester;
- Enge des Stimmzimmers.

---

[45] Nebenbei bemerkt: Diese Orientierung am Instrument übernehme ich für viele Transkriptionen und markiere die Musiker als bestimmte Instrumentalisten, da persönliche Kennzeichnungen und Namen für die Interaktion sekundär sind.

Der Rahmen dafür ist eine Situation vor der Opernaufführung, die durch Präsenzpflicht und gleichzeitigen Aufgabenmangel gekennzeichnet ist. Im folgenden Beispiel sind Rahmen und Probleme noch krasser.

4.4 LANGEWEILE UND KOLLEGIALITÄT ALS PRAKTISCHE PROBLEME IN PAUSENGESPRÄCHEN

Zur Situation in Beispiel Nr. 31: Dieser Gesprächsabschnitt findet – am selben Abend wie im vorangegangenen Beispiel – während des laufenden 2. Aktes der Oper "Don Giovanni" im Orchester-Stimmzimmer des Abstecher-Theaters statt. Die beiden Lautsprecheransagen (1+4+8+12 und 27+29) gestatten eine genaue zeitliche "Verortung": Das Gespräch findet während der laufenden (musikalischen) Nummer 23 statt.

Beispiel Nr. 31:

Beteiligte: Tr1, Tr2: 1. und 2. Trompeter
P1, P2: 1. und 2. Posaunist
X, Y: nicht identifizierbare Orchestermusiker
L: weibliche Lautsprecherstimme ("Einsagen")

(Whv 2/2/521)

1 ⌈ L: "Die musikalische Nummer 23 läuft- die musikalische Nummer 23' Herr
2 | P1: nee jetzt muß ich (..)
3 ⌊ X: (hustet)
4 ⌈ L: Jöres bitte' Pauken und Trompeten bitte in den Orchestergraben"
5 | P1: (spielt eine musikalische Figur) (spielt tiefen Ton, bricht ab)
6 ⌊ Tr1: nicht so SCHNELL, ..
7 ⌈ HÖRST du nichts-
8 | L: "Herren der Technik bitte zum Umbau in das Schluß-
9 | (Klopfen)
10 | X: (...)
11 ⌊ Y: (...)
12 ⌈ L: bild bereithalten- .. Herren der Technik bitte'"
13 | Y: + drinbleiben
14 ⌊ P1: (spielt
15 ⌈ einen gebrochenen Dur-Akkord abwärts)
16 ⌊ P2: (über das Kostüm der Bühnenmusiker) hä denn machen se auch ganz
17 DOLL mit Kléttverschluß hä'

P1: (leise) mit Klett-
(Pause, langsame Schritte)
Tr1: nicht mal zum Schiffengehen kommt man hier-
P1: (leise) ja
Tr2: zum SEICHEN-
Tr1: seichen (lacht)
P1: (lacht auf) + .. (lacht leise)
(Pause)
P2: bei meim Vaters- bei uns zu Hause (h) in meinem Heimatort nicht'
L: "Bühnenmusik bitte zum Féstbild sofort zur
P2: da (günen?) aus: von Dorf zu Dorf san diese Aus-
L: Bühne- .. Bühnenmusik bitte sofort,"
P2: drücke ANDERS nä' bei uns ist a-ge &"seichen" den kennt man
P1: ja, nä' ..
P2: NICHT den Ausdruck- .. bei uns sagt man "PISSE"- ..
P1: (leise) pisse gibts bei UNS auch
P2: "meecht ich mol pisse gen-" und wo mein VATER herkommt . in Morsbach da ist also zehn Kilometer WEG . nicht' .. da sagt man "ik muß emol *säiche*-"
P1: säiche-
P2: säiche,
P1: (leise) säiche ... äh in Unterfránken da wo *mein* .. Vadder herkumt: das heißt "brunsen"-
P2: brunsen- au-
P1: (lacht) + "muß mal brunsen" (kichert)
(Klappengeräusche, rhythmisch, evtl. von der Speichelklappe einer Posaune?)
P1: komm: wolln wir n alkoholfreies Bier trinken-
P2: nö
P1: (bestimmt) ich lad dich EIN-
P2: (leise) nein MAG kein mehr, ...
P1: (deutlich, auffordernd) alkohól*frei*-
P2: nee des schmeckt mir nicht
P1: (leise, resignierend) achsó-
(Pause)
P1: (schnaubt zwei Mal, gähnt) .. (gähnend) ja . wat mußt + denn du für mich Dienst machen wenn ich jetzt krankwerde- ..
P2: ist ja kein Dienst zu mache
P1: m-MEIN ich doch- .. (räuspert sich) da muß keiner Dienst mach
P2: der nächs der nächste Dienst is' (schnaubt)
P1: was weiß ich . nächste Woche irgendwann-
(Pause, während P2 in seinem Terminkalender blättert)
P2: Winterhagen . am neunten Februar,
P1: das is das is . Freitag das is Freitag . nicht'
P2: das is zwei drei . also geht mich das gor nichts AN,

jáa (lauter) Sonntag . der elfte + dann war eins zwei- .. na .
das ist aber noch lange das sind ja noch- .. das is ja noch zehn
P1: und ich denke
P2: *Tage*-
P1: daß ich vielleicht dort wieder fit bin . ich weiß noch nicht (lauter) aber wenn ich zu (VIEL?) habe gehe ich zum Arzt + das mach ich
P2: (leiser) (..)
P1: nicht + ... ich fühl mich (emphatisch) saudréckig- sáumies +
P2: (leise) au was da wird
P1: ich wär da beinahe úmgesunken da drüben- wenn du
P2: sich der (Alte?) (verschluckt) was meinst du + wie der
P1: nicht so schön interessante Geschichten erzählt hättest: ich wär
P2: Alte sich freuen wird-
P1: UMGESUNKEN,
P2: &denn muß denn muß denn muß de- warte mal du ich will . ich FREUE mich schon auf das Gesicht von SCHULZ- (abfällig) äh, + .. ich sag (langsam, gespielt lethargisch) "der ist krank und ääs weiß auch nicht (dialektal) wann der wedder kämmt, &es kännt saa' daß er vierzehn Tog krank wärd'" (lacht leise) "es kännt auch sein
P1: (fällt ins Lachen ein)
P2: auch sein daß er morjen früh wieder DO iss-" (lacht auf)
P1: (ernsthaft) ja . nicht' .. naja . ich will erstmal sehn was der ARZT sagt also . meine Rübe ist zu &das weiß ich schon ich hör (h) auf den Ohren HÖR ich schon nischt mehr obwohl ich Ohropax rausgezerrt habe du
P2: (gähnt) (gähnend) ich bin *müde* ich könnt hier auf der Stelle *einschlafen*-
P1: (schnell) ICH jetzt nicht mehr (gähnend) ich bin jetzt so- (gähnt) langsam munterer- (Lachansatz)
(Pause)
P1: (aus dem Nebenzimmer) also du trinkst NIX mehr Ludwig wa'
P2: nee
P1: aber du hör mal ... (kommt wieder näher) ich hab was zu verkaufen . du unter der Hand-
P2: wat denn-
P1: (lacht laut los)
(Geräusche: P1 läuft weg, P2 vermutlich hinter ihm her, um ihn zu kriegen)
P1: (lacht im Nebenraum)
P2: Hans warte mal- (geht weg) (im Nebenraum) Hans-
P1: das war in Ordnung du-
(Pause von 20 Sekunden)
P1: muß der da híngestellt haben (Schritte)
(Pause von 10 Sekunden)
(Posaunentöne: chromatisch nach oben in Oktaven, mit Pausen dazwischen)

Die Numerierung erleichtert die Referenz auf bestimmte Teile der Oper (z. B. für eine Ansage des Dirigenten während einer Probe, welches Stück als nächstes geprobt werden soll) und ermöglicht die Identifizierung des gerade laufenden Stückes bei einer Opernaufführung; das ist wichtig für Orchestermusiker, die längere "tacet"-(Pausen)Abschnitte in ihrer Stimme haben. In Mozarts "Don Giovanni" gilt das, wie schon gesagt, für die beiden Trompeter, den Pauker, die Bühnenmusiker, aber vor allem für die drei Posaunen (vgl. die tabellarische Übersicht über Wartezeiten und Präsenz in "Don Giovanni" im Anhang).

Die Posaunen haben noch viel weniger als die Trompeten zu tun: Sie sind erst in der Friedhofsszene mit wenigen Tönen an der Reihe; das ist ca. 2¾ Stunden nach Beginn der 3¼-stündigen Oper - dann noch einmal im Finale. Der Gesprächsausschnitt liegt in ihrer Pause zwischen diesen beiden Einsätzen.

In ihrem Stammhaus würden die Posaunisten wohl auch erst kurz vor ihrem ersten Einsatz am Arbeitsplatz erscheinen – hier beim Abstecher sind sie aber per Aushang von der Intendanz verpflichtet worden, wie alle im gemeinsamen Bus anzureisen.

Die beiden Trompeter haben im 2. Akt in der (musikalischen) Nummer 19 zu tun gehabt, danach den Orchestergraben verlassen und werden nun eingerufen, da sie in der Nummer 24 wiederum zu blasen haben. Der Brauch, für solche längeren Pausen den Arbeitsplatz zu verlassen, wird von Otto Strasser mit kritischer Distanz beschrieben:

> "Posaune und Baßtuba sind nur in Einzelfällen während eines ganzen Konzerts, wie etwa bei einer allein auf dem Programm stehenden Bruckner-Symphonie, beschäftigt. Meist treten sie bloß in einer Programmnummer, selten in zweien auf, und in der Oper haben sie, auch wenn sie den ganzen Abend dabei sind, Pausen und wieder Pausen. Sie sind also wesentlich weniger beschäftigt als die allzeit geplagten Streicher (...) Wenn der Posaunist im Konzert das Podium betritt, muß er, ob er nun Pausen hat oder nicht, an seinem Platz ausharren. Anders in der Oper, wo das gesamte Blech den Wandermusikern zuzugehören scheint, denn länger anhaltende Pausen pflegt diese Gruppe außerhalb des Orchestergrabens zu verbringen. Diese Unsitte hat immer wieder Proteste, vor allem von seiten des Publikums, hervorgerufen, ist aber offensichtlich unausrottbar.
>
> Ich kenne zwei Opern, die ohne Posaunen enden, 'Aida' und 'Carmen', und ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß es Posaunisten gibt, die den Tod des Radames und seiner Aida sowie den Mord an Carmen noch nie auf der Bühne gesehen haben." (Strasser 1981:135)

An anderer Stelle beschreibt Strasser, daß diese Musikerpraxis auch durch räumliche Bedingungen, nämlich die Aufstellung des Orchesters im "Graben", ermöglicht wird:

> "Pausen im Verlauf einer Oper können wie für die Blechbläser auch für den Pauker ein beträchtliches Ausmaß erreichen und ihn dazu verleiten, den Orchestergraben zu verlassen. Auch mein väterlicher Freund Schnell verfiel diesem Laster und schlich, da sich Pauken in der Nähe des Ausgangs befinden, nur zu gern hinaus." (Strasser 1981:142)

Strasser distanziert sich von diesen Blechbläser- und Schlagzeugerpraktiken wohl vor allem, weil er sie zum einen für Ausdruck einer falschen Einstellung zum Werk und zur Aufführung hält (wenn der Orchestermusiker nur dann am Ort des musikalischen Geschehens anwesend ist, wenn er tatsächlich zu spielen hat, hat er nur einen beschränkten Zugang zum Werk; er kann nicht die komplexe Operninszenierung wahrnehmen, sondern interessiert sich nur für seine Stimme); zum anderen ist das Verlassen des Orchestergrabens imageschädlich: Der lässige Blechbläser desavouiert das ganze Orchester in den Augen eines kritischen und aufmerksamen Publikums.

Bei Opernproben und -aufführungen werden die jeweils benötigten Mitwirkenden per Lautsprecher "eingerufen". Normalerweise kommt diese Ehre einer persönlichen Ansprache nur den Sängern zu, das Orchester wird den Akten als Ganzes eingerufen, allenfalls in größeren Gruppen (wie "Bühnenmusik bitte zum Féstbild sofort zur Bühne- .. Bühnenmusik bitte sofort," in 27+29). Indem (in 4) die Trompeter ausdrücklich eingerufen werden, wird ihr Brauch, bei längeren "tacet"-Phasen den Orchestergraben zu verlassen, von den für die Inszenierung Verantwortlichen abgesegnet und einer Stigmatisierung als "Unsitte" vorgebeugt – mithin eine Aufwertung der Trompeter gegenüber dem Rest des Orchesters neben den rein praktischen Zwekken dieser Lautsprecheransage.

Die Orientierung an den "Nummern" als dem leichtestzugänglichen Strukturmerkmal der Oper führt bei Orchestermusikern gelegentlich zu Desinteresse bis hin zur Ignoranz für weitergehende musikalische oder dramaturgische Abläufe in der Oper; am Beispiel einer Passionsprobe wurde dies schon gezeigt.

Zusammengefaßt: Eine Oper ist in der Perspektive von Orchestermusikern eine Abfolge von "Nummern", also auf ein Merkmal reduziert, das lediglich eine praktische Organisationshilfe für Proben und Aufführungen darstellen soll: Durch die Nummern wird die Identifizierung bestimmter Stellen der Oper er-

leichtert. So lösen einzelne Orchestermusiker, vor allem Blechbläser, ihr Präsenzproblem (d. h. wann müssen sie wieder in den Orchestergraben, den sie wegen einer längeren "tacet"-Passage verlassen haben?) unter Bezug auf diese Nummern, die auch per Lautsprecher angesagt werden. Nur gelegentlich werden andere Strukturierungen zur Identifizierung benutzt (z. B. "Friedhofsszene", "Festbild", "Duett zwischen X und Y").

Interessant ist in diesem Gesprächsabschnitt die Reaktion der anwesenden Orchestermusiker (Trompeter und 2 Posaunisten) auf die Lautsprecher-"Einsagen": Auf die zweite (in 27+29) reagieren die Posaunisten überhaupt nicht, sie lassen sich nicht in – Ehre, wem Ehre gebührt! – ihren populärlinguistischen Überlegungen zur regionalen Differenzierung der umgangssprachlichen Wörter für "urinieren" stören: Sie wissen, daß diese Ansage nicht für sie bestimmt sein kann, da sie erst später wieder dran sind. Sie demonstrieren so ihre Routine.

Demgegenüber ist die Reaktion von Tr1 auf die erste Einsage, die ja u. a. ihn betrifft, auffällig komplex:

- Einerseits wird sie ernstgenommen und als wichtig herausgestellt (in 6, "nicht so SCHNELL,", wird zwar nicht ganz deutlich, ob Tr1 die Einsage von L oder das Spiel von P1 kommentiert; sein "HÖRST du nichts-" in 7 ist aber deutlich eine Abwehr von Störungen: P1 soll sein Spiel unterbrechen, damit Tr1 die Ansage verstehen kann).
- Andererseits beschwert er sich spielerisch in 20 über seine Arbeitssituation in Verallgemeinerung: Er habe so viel zu tun, daß er nicht einmal Zeit für den Besuch der Toilette habe – eine Darstellung, die in den Augen der anderen Anwesenden offenkundig unangemessen sein muß. Der Trompeter hat mindestens eine Viertelstunde Zeit gehabt, um auszutreten; obendrein hat er damit einen Vorteil, den der größte Teil seiner Orchesterkollegen nicht besitzt – sie müssen den Gang zur Toilette mit der Aktpause koordinieren und können zwischendurch nicht raus. Vorgeblich sind also die Arbeitsbedingungen so mies, daß man nicht einmal elementare körperliche Bedürfnisse befriedigen könne – doch über diesen ironischen Kommentar lacht unmittelbar niemand, Tr1 wird (in 21) sogar von P1 bestärkt. Ich nehme an, daß ein vielbeschäftigter Streicher Tr1's Beschwerden wohl eher als Provokation sähe – doch hier sind nur noch Musiker im Stimmzimmer, die ähnliche Beteiligungsrollen bei dieser Opernaufführung haben. Erst die spielerische Korrektur von Tr1's Wortwahl durch Tr2 (in 22: "seichen") wird durch Lachen quittiert, auch von Tr1 vor seinem Abgang in den Orchestergraben. So drücken die anderen Blechbläser ihre Solidarität mit Tr1 aus, indem sie seine Be-

schwerde wohl als Gelegenheit zu lustig-kooperativen Expansionen nutzen, nicht aber direkt verlachen.

Die vage Äußerung von Tr1 in 6 gehört also entweder zum ernsthaften (in 7) oder zum spielerischen (in 20) Strang seines Kommentars.

Vermutlich verlassen jetzt die Trompeter das Stimmzimmer. Das Gespräch zwischen den beiden übriggebliebenen Posaunisten wird nun gekennzeichnet durch einen auffälligen Mangel an thematischer und modaler Kontinuität. Thematische Abschnitte sind:

- (a) (26 – 42) umgangssprachliche Ausdrücke für "urinieren";
- (b) (45 – 51) Einladung zu einem alkoholfreien Bier und Ausschlagen der Einladung;
- (c) (53 – 68) Probleme der Dienstverteilung, falls P1 sich krankmeldet;
- (d) (69 – 77) Darstellung von P1's derzeitigem Gesundheitszustand – das wird verschränkt mit:
- (e) (72+74+76+78 – 84) P2 stellt sich die Hilflosigkeit des GMD vor, wenn er ihm P1's Krankmeldung überbringt;
- (f) (85 – 92) Fortsetzung von (d);
- (g) (94 – 104) situative Frotzelei (nicht mehr genau rekonstruierbar).

Zu (a): Die Sequenz wird ausgelöst durch Tr1's spielerische Beschwerde in 20. Die Äußerungen sind hier assoziativ verknüpft. Es geht nämlich nicht um ein in dieser Situation interaktiv zu lösendes Problem, sondern um einen weiteren Versuch, die lange Wartezeit bis zum nächsten Einsatz irgendwie verbal zu füllen. Das Wort "Schiffengehen" regt P1 und P2 zu einem Erfahrungsaustausch über weitere ihnen bekannte umgangssprachliche Ausdrücke für "urinieren" an.

Auffällig ist die Ähnlichkeit der Formulierungen: der Bezug auf den Heimatort des Vaters (in 34f.: "und wo mein VATER herkommt" und ähnlich in 39), die Verknüpfung des Heimatortes bzw. der Heimatregion mit einem Begriff für "urinieren" (im übrigen eine männerspezifische Themenbehandlung!). So demonstrieren P1 und P2 einander die Austauschbarkeit ihrer Perspektiven trotz anderer biografischer Daten und betonen ihre kollegiale Interessengleichheit.

Zu (b): P1 insistiert zweimal auf seiner Einladung an P2 zu einem Bier (in 45), indem er durch Präzisierung der Einladung versucht, bei 2 vermutete Vorbehalte und die Gründe für seine Ablehnung (in 46 und 48) auszuräumen:

- (in 47) Definition der Aufforderung zu gemeinsamem Trinken explizit als Einladung: P2 brauche das Bier nicht zu bezahlen, also sein Spesenkonto nicht weiter zu belasten (vgl. in 73: "da drüben-", in der Kantine mit Verzehrzwang mußte er schon was ausgeben);
- (in 49) alkoholfreies Bier beeinträchtigt die Diensttauglichkeit nicht.

P1 resigniert erst und zieht seine Einladung zurück (in 51), als P2 deutlich gemacht hat, daß er die angebotene Biersorte nicht mag.

Die **Abschnitte (d) - (f)** beziehen sich auf P1's Krankheit, die er P2 schon vorher geschildert haben muß. Es handelt sich wohl um eine Erkältung, die ihn wegen der Auswirkungen auf den Gehörgang (in 86f.: "also . meine Rübe ist zu &das weiß ich schon ich hör (h) auf den Ohren HÖR ich schon nischt mehr obwohl ich Ohropax rausgezerrt habe du") und das Allgemeinbefinden (in 71+73: "ich fühl mich (emphatisch) saudréckig- sáumies + ich wär da beinahe úmgesunken da drüben-") veranlassen, sich am nächsten Tag krankmelden zu wollen.

In dieser Lage betont er explizit und implizit die Kooperation mit seinem "Spannemann" P2:
- Er bewertet die Kommunikation zwischen ihnen während ihrer langen vorangegangenen Wartezeit positiv (in 75+77: "wenn du nicht so schön interessante Geschichten erzählt hättest: ich wär UMGESUNKEN,"). P2's Kommunikationsverhalten sieht er als hilfreiche Zuwendung.
- Zuvor hat er sich vergewissert, daß seine Krankmeldung keine dienstliche Mehrbelastung für P2 bedeutet. P1 und P2 stellen hier eine Übereinstimmung fest (P2 in 55: "ist ja kein Dienst zu mache" und P1 in 56: "m-MEIN ich doch- .. (räuspert sich) da muß keiner Dienst mach"), daß das nicht der Fall ist, und belegen diese Einschätzung durch einen Blick in den Terminkalender.

Gelegentlich verzichten Orchestermusiker auf Krankmeldungen aus Rücksicht auf Kollegen, denn das Problem der Dienstumverteilung ist im Orchester schwieriger zu lösen als in anderen Berufen. Gerade bei Bläserstimmen ist die Besetzung jedes "Pultes" bei jedem Dienst (im Rahmen der in den Kompositionen vorgesehenen Besetzung) unverzichtbar, die Arbeit kann nicht einfach aufgeschoben oder storniert werden. Eigentlich dienstfreie Stellvertreter können bis zur Obergrenze ihres "Dienstlimits" herangezogen werden, müssen dafür sogar im Urlaub ihre Adresse beim Orchesterinspektor hinterlassen. Das erfordert

eine abwägende Rücksichtnahme bei Krankmeldungen: Fühle ich mich so dienstunfähig, daß eine zusätzliche Belastung des Kollegen das kleinere Übel ist? Dieser Gedanke ist unnötig, wenn eine Aushilfe aus einem anderen Orchester verpflichtet und bezahlt werden muß, denn das ist Sache höherer Instanzen, etwas des Orchesterinspektors und der Verwaltung.

Einen Aspekt bei der geplanten Krankmeldung baut P2 aus: In einer fiktiven, aus der Zukunft (Probe am folgenden Tag) projizierten "Erzählung" malt er sich aus, wie er den Generalmusikdirektor, ihren Chef (in 74: "der Alte" – ein Jargonwort, denn P2 ist wesentlich älter) am nächsten Tag durch Überbringen von P1's Krankmeldung in Schwierigkeiten bringen kann; er weidet sich in emphatisch dargestellter Vorfreude an der unterstellten Hilflosigkeit des Dirigenten, wenn P2 wohl die Tatsache von P1's Krankmeldung mitteilen, aber keine zuverlässige Angabe über deren Dauer machen kann (und diese Unsicherheit sogar eigens durch ausgebaute Darstellung betont).

P2 kann dafür nicht zur Verantwortung gezogen werden: Er hat mit dem Überbringen der Nachricht seine Pflicht erfüllt; eine verbindliche Zusage, wie lange P1 krank sein werden, stehe ihm als Nichtmediziner nicht zu. Untereinander haben P1 und P2 zwar abgeklärt, bis zu welchem Termin die Krankheit keine zusätzliche Dienstbelastung bringt, also keine ungeklärte Situation schafft. Diese Klärung soll aber dem Dirigenten vorenthalten werden, damit der sich vor das spontan unlösbare Problem gestellt sieht, ob Ersatz für P1 herbeizuschaffen ist; entweder läßt er Aushilfen beschaffen, die möglicherweise bei schneller Gesundung von P1 überflüssig werden, oder riskiert, daß er auf eine Posaune verzichten muß (aus der Sicht der Posaunisten übel, denn sie sind halt der Mittelpunkt des Orchesters!).

P2 fällt bei seinen Selbstzitaten aus der imaginierten prospektiven Situation in seine eigene Mundart – deutlicher als zuvor in seinen Äußerungen – und gibt der Darstellung des mit dem GMD geplanten Interaktionsspiels so eine expressive Qualität: Die Mundart verweist auf die Kommunikationsbarriere zwischen ihm und dem Chef.

P2 plant hier einen komischen Konflikt. Mit seinem subversiven Stil, dem Dirigenten wichtige Informationen vorzuenthalten, will er ihn treffen: Seine unkooperativen Äußerungen gegenüber dem GMD sollen eine angemessene Replik auf dessen Provokation werden, so daß er sich momentan als dem Chef überlegen fühlen kann. Die Provokation wird hier nicht expliziert;

man darf vermuten, daß das ganze Verhalten des Dirigenten oder gar seine bloße Existenz als Provokation definiert wird, daß eine problembelastete Kommunikationsgeschichte zwischen ihm und dem Orchester dazu reizt, ihm bei passender Gelegenheit risikolos eine "auszuwischen".[46]

Das Gesprächsthema wird durch einen Austausch von Statements über Müdigkeit als Ergebnis langer untätiger Wartezeit aufgelöst. Dabei wird die Paradoxie in P1's Äußerung von ihm selbst als ungewollt komisch belacht: Der Widerspruch zwischen der Proposition (in 91f.: "(schnell) ICH jetzt nicht mehr" und "ich bin jetzt so- (...) langsam munterer-") und dem Gähnen als begleitendem nonverbalen Signal bedeutet, daß er entgegen seiner Aussage seinem Kollegen beipflichtet.-

Am folgenden Beispiel Nr. 32 möchte ich zeigen, wie Interviewaussagen das Verständnis spezifischer Konnotationen fördern, die für Orchestermusiker mit Ausdrücken für bestimmte Elemente ihrer sozialen Welt verbunden sind. Eine Interpretation von P1's Bemerkung (Beispiel Nr. 31, 87f.: "obwohl ich Ohropax rausgezerrt habe du") war für mich ohne Zusatzwissen schwierig – benutzen einige Orchestermusiker während des Dienstes tatsächlich einen solchen Gehörschutz?

- Ist die Bemerkung eine ernsthaft-aufrichtige Darstellung von P1's Hörproblemen in dem Sinne, selbst der Versuch, ein extremes Mittel zur Abhilfe heranzuziehen, habe nichts genützt?
- Oder ist sie eine spielerische Übertreibung durch Rollenspiel: P1 in der Rolle einer Orchestermusiker-Karikatur? (Das würde nicht seine Hörprobleme in Abrede stellen, wohl aber die Benutzung von "Ohropax" auf eine spielerisch angenommene Interaktionswelt, in der sich Orchestermusiker künstlich taub machen, verweisen; in der realen wird dann "Ohropax" nicht verwendet)

Die Frage habe ich einem Musiker aus diesem Orchester vorgelegt:

---

[46] In diesem Orchester schwelt tatsächlich seit längerer Zeit ein Konflikt zwischen den Musikern und dem GMD: Sie wollen ihn – gegen den Widerstand kommunaler Kulturpolitiker – loswerden.-

Vgl. zu dieser weitgehenden Definition einer Provokation auch Friedrich Ackermanns Definition einer "Komödianten- und Spitzbubengeschichte" von Paul Ernst in einer Anwendung des Jüngerschen Schemas komischer Konflikte (Ackermann 1966:23f.).- Das Schema des komischen Konflikts nach Jünger (1948) referiere ich in Kapitel 7.4.

Beispiel Nr. 32:

Ausschnitt aus einem Interview mit einem Orchestermusiker (KW) zum Thema "Ohropax"

WS: SO, .. ich glaube jetzt (lacht leicht) will ich mal meine Zelte
⌈ abbrechen' und ich bedank mich- .. ganz herzlich' das war ein sehr ..
⌊ KW: ja
⌈ WS: informative- und .. *eh*- und gut zu gebrauchende Sachen- ...
⌊ KW: hoffentlich
⌈ WS: (lauter) ich habe noch so n gan(h)z kleine Frage, ich wollt mal eine-
⌊ KW: ja'
WS: Bemerkung die ich neulich mal . da (h) leiser) das ist schon +
länger her . in Winterhagen bei unserem Abstecher da . unterhiel-
⌈ ten sich .. Blechbläser- .. SPIELEN die eigentlich im Graben nor-
⌊ KW: *ja*'
WS: malerweise mit Ohropax' ... (verlegen lachend) das ist ne ganz ba-
⌈ nale Frage + weil da einer- macht da so ne Bemerkung "ich ich
⌊ KW: (bestimmt) nein,
WS: fühl mich heute MIES- also ich (k) meine Ohren sind dicht' ich hab
schon das Ohropax RAUSGEZERRT: und ich kann TRÓTZDEM nichts hören,"
.. und irgendwie hab ich nicht so ganz VERSTANDEN die Bemerkung
weil ich nicht wußte sp # (= Unterbrechung durch Cassettenwechsel)
KW: (...) GEMESSEN- von Akustikern' von Ingenieuren und Professoren'
gemessen' (leiser) auch in Oberstadt übrigens' auf Veranlassung'
.. des Orchestervorstandes: und meiner Veranlassung' + gemessen-
von Medizinalräten' .. werden Spitzenwerte erreicht die (em-
phatisch) weit + über .. die gesundheitsschädlichen Schwelle von
⌈ hundertdreißig Phon und noch mehr' .. *eh* reichen, .. *und*' DÁHER
⌊ WS: Mhm,
KW: kommt es daß manche Kollegen im Laufe der Jahre .. GEHÖRGESCHÄDIGT
werden' .. (schneller, beiläufiger) abgesehen von den Verspannun-
⌈ gen . und so weiter- in Rücken . und Muskulatur und so- .. und Ver-
⌊ WS: m
KW: schleiß Gelénkeverschleiß bei Geigern Streichern- bei Bläsern Ner-
venverschleiß + ... (schnauft) *eh*' .. Nervenverschleiß durch die
⌈ Láutstärke Nervenverschleiß ist immens wichtig- bei moderner Musik
⌊ WS: m
KW: vor allem- Aggressivität die man .. dann IN SICH- begraben muß' ...
únd' es gibt dann Kollegen' die haben sich versuchen sich damit zu
helfen . daß sie Ohropax nehmen &das sind aber ganz wenige' fak- (h)
vereinzelt' die sitzen meistens direkt neben dem Schlagwerk' oder
⌈ neben- vor den TROMPETEN, .. die haben ja (h) Orchester hat (heu-
⌊ WS: Mhm-
KW: te?) eine Sitzweise' .. (atmet) die kann man verändern aber- manch-
mal ist es dann eben SO ungünstig: (schnell) und wenn die da mit
vier Trompeten da fortissimo BLASEN und davor sitzt der Cellist' + ..

43 ⌈ in dieser Höhe' der SITZT ja' der STEHT nicht wie der Bassist
44 ⌊ WS: mhm
45 KW: oder *so* . dann- kriegt er das VOLL . MIT, und das ist eine SCHMERZ-
46 ⌈ GRENZE, und das kann man nicht jeden Abend aushalten- und dann ..
47 ⌊ WS: m (leise) ja m
48 KW: greifen die KANN man zu solchen Mitteln greifen &es gibt auch was
49 ANDERS' (h) (h) .. (h) bivo (k) Bio . visowolle oder so etwas' al-
50 so sieht aus wie Glaswolle oder WATTE' weißlich' .. auch DIE kann
51 man nehmen' das ist also nicht son wachsähnliches Zeug wie Ohro-
52 ⌈ pax' .. *eh*' .. es ist ja SO, .. die TÓNWAHRNEHMUNG (schneller)
53 ⌊ WS: Mhm-
54 KW: ist ja trotzdem vorhanden weil es sich ja dort um eine . Frequenz
55 Frequenz ist Erschütterung + um WELLEN- die sich fortpflanzen- die
56 ⌈ auf die Haut .. eh eh fortpflanzen man .. em kann trotzdem' vor al-
57 ⌊ WS: m
58 KW: lem seines EIGENEN Instrumentes- .. die (h) Töne wahrnehmen und
59 produzieren, und sauber intonieren, aber BEEINTRÄCHTIGEN tut das
60 ⌈ SCHON, .. das HEISST' man MÜSSTE' (leiser) und das verlangen die
61 ⌊ WS: mm,
62 KW: Kollegen' + damit man .. ERSTENS nicht gesundheitlich geschädigt
63 wird' .. ZWEITENS . auf Dauer .. vernünftig musizieren kann-
64 mit der Gesámtlautstärke- .. in der réal eh relavi (h) (langsam,
65 silbig) Relativität' + ZÚRÜCK, ... ÚEBERHAUPT .. ist unsere ge(h)-
66 samte Welt- man KANN hinschaun wo man will' es gibt GENUG Bei-
67 spiele dafür ja ÍNSGESAMT lauter geworden, der Hahnenschrei vom
68 ⌈ Mist' ist ja heute nicht mehr DAS- lauteste Signal- sondern
69 ⌊ WS: mm
70 KW: jeder weiß .. wies SCHÖN es ist: wenn man GERADE beim Kaffee
71 sitzt (schneller) und plötzlich ein Düsenjäger n Phántomjäger *in*-
72 ⌈ .. was dürfen sie . vierhundert Meter Höhe'.. eh rúeberrauschen'
73 ⌊ WS: mhM-
74 ⌈ KW: (lauter) das dauert nur' eine SEKUNDE- aber es ist SO erschüt-
75 ⌊ WS: m
76 KW: ternd: daß das Mensch innerlich: wenn er einmal in sich hinein .
77 horcht' (schneller) zumindest ich + bin (h) mehr sicherlich sen-
78 sibel als Musiker: als vielleicht . irgendwie . Arbeiter wenn er
79 ⌈ mit nem Preßlufthammer sowiesó dort steht . inner Straße, .. *eh*'
80 ⌊ WS: mm
81 ⌈ KW: wie sehr dann en (h) erschüttert ist, .. Und alle diese Dinge
82 ⌊ WS: mm,
83 KW: tragen dazu bei' daß eh man dann' sich versucht zu schützen, ..
84 der ARBEITGEBER ist nicht bereit Maßnahmen zu treffen' .. bisláng
85 nicht' ... geeignete Maßnahmen sind aber auch zugegebenermaßen
86 ganz SCHWIERIG éinzusetzen' ich habe . Zeichnungen gemacht' PLASTIK-
87 WÄNDE' die OBEN' .. TRICHTERFÖRMIG .. ton- .. ab .. weisende úmwei-
88 sende . úmlenkende Wirkung haben sollen' das soll jetzt demnächst

bei vor Parsifal' vor Ostern ausprobiert werden' eine- .. Schall-
⌈ wand mal' die also (h) sie muß ja durchsichtig sein' &wir müssen
⌊ WS: (leise) m
⌈ KW: ja auch AUGENKONTAKT haben' also es ist ja nicht so daß wir- ..
⌊ WS: (leise) ja
⌈ KW: den Dirigenten (ironisch) überhaupt nicht brauchen (lacht leise) .. +
⌊ WS: (lacht)
⌈ KW: zumindest müssen wir ja zusammen ANFANGEN und zusammen AUFHÖREN,
⌊ WS: mm
⌈ KW: (lacht) und-*eh*' das war ein SCHERZ' .. und-*eh*' .. es gibt noch andere
⌊ WS: m
⌈ KW: Möglichkeiten' SCHAUMSTOFF' an den niedrigen Decken zu *zu* kleben'
⌊ WS: ja
KW: aber das hat eine ganz unangenehme Eigenschaft' nämlich der TOTALEN
... TROCKENHEIT des Klanges, die Akustik' kommt ins Stocken' man hat
.. ÜBERHAUPT keine Hilfe' bei der Tonproduktion- .. und man (h) be-
kommt durch diesen kleinan- eh eh (h) Klángeindruck seinen eigenen
⌈ Klangeindruck einen Schock, ich mein . n kleinen Schock, es
⌊ WS: *ja* ja, Mhm-
KW: ist NOCH schwieriger' .. es geht nicht die haben wir wieder rún-
tergerissen das haben wird versucht' ... am BESTEN wär es natürlich
⌈ wenn der Dirigent vorne ne Autorität wär: und rea- relatíve ..
⌊ WS: m
KW: dynamische .. Abstufungen VERLANGT: und auch DAS was in der Par-
⌈ titur steht beherzigt, .. denn es ist wirklich relatív- ein forte
⌊ WS: m
⌈ KW: muß nicht LAUT sein sondern .. muß immer noch schön klingen: es
⌊ WS: (leise) ja
KW: ist zwar- .. dréimal so laut wie ein PIANO: aber diese ABSTUFUNG:
⌈ ist wirklich eine Erziehungssache und eine Disziplinfrage- und
⌊ WS: ja
KW: die ist nicht GEGEBEN bei uns: .. und deshalb gibts bei uns ..
so große .. Schwierigkeiten, und déshalb greifen die Leute dann
auch zum Ohropax' .. und-*eh*- ich könnt es NICHT tun' (leiser) ich
würd es auch DANN nicht tun wenn ich schon eine leichte Schwer-
hörigkeit einseitig MERKEN würde: ich glaub ich tu es bereits'
aber- ... ich geh erstmal zum Ohrenarzt um mir vielleicht wieder
⌈ eine paar . . Kohlenbrocken .. herausholen zu (lachend) lassen +
⌊ WS: (lacht)
⌈ KW: auch das kann ja .. oft Grund sein .. der Verschmalzung oder
⌊ WS: jajá (leiser) jaja ja
⌈ KW: so- die natürlichen Sachen, .. und-*eh*' ich werde dann aber
⌊ WS: (leise) mm-
KW: kein Ohropax nehmen weil ich mich dadurch .. (h) bißchen behindert
⌈ fühle als Bläser ist sowiesó so ne Sache' wenn man nämlich als
⌊ WS: (leise) jajá-

KW: OBOIST' angestrengt einen langen Ton bläst- ist es nicht nur so
daß einem die Sauerstoffzufuhr fehlt: sondern auch daß .. die
[die Backen(knochen?) und alles' das Ohr ein wenig ábdrückt,
[WS: (leise) Mhm-
[KW: (leiser) ich weiß nicht .. ob Sie das auch schon gemerkt haben +
[WS: (leiser) m
KW: daß man dann nicht so frei in der Lage ist- .. (h) so offen die
GESAMTE Spektrum der Frequenz' .. von' bis' diese Hertzzahl zu
hören' sondern' sich das ÉINPEGELT auf einen schmalen Ton, ne'
WS: ja Mhm'
KW: und Frequenzen bedeutet dann ja' paar Hertz drunter . paar Hertz
[drüber . Tonschwánkungen, .. hm' .. eben- Intonationsfrage
[WS: jajá,
KW: ist ja doch auch eine wichtige' und (lauter) dáher kommt es eben
daß solche . Gespräche DA sind: und diese Praktiken: oder bezie-
hungs- (leicht lachend) weise (lachend) diesen Widersprüchlich-
[keiten- diese grotesken Sachen + entstehen: wieso kann ein Mu-
[WS: (lacht leise und beifällig)
[KW: siker- n Gehörschutz nehmen denn der muß doch mit seinen Ohren
[WS: jajá-
[KW: ARBEITEN- .. jajá- ... das STIMMT: aber- .. der Chirurg nimmt
[WS: Mhm-
auch, Hándschuhe- .. für die Operation .. (auslaufend) aus anderen
[Gründen . nich' weil . muß mit seinen Händen ARBEITEN-
[WS: ja, (leise) m m ...
WS: (flüstert) gut, # (Ende der Aufnahme)

KW ist gewerkschaftlich engagiert; er vertritt sein Orchester als DOV-Delegierter. Seine Antwort zeigt, wie scheinbar nebensächliche Dinge, die für den Außenstehenden zwar verständlich, aber nicht weiter beachtenswert scheinen, von Insidern als Beleg berufsspezifischer Probleme sehr ernst genommen werden können. So ist P1's "Ohropax"-Bemerkung für die Posaunisten wohl auch Andeutung eines selbstverständlich geteilten komplexen Erfahrungswissens, das darum in dieser Situation weder thematisiert noch durch Rezeptionssignale ratifiziert zu werden braucht.

Wohl aber wird es in diesem Interview problematisiert: Auffällig ist, daß der befragte Musiker KW auf meine Frage (in 10+12), ob Blechbläser im "Orchestergraben" bei Opernaufführungen mit "Ohropax" als Gehörschutz spielen, eine längere und unerwartet engagierte Antwort gibt, obwohl ich die Relevanz meiner Frage mehrfach herabgestuft habe: Es ist meine letzte Frage, die ich nachschiebe, obwohl ich mich schon generell für seine Auskunftsbereitschaft bedankt habe. Ich qualifiziere meine Frage als "banal", entschuldige mich also, verlegen la-

chend, sozusagen für ihre unterstellte Irrelevanz; meine – wie die Reaktion des Gesprächspartners zeigt – offenbar unangemessene Strategie ist dabei, den Interviewpartner demonstrativ ernst zu nehmen als einen auch der Reflexion über seine berufliche Welt fähigen Orchestermusiker; ich möchte ihm nicht das Gefühl geben, ich wolle ihn nur als Informanten für Detailwissen und Oberflächenphänomene der Orchestermusiker-Kommunikation benutzen.

Mein Gesprächspartner verweigert die Relevanzrückstufung (in 14: "nein,"), das Thema ist für ihn weder banal, noch ist das von mir referierte Verhalten für den Insider eigentlich grotesk (erst nach seiner langen Argumentation in 151 gesteht er zu, daß es für den Außenstehenden sich so darstellen könnte). Er hält aus dem Stegreif einen längeren Vortrag über die Lärmbelastung des Musikers im Orchestergraben, ein existentielles Problem, da die Orchesterlautstärke gesundheitsschädliche Werte erreiche und die Hörfähigkeit gefährde, also eine der unabdingbaren persönlichen Voraussetzungen für diesen Beruf in Frage stelle. Seine Argumente sind u.a.:

- Berufung auf Autoritäten (19 – 22);
- Verallgemeinerung auf andere Berufskrankheiten und musikerspezifische Gesundheitsschäden (27 – 34);
- Gehörschutz als legitime Vorbeugungsmaßnahme (35 – 48), Verständnis für die durch die Sitzweise bedingte besondere Lärmbelastung einzelner Kollegen;
- äquivalente Mittel für "Ohropax";
- Beeinträchtigung der akustischen Wahrnehmung durch Gehörschutz: Problem, zwischen zwei Übeln abzuwägen (59 – 62);
- Auswege:
- (a) Reduzierung der Gesamtlautstärke des Orchesters (64);
- (b) andere Schutzmaßnahmen: bauliche Veränderungen im Orchestergraben (85 – 100), deren unerwünschte Nebenwirkungen diese Maßnahme entwerten (102 – 109);
- (c) Zuweisung der Verantwortung für eine Reduzierung der Dynamik an den Dirigenten (109 – 121); individuelle Schutzmaßnahmen der Kollegen als Konsequenz aus einem Versagen des Dirigenten;
- zunehmende Lärmbelastung im Orchester als Indiz für zunehmende Lärmbelastung in der Alltagswelt (85 – 83), die gleichfalls Schutzmaßnahme erfordere ("akustische Umweltverschmutzung");
- *Resümee*: Das referierte Verhalten der Kollegen ist legitim (121f.);
- eigene Betroffenheit und persönliche Stellungnahme zum Problem (122 – 148).

Eine andere Stelle aus dieser Interviewpassage ist gleichfalls interessant; ich bitte dabei um Verständnis, wenn ich an dieser Stelle meine Systematik verlasse. Denn sowohl im Pausengespräch der beiden Posaunisten wie im Interview werden arbeitsentlastete Äußerungen aus Pausenkommunikation bezogen auf Probleme der Probeninteraktion zwischen Dirigent und Musikern; ich komme daher auf meine Darstellung in Kapitel 4.2. zurück.

Im Rahmen seiner Darstellung möglicher baulicher Veränderungen im Orchestergraben als Schutzmaßnahmen gegen Lärmbelastung fordert KW, daß der Augenkontakt zum Dirigenten erhalten bleiben muß. Er ist der wichtigste Kanal für die nonverbale Interaktion zwischen Dirigent und Orchester während der Aufführung. Auf den ironischen Unterton in seiner Begründung (in 92+94: "also es ist ja nicht so daß wir- .. den Dirigenten (ironisch) überhaupt nicht brauchen (lacht leise)") hin stimme ich in sein Lachen ein, ratifiziere mit diesem Rezeptionssignal den Pointen-Charakter seiner Äußerung: Sie verweist auf einige kritische Erörterungen zuvor zur Rolle und den möglichen und wünschenswerten Verhaltensstilen des Dirigenten. Diese Darlegungen könnten als Beleg für eine stereotype Einstellung von Orchestermusikern interpretiert werden, sie seien in der Lage, ohne Dirigenten eine ebenso gute Arbeitsleistung zu erbringen – der Dirigent sei also überflüssig (dieses Stereotyp wird beispielsweise in der zitierten Hellmesberger-Anekdote aktualisiert). KW möchte eine derartige Überinterpretation seiner Erörterungen bei mir vermeiden. Auf seine Detaillierung in Form von Aufgabenzuweisungen an den Dirigenten hin (in 96: "zumindest müssen wir ja zusammen ANFANGEN und zusammen AUFHÖREN,"), reagiere ich nicht mit einem ebenso eindeutigen Rezeptionssignal wie nach seiner ersten Pointe. Dieses Versäumnis veranlaßt KW, metakommunikativ die Modalität seiner Aussage rückwirkend festzulegen (in 98. "das war ein SCHERZ'"). Er will damit dem bei mir für möglich gehaltenen Mißverständnis vorbeugen, was er in 96 sage, denke er tatsächlich und erwarte nicht mehr vom Dirigenten.

Der Scherz verweist auf eine in ihrer Komplexität entscheidend reduzierte soziale Welt "Orchester", in der ein roboterhafter Dirigent die einzige Aufgabe hat, den Musikern Zeichen fürs gemeinsame Anfangen und Aufhören zu geben, und in der die Musiker damit ihre einer Fremdkontrolle unterliegenden Aufgaben bereits hinreichend erfüllt haben. Diese Primitivwelt soll aber nicht fälschlich für des Orchestermusikers Wunschvorstellung genommen werden: Er hat am Dirigenten zwar oft viel auszusetzen, aber nicht, weil er seine Funktion generell für entbehrlich hält, sondern eher aufgrund enttäuschter Erwartungen,

auch gerade, wenn der Dirigent nicht die erhofften künstlerischen Impulse gibt und so den idealisierten Rollenerwartungen nicht standhält.

Ein anderer Musikerspruch über einen unfähigen Dirigenten, den ich in ähnlicher Form auch von Orchestermusikern als abschätziges Urteil über Dirigenten gehört habe, wird bei Paul Feiler so zitiert:

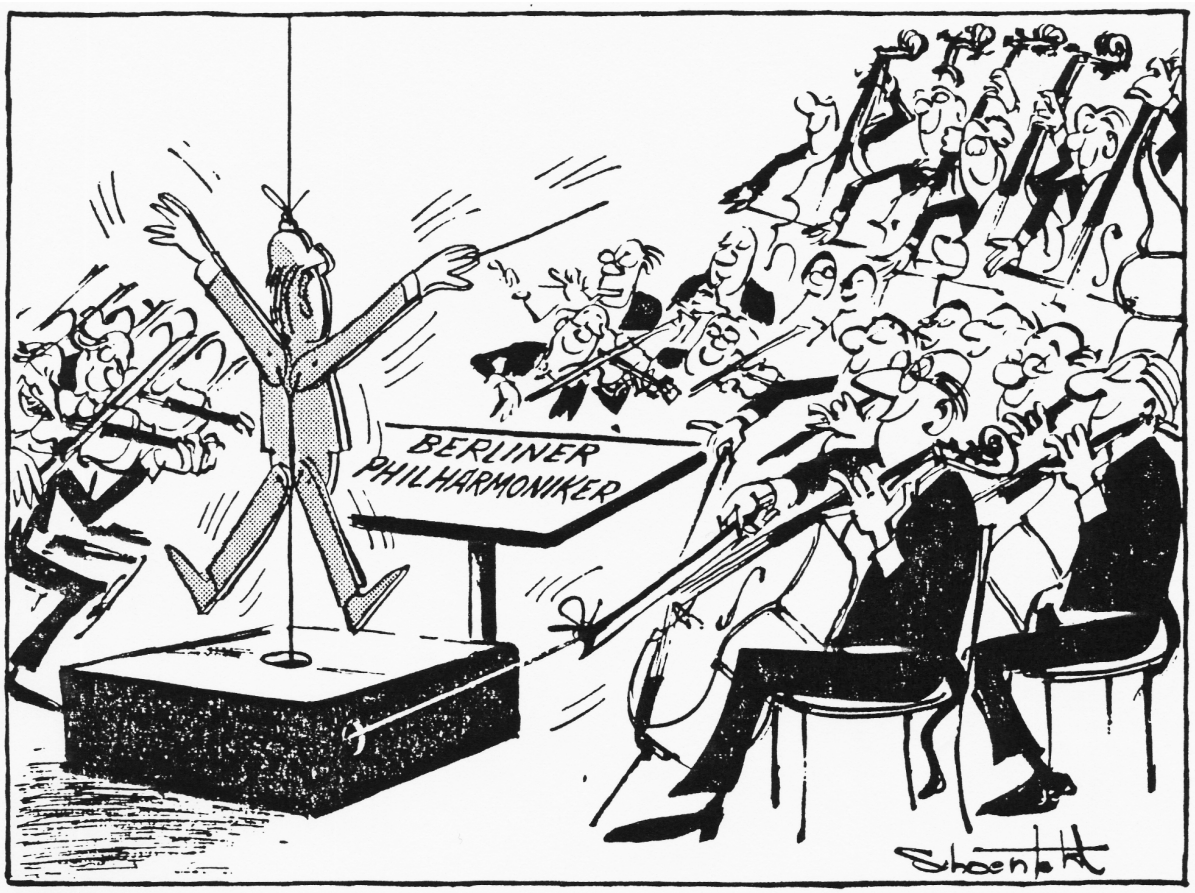
> "Bei den Wiener Philharmonikern gastiert ein ihnen noch unbekannter Dirigent. Nach dem Konzert um seine Meinung gefragt, meinte ein Konzertmeister: 'No, er hat den Einsatz g'geben und nachher hat er kaan nennenswerten Widerstand mehr g'leistet.'" (Feiler 1979:46)

In der normalen musikalischen Interaktionssituation gibt der Dirigent nicht nur den Einsatz, sondern führt während des Musizierens das Orchester, interpretiert das Werk in eigenständiger Weise und teilt durch seine Schlagtechnik seine Intentionen dem Orchester mit. Diese normale Situation wird in der Pointe auf den Kopf gestellt: Das autarke Orchester spielt routiniert nach eigenem Gutdünken; ein schwacher Dirigent (wie der Gastdirigent in der Anekdote) stört dabei weniger als ein starker, der etwas beim Orchester erreichen möchte. Bei Martius (1984:11) wird in der Exposition derselben Anekdote dieses für das Verständnis notwendige Hintergrundwissen expliziert:

> "Die Wiener Philharmoniker sind Herrscher in ihrem Reich. Sie können alle Stücke auswendig, sie spielen ihr Tempo; Dynamik und Agogik sitzen eisenfest (...)"

Die ironische Übertreibung zeigt die Distanz des Erzählers vom Realitätsbezug dieses Musiker-Selbstbildes. In der Pointe wird ja auch die komplexe musikalische Interaktionssituation mithilfe einer Kriegs- (oder auch: Sportberichterstattungs-)Metaphorik ("nachher hat er kaan nennenswerten Widerstand mehr g'leistet") auf eine soziale Welt reduziert, in der Dirigenten die Hampelmänner des Orchesters sind.

In diesen Kontext paßt auch eine Karikatur aus dem "Hamburger Abendblatt" Nr. 131 vom 6. 6. 1984:



Der Wunschkandidat des Orchesters — Zeichnung: SCHOENFELD

"Der Wunschkandidat des Orchesters", hier aus aktuellem Anlaß der der Berliner Philharmoniker auf der Suche nach einem Karajan-Nachfolger, ist ein Hampelmann. Diese Karikatur kommentiert die 1984 aktuelle Kontroverse zwischen Karajan und den Berliner Philharmonikern.

Kommentare dieser Art sind freilich für Orchestermusiker, vor allem für gewerkschaftlich engagierte wie KW, inakzeptabel, weil sie das demokratisch legitime Bestreben des Orchesters nach Mitbestimmungsrechten bei der Wahl eines festen Dirigenten diffamieren als Sabotage der künstlerischen Autorität eines Dirigenten. In der Zeichnung werden die Musiker zudem als merkwürdig homogene Masse, ohne individuelle Profilierung, dargestellt.

So muß KW eigene Bemerkungen, die der Tendenz dieses Kommentars vergleichbar sind, deutlich als "scherzhaft" markieren,

um nicht der Nestbeschmutzung verdächtig zu werden: Er äußere ernsthaft Meinungen, die schädlich für gewerkschaftliche Musikerinteressen sind.

Scherze, die die komplexe Interaktionswelt auf wenige Strukturen reduzieren, bewirken eine zeitweilige Suspension der in der komplexen Welt gültigen Verhaltensnormen, sind aber nicht tauglich für ein auf Dauer durchgehaltenes ernsthaftes Selbstbild des Orchestermusikers – das macht KW durch seinen Kommentar "das war ein Scherz" deutlich.–

Bevor ich Merkmale und Formulierungsverfahren für situationsspezifische Scherzkommunikation bei Orchestermusikern rekapituliere und zusammenfasse, möchte ich ein anderes Scherzmuster an einem Pausengespräch vorführen, in dem sich wiederum Dienstvorbereitungen und arbeitsentlastete Gespräche überlagern:

Beispiel Nr. 33:

Situation: Während des laufenden 2. Aktes der Oper spielen sich der erste Klarinettist und der 2. Fagottist der Bühnenmusik in einem Probebühnenraum, dem Stimmzimmer für die Bühnenmusik, ein.

Beteiligte: Ob1: 1. Oboist ⎫
Ob2: 2. Oboist ⎬ der Bühnenmusik
Kl: 1. Klarinettist ⎭

(C 22/1, "Don Giovanni", 18. 5. 1984 (2))

Ob1: kommst du noch MAL'
Ob2: (kurz) bitté'
Ob1: kommst du noch mal hierhér wegen (Interview oder sowas?) ..
⎡ äh (leise) (nachher noch?) m-
⎣ Ob2: nee nee .. (...)
(unverständliche Passage)
Ob1: nein- .. wegen . ich mein wegen *der*- ... Interview oder
⎡ Ob2: (interessiert) &au JA, eh' .. ich schreib mir mal .. Telefon-
⎣ Kl: (..)
⎡ Ob2: nummer auf' .. ruf mal an, wärs mal möglich' ne' .. könnten wir
⎣ Ob1: (zustimmend) mm-
Ob2: vielleicht mal son- .. Termin ausmachen oder auch jetzt (kramt in seiner Aktentasche nach seinem Notizbuch, laute Mikrofongeräusche) na- (Schritte)
(Pause, Kl spielt weiter)
Ob2: (...)
Ob1: null sieben acht drei fünf' ...
Ob2: (leise) null sieben-
(Kl hört auf zu spielen)
Ob1: ZWO sieben sieben null
Ob2: (leise) zwo sieben- ..

Ob1: Franz Thurm' ... Oboer und Mucker,
Ob2: *mm*' (lacht)
Ob2: eh' wo ist das' .. null sieben acht'
Ob1: Sittenbach eins, .. (langsamer) Sittenbách, das ist Gemeinde Bad Oberstein,
Ob2: ja, ...
Kl: Franz Thurm ist ein Oboist: er bläst nur MIST, .. er bläst in Dur und Moll: und hat stets die Hose voll,
Ob1: (lacht) er ist vielleicht (geeigneter als?) Interview-
Ob2: (Lachansatz)
Ob1: partner
Ob2: (lacht leise)
Kl: (gegen sein eigenes Lachen ankämpfend) er hat weder TON noch STOSS: aber schimpft sich KÁMMERVIRTUOS, (lacht kichernd) ...
Ob1: Ferdi' im Bus da haste was gesagt da (zögernd) [ʃ]chinesische- äh' + was hab ich- .. wie heißt der [ʃ]chinesische- .. da
Kl: was'
Ob1: hast irgendwas gesagt war war das denn noch-
Kl: [k]chinesische . was'
Ob1: ja du hast doch irgendwas im Bus da losgelassen . was war das denn noch-
Kl: [k]chinesische GESANDTE- Fut Tsu Eng- ...
Ob1: ja' NEE das war noch was Anders, ...
Kl: eh' Oberschenkelhalsbruch auf JAPANISCH oder wie-
Ob1: ja'
Kl: knicki knacki nah bei sacki- meinst du DAS'
Ob1: *nee* &das war was Anderes, &nee' das (h) das war was .. Besseres,
(Pause)
Kl: aus' aus [k]China was-
Ob1: (leicht lachend) ja . aus [k]China was, ...
Kl: Ládenschlußzeit
Ob1: ja' ...
Kl: wat' wat schon zu' ..
Ob1: wat schon ZU, das (lacht) (..) ist gut, wat schon zu .
Ob2: (lacht)
Kl: (kichert)
Ob1: ja- Ladenschlußzeit ... (kräht auf einem Oboenrohr)
Kl: (überlegend) chinesisch- .. + ahja . zwölfjährig auf chinesisch
Ob1: (spielt einen Ton) xxxxxxxx hm wie geht das denn,
Kl: tsu jung tsum tsum
Ob1: (leise, abschätzig) achso *ja*- das kenn ich, & das ist alt (spielt sich ein)
Ob2: (spielt sich ein)

Der wiedergegebene Ausschnitt gliedert sich in folgende Abschnitte:
- (a) (1 – 27) Verabredung zwischen Ob1 und Ob2 zu einem Interview (für die vorliegende Arbeit), gleichzeitig spielt Kl sich ein;
- (b) (28 – 35) Spottgedicht des Klarinettisten auf den Oboisten (mit dessen metakommunikativem Kommentar);
- (c) (36 – 65) Kl präsentiert auf Aufforderung von Ob1 "pseudo-chinesische" Rätselfragen;
- (d) (ab 65) Ob1 und Ob2 spielen sich weiter ein.

Zu (a): Zuvor haben sich während der Aktpause Ob1 und Ob2 (das bin ich) in der Theaterkantine über meine Forschungsarbeit unterhalten; ich habe dabei Ob1 um ein Interview gebeten. Darauf kommt Ob1 nun im Einspielraum für die Bühnenmusiker, dem Probebühnenraum des Theaters, zurück und will die Modalitäten dieser Verabredung zum Interview mit mir klären. Seiner Frage (in 3), ob ich nochmals in das Theater kommen werde und so dienstliche Aushilfe und Interview miteinander verbinden könnte, setze ich die Bitte entgegen, mir seine Telefonnummer zu geben, damit ich mich telefonisch mit ihm verabreden könne. Ob1 diktiert mir seine Telefonnummer, sieht dabei, daß ich nur die Ziffern notiere, und fügt als Identifizierungshilfe (in 22) seinen Namen hinzu. Diese zusätzliche Angabe garniert er mit einer spielerisch ausgebauten doppelten Berufsbezeichnung "Oboer und Mucker".

Spielerisch ist daran, daß diese Selbstbezeichnung für mich als Quasi-Kollegen nicht informativ ist. Sie könnte es allenfalls für einen Außenstehenden sein, mit dem er ins Geschäft kommen möchte, der ihn für eine "Mucke" engagieren könnte. Doch auch dann würde Ob1 kaum diese Formulierung wählen: "Mukker" ist keine eingeführte Berufsbezeichnung, sondern Jargonwort, das nur von Orchestermusikern untereinander zur Bezeichnung des anderen benutzt wird – weniger mit seiner Denotation "Orchestermusiker, der(auch) bei Mucken witwirkt", sondern eher, um zusätzlich anzudeuten, daß ein Orchestermusiker wegen seiner vielen Mucken eine deformierte Berufseinstellung habe. Ob1 benutzt diese Formulierung hier selbstironisch und im Vorgriff auf das Interview als eine in der Gruppeninteraktion gängige "Eigenschaftsformel" (Kallmeyer/Keim 1986:99).

Zu (b): Die Kombination Name + Berufsbezeichnung, dazu in spielerischer Verfremdung, benutzt Kl nun als stichwortgebenden Auslöser für ein Spottgedicht auf Ob1, das in ähnlicher Weise mit einer Identifizierung des Kollegen anfängt: Das "Opfer" dieses Scherzes wird über sein Instrument definiert. Kl

braucht hier mithin keinen Fokussierungsaufwand zu treiben: Die spielerische Interaktionsmodalität ist durch Ob1's Äußerung schon etabliert. Mit dem Scherzgedicht will Kl sicherlich nicht auf scherzhaft-spielerische Weise eine persönliche Animosität gegen Ob1 ausdrücken – der hat sich halt angeboten. Austauschbar wie der Name ist auch das Instrument, denn das Spottgedicht ist anwendbar auf alle Orchestermusiker, deren Bezeichnung auf "-ist" endet (Oboist, Klarinettist, Fagottist, Hornist, Cellist, ...) und sich so auf "Mist" reimt (bei Streichern müßte "bläst" durch z. B. "spielt" ersetzt werden).[47]

---

[47] Das Spottgedicht drückt eine Mißachtung oder Abwertung von Musiker-Titeln wie "Kammervirtuose" oder "Professor" aus. Sie bedeuten gemeinhin eine formale Anerkennung oder institutionalisierte Image-Aufwertung für besonders qualifizierte Orchestermusiker. Dabei ist im Gedicht die Wortwahl "Kammervirtuos" als archaisch interessant; das möchte ich kurz anhand der Begriffsgeschichte skizzieren.

"Kammervirtuos" wird in der "Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften" von Gustav Schilling (1837 erschienen) über das Titel-Synomym "Kammermusikus" (mit heute ungebräuchlicher latinisierender Endung) erklärt:

> "An einigen Höfen pflegen nur diejenigen Musiker der Capelle Kammermusiker genannt zu werden, die wirklich in der Kammermusik, d. h. den Hofconcerten, öffentlich auftreten und nach Verlangen des Fürsten auftreten müssen." (Schilling 1837:39)

Diese Erklärung wird im Artikel über Kammermusik erweitert:

> "Der Name Kammermusik kommt daher, weil vordem nur große Herren an ihren Höfen sich so privatim mit Musik unterhalten zu lassen pflegten, und nur den ihnen zunächst Stehenden den Zutritt dazu gestatteten. Diejenigen, welche die Musik ausführten, hießen daher auch Kammermusiker, Kammersänger, Kammervirtuosen etc., wie noch jetzt die vorzüglicheren Mitglieder Fürstl. Capellen als zu besonderer Auszeichnung ihres Talents." (Schilling 1837:38)

Hier wird ein Ende des 18. Jahrhunderts eingetretener Bedeutungswandel der Bezeichnung "Kammermusiker" dokumentiert:

> "Aus dem Gros der Hofmusiker hoben sich nun einige wenige heraus, die diesen Titel aufgrund besonderer Leistungen erhielten." (Honegger/Massenkeil 1976:288)

Die Höherstufung betraf nach Auskunft des Musiklexikons Rang und Bezahlung.

> "Die Bezeichnung K(ammermusiker) (oder später Kammervirtuose) war also im 19. Jahrhundert (...) ein reines Leistungsprädikat. Nach Auflösung aller Hofkapellen im Jahre 1918 ist der Kammermusiker-Titel, der heute für langjährige Zugehörigkeit zu einem staatlichen oder städtischen Orchester vergeben wird (und damit oft den Status der Unkündbarkeit beinhaltet), fast zu einer Routinebezeichnung geworden, der weder soziale noch finanzielle Bedeutung besitzt. Seitdem es üblich geworden ist, Musikern Planstellen mit Pensionsberechtigung zu garantieren sowie den Vertretern der ersten Pulte Stellenzulagen zu gewähren, ist der Prozeß einer Art äußerer Emanzipation des Instrumentalmusikers weitgehend abgeschlossen." (Honegger/Massenkeil 1976:288)

"Kammermusiker" hat begriffsgeschichtlich drei Bedeutungen:
(1) sozialer Status in einem spätfeudalen Gesellschaftssystem: Musiker, die fürstliche Kammermusik machen;
(2) Leistungsprädikat: besonders leistungsfähige Mitglieder der Hofkapellen;
(3) sozialer Status im heutigen Gesellschaftssystem und Titel aufgrund von Seniorität: Kennzeichen langjähriger Zugehörigkeit zu einem Orchester, verbunden mit Privilegien der Statussicherung (während Funktions- und Rangunterschiede im Orchester heute durch andere Begriffe abgedeckt werden).

Nur in der zweiten Bedeutungsvariante ist "Kammermusiker" weitgehend synonym mit "Kammervirtuos(e)". Im zitierten Spottgedicht wird also auf eine überlebte soziale Situation des Orchestermusikers verwiesen: auf seine spätfeudale Abhängigkeit von adligen Arbeitgebern, auf sein unemanzipiertes Angewiesensein auf zugewiesene Statusbezeichnungen und auf Anerkennung, die von außen kommt.

Das Spottgedicht lebt vom komischen Kontrast zwischen dem Leistungsprädikat "Kammervirtuos" und der behaupteten Leistungsunfähigkeit. Es bearbeitet – ohne eine ernsthafte Zuschreibung zu machen – die durch Arbeitsteilung bedingten Leistungs- und Statusunterschiede im Orchester. Der verspottete Ob1 nimmt dem Kl dieses Gedicht aber durchaus nicht krumm: ER lacht, bewertet mir gegenüber Kl als guten Informanten für Orchestermusiker-Scherze und nimmt den Gedichtvortrag zum Anlaß, weitere scherzhafte Bemerkungen abzufragen. Ob1 dokumentiert damit, daß er das Spottgedicht nicht als persönlichen Anwurf sieht, als ernsthaften Versuch, seine persönliche professionelle Leistungsfähigkeit zu diskreditieren. Eher ist es als aktualisiertes Element eines stereotypen Witzvorrats zu werten.

Die Reimform des Gedichts ist mit drei Reimpaaren (aabbcc) schlicht. Das letzte davon findet sich in einer Variante bei G. Avgerinos unter dem Stichwort "Jammervirtuose":

"wortwitzelnd aber auch abschätzig für Kammervirtuose. Dazu der spöttische Vers:
'Hast du weder Strich noch Stoß,
Wirst du Kammervirtuos!
Wird dein Spiel dann noch nicht besser,
Wirst du schließlich gar Professor!'"
(Avgerinos 1981:37)

In seiner Aufforderung an Kl, weitere Scherze zu reproduzieren, verweist Ob1 auf eine andere, für Orchestermusiker typische Witzerzählsituation neben den Pausengesprächen: Die langen Busfahrten bei "Abstechern" bieten Witzerzählern einen guten Rahmen, etwas gegen ihre Langeweile und die ihrer Kollegen zu tun.

Die Rätselfragen von Kl verweisen nun aber nicht auf die gemeinsame soziale Welt durch Thematisierung ihrer Elemente; es sind überwiegend obszöne Zweideutigkeiten mit der Technik, scheinbaren chinesischen Lautstrukturen deutsche Bedeutungen zu unterlegen. Es fällt dabei auf, daß Ob1, der ja einen bestimmten Witz evozieren will, an dessen Erzählsituation und Technik, nicht aber an dessen Pointe er sich erinnert (in 36 – 39: "Ferdi' im Bus da haste was gesagt da (zögernd) [Σ]chinesische- äh' + was hab ich- .. wie heißt der [Σ]chinesische- .. da hast irgendwas gesagt war war das denn noch-"), Kl's Witz-Angebote bewertet: ob sie seinen Erwartungen auf einen bestimmten Witz hin entsprechen und ob sie gut sind. Daß er den einzigen nicht-obszönen Witz der Sequenz positiv bewertet, ist wohl Zufall.

Diese Witzerzählsituation ist zwar im Gegensatz zu den bislang dokumentierten Pausengesprächen aus mehreren Gründen diffus:

- Der Klarinettist hat ein Wissensdefizit gegenüber Ob1, denn er kennt meine Forschungsarbeit nicht und weiß darum nicht, mit welchem Motiv Ob1 ihn zum Reproduzieren eines Witzes auffordert;
- die Witze im Abschnitt (c) sind "elizitiert", nicht spontan produziert;
- der Übergang von einer Thematisierung berufsspezifischer Umstände (Jargon, Fachsprache, Ehrentitel) zu den nicht berufsspezifischen Witzen (die obszönen pseudo-chinesischen Rätselfragen wird nicht eigens markiert.

Kohärenz ist aber durch die Person des Witzerzählers und durch den Verweis auf den berufsspezifischen Rahmen der ursprünglichen Witzerzählsituation (die Busfahrt bei Abstechern) gegeben.

4.5 ZWISCHENBILANZ: DAS MUSTERREPERTOIRE SITUATIONSSPEZIFISCHER SCHERZKOMMUNIKATION

Worüber reden Orchestermusiker auf ihren beruflichen Interaktionsschauplätzen in welcher Weise? Während der Aufführungen und in den Arbeitsphasen der Proben wird die Auswahl von Themen und die Art ihrer Behandlung durch eine Reihe von Verboten und hemmenden Rahmenbedingungen gesteuert. Man könnte nun erwarten, daß in Pausengesprächen das Ventil geöffnet und über die Arbeit geredet wird.

Doch eine generelle Regel schafft für Pausengespräche ein Tabu: In der Gruppen-Öffentlichkeit des Stimmzimmers oder anderer für alle Orchestermusiker zugänglicher Räume wird nicht über künstlerische Aspekte der Arbeit geredet; Kollegenleistungen werden nicht ernsthaft bewertet. Dieses Tabu hat mehrere Begründungen:

- Das Klangereignis ist vorbei – kritische Kommentare dazu können nichts mehr verändern; man konzentriert sich lieber auf die kommenden Aufgaben (etwa den zweiten Teil des Konzerts), als verpaßten Gelegenheiten nachzutrauern.
- Komplikationen in den Beziehungen zu den Kollegen werden vermieden; man muß einkalkulieren, daß eine Beurteilung seiner Leistung, insbesondere eine Thematisierung seiner Fehlleistungen, den Kollegen in einer psychischen Ausnahmesituation trifft, die gekennzeichnet ist durch Konzentration, Erregung und Übersensibilisierung. In dieser Lage ist der Kollege möglicherweise nicht in der Lage, derartige Kommentare situationsadäquat und souverän zu verarbeiten. Harmlose (Scherz-)Bemerkungen können zu infamen Übergriffen hochstilisiert werden und langanhaltende Beziehungskrisen auslösen.
- Das Recht auf Leistungsbewertungen hat der Dirigent, aber nicht der Kollege.
- Die Selbstverständlichkeit des professionellen Standards soll nicht in Frage gestellt werden; mißtrauische Orchestermusiker erblicken gerade in positiven Leistungsbewertungen die Unterstellung, es hätte auch anders sein können bzw. bei anderer Gelegenheit sei ihre Leistung unverdientermaßen als schlechter beurteilt worden.[48]

---

[48] Schnibben (1986) macht ähnliche Beobachtungen bei Fernsehnachrichten-Redakteuren:

> "Direkt nach der Sendung versammeln sich Regie und Redaktion zur 'Schelte', ein starkes Wort für ein meist harmloses Geplänkel. Mehr

Wenn über die Arbeit geredet wird, ist das auffällig und in einer Gesprächsanalyse behandlungswürdig.

Es gibt freilich eine Reihe von Auswegen aus der Tabuisierung einer ernsthaften Bearbeitung des Themas "Arbeit":

- "Small Talk" über Hobbys und Freizeitaktivitäten, Verabredungen zu gemeinsamer Gestaltung von Arbeitspausen;
- "gewerkschaftliche", also entindividualisierte Aspekte der eigenen Berufstätigkeit können problemlos in Pausengesprächen thematisiert werden, da sich darin nicht Konkurrenz, sondern gemeinsame Bedürfnisse ausdrücken. Dazu gehören Themen wie Sozialversicherung, Mitbestimmung (bei der Wahl von Dirigenten, beim Probespiel von Stellenbewerbern, beim Dienstplan), Berichterstattung über Orchesterprobleme in den Medien (und sinnvolle eigene Gegenmaßnahmen) u. ä.;
- praktische Organisationsmaßnahmen bei der Verteilung von Diensten: Aushandlungen mit den Kollegen der eigenen Instrumentengruppe, wer welchen Dienst machen soll;
- Austausch geteilter Einschätzungen von Belastungsfaktoren für die Arbeit: Lärm im Orchestergraben, Streß bei moderner Musik, Klagen über unzureichende Bezahlung;
- über die Arbeit kooperierender Gruppen (besonders in der Oper) zu reden, dient der Abgrenzung: Der Regisseur der Operninszenierung wird kritisiert, die Leistungen der Sänger werden kommentiert. Das geschieht weniger aus dem Bedürfnis, es Musikkritikern gleichzutun, sondern um sich als in-group mittels geteilter Bewertungen zu bestätigen;

---

im Vorübergehen murmelt eine Redakteurin: 'Daß wir zum Fischsterben keinen Film hatten, ist ein Skandal' (Zur Zeit dieser feuilletonistischen Feldstudie ist die Rheinvergiftung durch den Sandoz-Brand in Basel aktuell, W. S.). Laut sagt sie es nicht, Diskussionen sind weder vor noch nach der Sendung sehr beliebt. Ihren Abteilungsleiter erinnert 'die Berufssituation des Nachrichtenredakteurs an Fließbandarbeiter: Nicht nur, weil er zugeliefertes, halbfertiges Material am laufenden Band bearbeitet, mehr noch, weil er nur selten durch besondere Eigenleistung, viel leichter aber durch Ausschuß auffallen kann'."

Zur Kommunikation unter Orchestermusikern ergeben sich zwei Analogien:

(a) Nichtthematisierung beruflicher Leistung, insbesondere nicht bei Fehlleistungen – dafür Maulen als Ersatzhandlung;

(b) wie beim Nachrichtenredakteur fällt die Arbeit des Orchestermusikers – vor allem bei Tuttistreichern und Zweiten Bläsern – nicht bei besonderen Eigenleistungen, sondern negativ bei Ausschuß auf. Das sind beim Orchestermusiker Fehlleistungen während der gemeinsamen Probe und des Konzerts. Diese negative Exponiertheit ist auf die Fremdbestimmung der Arbeit zurückzuführen.

- in dieser Weise ist insbesondere der Dirigent Symbolfigur für die eigene Gruppenidentität: Die Beziehung zu den Kollegen kann nicht direkt und positiv definiert werden, wohl aber indirekt über den Dirigenten, dem alle in gleicher Weise ausgesetzt sind.

Wenn Musiker in der Aufführung und in den Proben "festsitzen", also ihre Teilnahme an der Interaktion nicht aufkündigen, zugleich aber auch die als unbefriedigend empfundenen Situationsbedingungen nicht verändern können, sind blödelnde Bemerkungen zu erwarten. Denn Blödeln als anarchische Kreativität mit Befreiungsfunktion befreit

> "nicht von der Kultur und aus der von ihr verlangten normierten Aktivität. Es befreit vielmehr in eine Aktivität und aus einer Situation, in der man mit Unlust in Untätigkeit zu bleiben hat. Aus ihr befreit es allerdings mit minimalem Aufwand und zum niedrigsten Preis." (Henrich 1976:446)

Doch ist "Blödeln", eine Form spielerisch praktizierter Irrationalität und regressiven Abbaus einer geordneten Weltsicht, geeignet, Formen von Orchestermusikerscherzen zu bezeichnen, mit denen sie auf situative Zwänge reagieren?

Zu diesen situativen Zwängen rechne ich u. a.
- die notwendige Verknappung der Formulierung (in der Aufführung und in der Probe);
- die Mimikry von Scherzen als Mittel der Situationskontrolle und der Vermeidung von Sanktionen: das Ausblenden von Signalen "dies ist ein Scherz!", vor allem in Gestik und Mimik, weil diese Signale auch andere Adressaten als beispielsweise den Pultnachbarn erreichen, für den die scherzhafte Bemerkung bestimmt ist;
- die Abhängigkeit von Mustern für ernsthafte Interaktion, indem man beispielsweise Zwischenfragen während der Probe stellt.

Situationsgebundene Scherze haben neben einer psychischen Befreiung auch kommunikative Funktionen, die situationsspezifisch klassifiziert werden können:
- In der Aufführung Situationskommentare in Form von Kontrastmarkierung zwischen der "offiziellen" und der privaten Situationsdefinition, zwischen den verbindlichen Erwartungen und den eigenen Empfindungen und Ansprüchen; diese Kommentare deuten Rollendistanz an, also eine Abweichung des typischen Rollenverhaltens vom normativ gesetzten:

  > "Einige der reizvollsten Daten hinsichtlich der Rollendistanz kommen aus Situationen, wo ein Untergebener Befehle

oder Vorschläge ausführen und so, wie es die Vorgesetzten ihm vorschreiben, mit der Situation fertig werden muß. In solchen Fällen stellen wir oft fest, daß der Untergebene, obwohl er sorgfältig bemüht ist, denen nicht zu drohen, die in gewisser Weise die Lage beherrschen, er doch für jeden, der das sehen will, genauso vorsichtig zum Ausdruck bringt, daß er nicht völlig vor der Arbeitsanordnung kapituliert, in der er sich befindet (...) Mürrisches Wesen, Brummen, Ironie, Scherzen und Sarkasmus können es einem Menschen möglich machen zu zeigen, daß ein Teil des eigenen Selbst außerhalb der Zwänge des Augenblicks und außerhalb der Rolle liegt, unter deren Zuständigkeit sich dieser Augenblick ereignet." (Goffman 1973:129)

- In der Probe: Situationskommentare in Nebenkommunikation. Schon dadurch reagiert der Orchestermusiker auf die Dominanz des Dirigenten, die er real nicht verändern kann; nur der Dirigent verfügt über das Recht, Musikeraktivitäten – sowohl ihre Spielweise als auch ihre verbalen Interventionen – mit sarkastischen Bemerkungen zu bewerten; nur er kann Sanktionen gegen Störungen aussprechen und dabei auch Nebenkommunikation als solche definieren. Der Dirigent benutzt Scherze nicht zu subversiven Zwecken, sondern situationsadäquat als Technik, eigene Interpretationskonzepte in der Vermittlung an das Orchester abzusichern. Auch er kann dabei zweckgebunden Rollendistanz, sogar in Form spielerischer Demontage der eigenen Rolle, vorführen.
- In den Pausen wird ein Freiraum ausgelebt, die Musiker können sich selbst darstellen über die beruflichen Zwänge hinaus, was in der Probeninteraktion zwischen dem Dirigenten und den ihm untergebenen Orchestermusikern nur beschränkt möglich ist.

Es gibt zwei Klassen von scherzhaft-spielerischen Äußerungen von Orchestermusikern, unabhängig von einer Bestimmung ihrer Vorgeformtheit:

(a) Witze und andere scherzhafte Interaktionsspiele (z. B. Frotzeleien, Necken), die nur durch Schauplatz und Situationsrahmen formal ermöglicht werden, sich aber nicht auf spezifische Elemente der professionellen Welt des Orchestermusikers beziehen. Diese Art von Witzen ist mithin unverändert oder mutatis mutandis auch in Pausengesprächen anderer Berufsgruppen oder während ihrer Arbeit denkbar. Gesprächsorganisatorisch können allerdings auch diese Äußerungen bedingt sein durch spezifische institutionelle Vorgaben; so hängen etwa die Verfahren der Initiierung von Gesprächsschemata und der Rederechtssicherung bei Witzen ab von der formalen und auch der informellen Orchesterhierarchie: Bestimmte Leute im Orchester, die durch ihre Funktion oder durch ihr Image bei den Kollegen hervorgehoben sind, haben mehr Möglichkeiten,

ihre Relevanzen durchzusetzen und neue Foki zu etablieren. Beispielsweise nimmt sich ein Orchesterinspektor unwidersprochen das Recht, in dienstlichen Belangen jedes Gespräch zu unterbrechen, zu dem er hinzukommt (vgl. die Intervention von F in Beispiel 1, Zeile 9); wenn er sich seinen Kollegen als kompetenter Witzerzähler präsentieren will, nutzt er seine institutionelle Rolle, Gespräche oder andere Aktivitäten auch zu unterbrechen, wenn er Witze erzählen will oder scherzhafte Kommentare abgeben möchte. Das werde ich noch an einem weiteren Beispiel dokumentieren.

(b) Scherze und Witze, die Elemente der professionellen Welt des Orchestermusiker thematisieren. Das muß nicht eine Abbildung realer gegenwärtiger Strukturen sein. Witzig ist eher eine karikierende Übertreibung, eine spielerisch die Realität diffamierende Reduktion von Komplexität – also die Konstruktion einer witzigen Spielwelt, die aber als Parodie der realen Orchestermusikerwelt kenntlich bleiben muß. Ich vermute, daß in diesen Scherzen auch die Widersprüche und Fragwürdigkeiten dieser sozialen Welt spielerisch aufgearbeitet werden.

Diese Elemente der professionellen Welt als Scherzobjekte können sein:

- das Instrument; ein stereotypes Scherzmuster ist – unabhängig von den Formulierungsverfahren – der Bezug auf das Instrument des Partners, den man "anpflaumen" möchte; das habe ich am Beispiel des Spottgedichtes ("Franz Thurm ist ein Oboist") gezeigt; im folgenden Kapitel 7.1. und 7.2. werde ich Ausprägungen dieses Scherzmusters von den besonderen Bedingungen für Beziehungsarbeit im Orchester ableiten;
- die Arbeitsbedingungen; dabei kann durch Verwendung bestimmter Begriffe ein Komplex von Konnotationen als berufsspezifisches Erfahrungswissen abgerufen werden;
- die Kollegialität: Scherzhaft kann die Erfüllung und Nichterfüllung von Normen (z. B. Arbeitseifer) behandelt werden; demonstrativer Austausch der Perspektiven betont die gleiche Teilhabe an der sozialen Welt, während die Folgen der Arbeitsteilung scherzhaft dramatisiert werden können;
- Texte musikalischer Werke werden durch Rahmenwechsel und in Zitatform auf Teile der Wahrnehmungssituation bezogen.

Bei diesen Themen ist die Scherzhaftigkeit oft nur für Insider über geteiltes berufsspezifisches Erfahrungswissen erkennbar, zumal wenn explizite Signale unterbleiben; Scherze werden adressatenorientiert verrätselt.

Zur Technik scherzhafter Beziehungsarbeit ("Anpflaumen" oder "Frotzeln"): Man kann den Kollegen nicht mit etwas aufziehen,

das ihm gleichgültig ist. Im Scherz muß man einen Bezug auf Eigenschaften oder Dinge herstellen, die für ihn von Wert sind. Die negative Variante dieses Musters: Dem Kollegen werden Eigenschaften zugeschrieben, die für ihn stark negativ besetzt sind (Nichterfüllung des professionellen Leistungsstandards, Schlampigkeit im Umgang mit dem Instrument, charakterliche Defekte).

Zu unterscheiden ist beim innovativen Charakter der Scherze: Werden sie spontan produziert und als Situationskomik dargeboten oder mehr oder weniger ritualisiert reproduziert? Die zweite Klasse von scherzhaften Äußerungen kann durch den metakommunikativen Bezug auf bei anderer Gelegenheit schon erzählte Witze abgerufen werden. Ein solcher metakommunikativer Bezug ergibt sich durch den Verweis auf einen für die soziale Welt typischen Situationsrahmen, eine typische Witzerzählsituation (wie in Beispiel Nr. 33, 36: "Ferdi' im Bus da haste was gesagt da" – das verweist auf die Busfahrt zum Abstecher). Eine häufige Anwendung dieser Elizitierungstechnik, zusammen mit Qualitätsbewertungen neuer oder reproduzierter Witze, führt zur Bildung einer "Orchesterfolklore": einer Sammlung von als gut bewerteten Witzen, die den Vorrat für neue Witzerzählsituationen bilden. Für thematisch spezifische Witze ist ein gängiges Beurteilungskriterium außer Kraft gesetzt: Bekannte Witze sind nicht von vornherein wertlos und unbrauchbar.

Bei den Techniken situationsspezifischer Scherze möchte ich drei Gruppen unterscheiden:
- (a) Rollenzuweisung und Perspektivenübernahme,
- (b) Situationskommentare,
- (c) Abgrenzung von den Kollegen und vom Dirigenten.

Diese Techniken sind in allen drei Situationen (Aufführung, Probe, Arbeitspause) anwendbar.

Zu (a): A nimmt eine Rolle an, von der er unterstellt, daß B ihn gerne darin sähe. Dieser A kann der mit überzogenen Ansprüchen arbeitende Dirigent sein, der dafür um Entschuldigung bitten muß; der auf dem Instrument inkompetente Dirigent; der im Umgang mit fremden Instrumenten linkische Musiker. Dabei wird die Scherzhaftigkeit dieser Rollenübernahme durch Übertreibung und Generalisierung abgesichert (indiziert etwa durch ironische Verwendung von "immer..." in der metakommunikativen Rollenbeschreibung). Dazu müssen Elemente der sozialen Welt als für eine interaktive Aushandlung verfügbar behandelt werden, obwohl die Beteiligten wissen, daß sie real als situative

Zwänge festliegen (Vorspiegelung von Aushandlungsspielräumen). Insider erkennen die Fiktion aufgrund ihres Hintergrundwissens.

Spielerisch können so Ansprüche an die Probenarbeit heruntergeschraubt werden: Es komme nicht auf künstlerisch qualifizierte Ergebnisse, sondern nur auf die Abstimmung ganz oberflächlicher Strukturen an. Eine Erwartungsrolle übernimmt auch, wer wider besseres Wissen die eigene Inkompetenz herausstreicht; in der Probe behauptet das der Dirigent, im Pausengespräch wird der Umgang mit fremden Instrumenten zwischen Kollegen als Überforderung definiert. Zur Scherzwelt gehört freilich, daß Inkompetenz nicht zu Krisen führt; vielmehr werden paradox gerade im Nichtvollzug üblicher Aktivitäten Erwartungen erfüllt (z. B. ist der Dirigent erst zufrieden, wenn der Musiker gar nicht mehr spielt).

Instrumente und Status in der Orchesterhierarchie dienen der Definition der spielerischen Rolle: Wer nur ein fremdes Instrument hält, wird scherzhaft als neuer Kollege eben mit diesem Instrument angesprochen; der dienstleistende Orchesterwart wird in die Rolle des Chefs versetzt, der über Präsenz und Abwesenheit vom Interaktionsschauplatz zu bestimmen hat; wenn man dem Kollegen mangelnden Diensteifer und schlechte Instrumentenpflege vorwirft, maßt man sich spielerisch die Rolle eines Vorgesetzten an.

Wenn situationsangemessenes Verhalten durch scherzhafte Rollenübernahme als Verstoß definiert wird, bekommt das Verfahren eine strategische Funktion: Man deutet an, daß man das Verhalten des Kollegen als Zumutung oder als Übergriff wertet, ohne dies explizit auszusprechen, so daß auch die üblichen Konsequenzen (u. a. eine Komplizierung der Situation) ausgeblendet werden. Auch die ironische Perspektivenübernahme des Dirigenten in der Probe hat eine strategische Funktion: Er antizipiert Einwände von Orchestermusikern und beugt durch den scherzhaften Interaktionsmodus renitenten Reaktionen vor.

Zu (b): In Situationskommentaren werden oft außerhalb der sozialen Welt liegende Vergleichsobjekte herangezogen, die zur sozialen Welt des Orchesters in starkem komischen Kontrast stehen. Aufgrund von Situationszwängen werden solche Kommentare kondensiert und verrätselt: Sie sind nur für Insider dechiffrierbar aufgrund geteilter Erfahrungen; bestimmte Adressaten können den Sinn der knappen Äußerung aufgrund gleicher Perspektive und gleicher Interessen erfassen, obwohl sie nicht, etwa durch Lachen, als Scherz markiert wird.

Die Nichtmarkierung als Scherz ist in der Aufführung Tarnung vor dem Dirigenten *und* vor dem Publikum: Sie sollen nichts merken. In Proben wird durch Nichtmarkierung eine vorgebliche Erfüllung von festen Beteiligungsrollen suggeriert. So können Verfahren der Verständigungssicherung (z. B. Identifizierungsfragen) zu subversiven Zwecken benutzt werden – um etwas das Image des Dirigenten zu demontieren und das eigene Selbstwertgefühl zu erhöhen.

Auch bei den Situationskommentaren werden Übertreibungen benutzt: Umstände, die das eigene Verhalten steuern (z. B. Lautsprecheransagen in der Oper) werden als Zwänge hochgestuft, die die Befriedigung eigener Ansprüche und Bedürfnisse blokkieren. Das Verhalten des Kollegen aufgrund von Situationszwängen, für die er nichts kann (z. B. Enge), wird als absichtliche Provokation scherzhaft hochgeschaukelt.

Solche Situationskommentare können auch implizit sein: Ein Erfahrungsaustausch zu nicht berufsspezifischen Themen, bei dem die Äußerungen lediglich assoziativ verknüpft werden, deutet darauf hin, daß die Beteiligten die Situation als langweilig interpretieren; das läßt sich auffangen durch eine Demonstration kollegialer Austauschbarkeit der Standpunkte. Das habe ich an einem Pausengespräch gezeigt; doch auch in Proben gibt es indirekte Verfahren: Ein Musiker kann die Überzogenheit von Dirigentenansprüchen andeuten, indem er sein Verhalten aus dessen Perspektive durch Redensarten und Gemeinplätze umschreibt und so impliziert, daß die Handlungsweise des Dirigenten aus einer unangemessenen Einstellung zu Leistungen und Fähigkeiten des Musikers entsteht.

Syntaktisch sind für Situationskommentare "topic-comment"-Strukturen charakteristisch: Ein Element im Wahrnehmungsraum wird identifiziert und vergleichend kommentiert.

Zu (c): Die Abgrenzung von den Kollegen kann durch scherzhafte Abwertung anderer Instrumente als des eigenen ausgedrückt werden; dafür gibt es ein reiches Repertoire an Jargonwörtern. Auch im Scherzgedicht dient das Instrument des Kollegen als Definiens; der komische Kontrast entsteht dabei zwischen der unterstellten Leistungsschwäche und dem beanspruchten Ehrentitel. Dessen archaische Formulierung sichert die Scherzhaftigkeit des Gedichts ab. Im Pausengespräch deuten auch haltlose Vorwürfe Abgrenzung an; dazu gehören auch die Sticheleien bei kooperativer Expansion eines Fokus: Der Kollege wird als für abwegige Ideen verantwortlich hingestellt.

In der Probe und im Pausengespräch kann der Musiker Distanz zum Dirigenten artikulieren – wenn er in den Aktivitäten des Dirigenten nach Fehlleistungen sucht und indem er mit Lustgefühlen einen komischen Konflikt mit dem Dirigenten imaginiert, in dem er Sieger bleibt, indem er dem Dirigenten, ohne daß der es bemerkt, notwendiges Interaktionswissen vorenthält.

Mitunter ist die Zuordnung eines Scherzes zu einer dieser drei Gruppen schwierig. Wenn die komplexe musikalische Interaktion in einer Aufgabenbeschreibung auf einfache Strukturen von Arbeitsorganisation reduziert wird (die Musiker müssen zusammen anfangen und zusammen aufhören) – ist das Zuweisung schlichter Interaktionsrollen, Situationskommentar oder Abgrenzung vom überflüssigen Dirigenten? Wenn parasprachliche Signale fehlen und beim Adressaten des Scherzes die Rekonstruktion der Scherzqualität unter Rekurs auf geteiltes Hintergrundwissen mißlingt, kann eine metakommunikative Modalitätszuschreibung notwendig werden: "Das war ein Scherz!"

5. FUNKTIONSTYPEN SCHERZHAFTER ORCHESTERMUSIKERKOMMUNIKATION

Der "rote Faden" in der Systematik meiner Darstellung von Scherzkommunikation unter Orchestermusikern war bislang der Bezug von Scherzen

(a) auf spezifische Kommunikationskanäle und -medien wie Noten, Musizieren, Textzitate (vgl. Kapitel 3) und
(b) auf berufstypische Situationen (Aufführung, Probe, Arbeitspause), die als Rahmen sowohl Zwänge für Kommentare und Beziehungsarbeit im Rollenspiel abgeben als auch Objekte von Kommentaren werden können (vgl. Kapitel 4).

Bei den "Funktionstypen" handelt es sich nun um eine heterogene Klasse von Scherzen. Bei ihnen ist die Rückkopplung an die Situation für die Bestimmung der Scherzqualität, der Funktion und des zum Verständnis notwendigen Hintergrundwissens nicht mehr dominant. Stattdessen sind die Funktionstypen entweder situationsübergreifende Muster – was in einer Situation aufgrund von Interaktionszwängen nicht bearbeitet werden kann, wird in eine andere Situation verschoben ("Nachverbrennungen", vgl. Kapitel 5.5); oder der Bezug auf Textmuster (vgl. Kapitel 5.4) oder Handlungsfiguren (vgl. Kapitel 5.3) ist dominant. Stereotype Scherze über andere Instrumente (vgl. Kapitel 5.1 und 5.2) dienen einer Beziehungsarbeit von Kollegen im Orchester, die die Unterschiede bei den Beteiligungsrollen betont, ohne die Grundlage der Interaktion (Kollegialität) zu gefährden.

5.1 STEREOTYPE SCHERZE ÜBER ANDERE INSTRUMENTE: DAS MUSTER ABFÄLLIGER RÄTSELFRAGEN

Das folgende Beispiel Nr. 34 schließt unmittelbar an den Ausschnitt in Beispiel Nr. 30 (s. Kapitel 6.3.) an:

Beispiel Nr. 34:

C: (abfällig) Bratscher- + .. (munter) was haben die Bratscher und die DDR GEMEINSAM-
Mehrere: (lachen leise)
Tr1: au ja das wußt ich schon mal . na sag mal kämpfen
C: die kämpfen um die Anerkennung
X: um die Anerkennung
Tr1: um die Anerkennung . ja (lacht)
(allgemeines Lachen)
C: (lachend) Ihnen darf man das ja sagen (verschluckt sich) sagen . nich' +
OI: wo ist Herr Siemers' .. (leiser) ach der da
D: dem kannste das auch sagen
Tr1: nee da
(h) da hat schon . ne ZWEI Seiten kämpft der *schon*- und schafft das nicht
Ob1: was klingt jetzt schlechter als ne BRATSCHE-
C: ne Oboe das ist doch klar ach son, (und das entscheidet?)
Ob1: n-ZWEI
Br.: nein das ist (mit Bestimmtheit) einwandfrei die Flöte, komm- ..
komm was ist schlimmer als eine Flöte' das ist (...)
X: (hustet)
C: zwei Blóckflöten
Tr1: jaja ja- das
X: zwei Blockflöten
Tr1: das is (h) jaja
Br: das ist aber auch kaum (lohnend?)
D: ich meine so schlecht klingt doch süß (leiser) so also
Tr1: du-
C: jaja (lacht)
F: so schlecht klingt ja nun (stockt) *ehm*-
C: ne Bratsche ist was Feines . ja-
Br: ja,
C: na sicher . sag ich doch JA-
Tr1: aber was stimmt schlechter als
Br: hier . frag mal Mozart . nicht'
was der sagt
Tr1: Dieter' was STIMMT schlechter als EIN Baß-
C: (lacht) zwei Trompeten
oder wie' oder zwei Oboen,
Tr1: *nee*-de das gibts überhaupt nicht schlechter kann man gar nicht stimmen als n Baß
C: (lacht)
Tr1: (lacht lange und laut)

```
44 ⌈   OW:  och Heinz du- dir gehts wieder gut was'
45 ⌊   Br:              (zupft Saiten seines Instruments)
46     Tr1: komm willst dich hinsetzen'
47 ⌈   OW:  NEE bleib sitzen da ...
48 |   X:       ne kleine Geige ist (Saitenzupfen) auch nicht was Besseres-
49 |   Tr1:                                                  na . na . na
50 ⌊   C:                                                          (...)
51          (Pause)
52     C:   du guckst die ganze Zeit das Ding an . das ist ne Oboe weißt du
53          (lacht)
54     Tr1: (lacht) du staunst daß daß du- (lachend) hast lange nicht GESEHEN-
55          (lacht) ... (Schlüsselklappern, Spindtür wird geöffnet)
56          Tr1: danke scheen für den Aschebecher- #
```

Dieser Ausschnitt aus dem Pausengespräch gliedert sich in zwei Abschnitte:

- (a) (1 – 42) Scherzsequenz: Rätselfragen als abwertende Bemerkungen zu anderen Instrumenten;
- (b) (43 – 56) Nachlauf: Bewertung der Scherzsequenz.

Analyse zu Abschnitt (a):

Der Witz von der Bratsche und der DDR wird in 1 – 8 abgewikkelt; nach einer impliziten, nur durch den Tonfall kenntlichen Bewertung ("(abfällig) Bratscher-"), durch die im nachhinein erkennbar das Witzthema konstituiert worden ist, stellt C eine Scherzrätselfrage (RÖHRICH (1980) 11), die sogleich eine bestimmte Witzerwartung schafft. Seine Frage gehört formal zu einer Unterklasse von Scherzrätseln, den "Gemeinsamkeits-Witzen" (andere Fragen dieser Art sind: "Was ist der Unterschied zwischen...?", "was ist das Gegenteil von...?"). Das konstitutive Witzelement für dieses Muster ist die Hörerwartung, daß in der Pointe ein "unerwarteter, vorher verborgener Zusammenhang des scheinbar Unzusammenhängenden sichtbar" (ULRICH (1978) 74) werden wird.

Der verborgene Zusammenhang in der Pointe ist aber nur bei spezifischem Vorwissen verständlich, und so wird dieser Witz von den Beteiligten auch nur deshalb als lustig empfunden, weil sie spezifisches Vorwissen haben, das sie auch einander unterstellen können.

Das Wissen, daß die Außenpolitik der DDR sich – zumindest aus westlicher Sicht – als ein ständiger Kampf um internationale Anerkennung aufgeführt hat, ist zwar nicht gruppenspezifisch für Orchestermusiker. Allenfalls wäre hier zu vermuten, daß man über den Witz nur in westdeutschen Orchestern lachen

kann und nur dann, wenn man bestimmte politische Überzeugungen mit dem Witzerzähler teilt, also etwa bereit ist, die Außenpolitik der DDR kritisch als Überkompensation jahrzehntelanger Mißachtung zu bewerten – ein DKP-Sympathisant würde über den Witz wohl kaum lachen können.

Wohl aber ist das Wissen um die musikgeschichtliche Rolle der Bratsche für den Orchestergesamtklang und ihr historisch problematisches Image im Orchester gruppenspezifisch – im weiteren Sinne für Musikkenner, im engeren wie hier für Musikprofis. Dieses Wissen möchte ich als "Vorurteilswissen" kennzeichnen: Es gehört zu im Anwendungsfall nicht mehr hinterfragten geteilten Einschätzungen, Denktraditionen und Denkstereotypen. Es ist zwar nicht kodifiziert, indem etwa die Bratscher tarifvertraglich oder von der Diensteinteilung schlechter gestellt wären als andere Streicher – Witze, in denen die Bratscher verächtlich gemacht werden, sind aber einer der Prototypen des Orchestermusikerwitzes.[49] Das Muster dabei ist Zuschreibung einer archaischen Bedeutung (ähnlich wie im Spottgedicht die Wortwahl "Kammervirtuos" archaisch ist).

---

[49] Avgerinos (1981:184) verzeichnet unter den Ausdrücken für Bratsche auch "Schlummerbratsche" und gibt zur Erklärung an:

> "In älteren Zeiten ging ein Geiger, der nicht mehr leistungsfähig genug war, zur Bratsche über. Er konnte hier bis zur Pensionierung 'schlummern'. Daher die Scherzfrage: 'Sagen Sie, Herr Kollege, ist auf der Bratsche auch ein schneller Triller möglich?' Eine andere Erklärung führt zur üblichen Instrumentationstechnik des vorigen Jahrhunderts. Die Bratsche war vorwiegend Begleitinstrument, auf ihr wurde 'nachgeschlagen'. Der Spieler brauchte also keine allzugroße Konzentration aufzubringen."

Dies umschreibt das Stereotyp, auf der Bratsche werde nicht so virtuos, so "spritzig" gespielt wie auf der Geige – sei es wegen der Bauart und der Verwendungsweise des Instrumentes, sei es wegen der Eigenschaften und Defizite seiner Spieler. Ob in der Bezeichnung "Dieselgeiger" außerdem die Assoziation eines "nagelnden" Dieselmotors enthalten ist, die auf die typische Bratschenfigur schnell repetierter Noten bezogen wird, vermag ich nicht zu entscheiden.-

Einen Bratschenwitz habe ich während einer Auslandstournee auf einer längeren Busfahrt gehört; ich erzähle ihn aus dem Gedächtnis nach: "In einem quadratischen Raum stehen in den vier Ecken der Osterhase, der Weihnachtsmann, ein langsamer und ein schneller Bratscher. In der Mitte des Raumes steht auf einem Tisch eine Torte. Plötzlich geht das Licht aus – wer bekommt die Torte? – Natürlich der langsame Bratscher, die anderen drei gibt es gar nicht!"

EXKURS: ZUM IMAGE DER BRATSCHE

Dieser Witztyp läßt sich ableiten von der eingeschränkten Bedeutung und Anerkennung, die musikgeschichtlich die Bratsche und damit auch ihre Spieler in der Vorklassik und teils auch noch in der Klassik im Orchester hatten:

> "Diese Geringschätzung der Mittelstimme resultiert aus der damaligen Kompositionsweise, die – nur selten polyphon durchgearbeitet und oft nicht real vierstimmig – die Mittelstimmen häufig als harmonische Füllstimmen behandelte." (Messmer 1985:116)

Bratschen waren zumeist auf diese unattraktive Mittelstimme im Satz festgelegt. Auch aus zeitgenössischen Quellen spricht die Abwertung der Bratsche; ich gebe im folgenden einige Belege:

Johann Joachim Quantz 1752:

> "Die Bratsche wird in der Musik mehrenteils für etwas geringes angesehen. Die Ursache mag wohl diese seyn, weil dieselbe öfters von solchen Personen gespielet wird, die entweder noch Anfänger in der Musik sind; oder die keine sonderliche Gabe haben, sich auf der Violine hervor zu thun; oder auch weil dieses Instrument seinem Spieler allzuwenig Vorteil bringt: weswegen geschikte Leute sich nicht gerne dazu brauchen lassen".[50]

Die Bratschisten waren im 18. Jahrhundert mithin gegenüber den Geigern tatsächlich minderqualifiziert und mußten sich mit einem Aschenputtel-Dasein im Orchester[51] zufriedengeben; das wirkte sich nicht allein auf ihr Image aus, sondern ganz konkret in der Präsentation des Orchesters – in der Sitzweise:

> Johann Friedrich Reichardt, geb. 1752, Schüler des Thomaskantors Johann Adam Hiller, von 1775 – 1793 preußischer Hofkapellmeister, in einem Bericht über das Leipziger "Große Konzert", ein bürgerliches Liebhaberkonzert, aus dem Jahre 1776:
>
> "Die wenigen geschickten Männer (...) können das Ganze nicht vollkommen machen; da dieses nur durch die Gleichheit aller

---

[50] Johann Joachim Quantz: aus dem Kapitel "Von dem Bratschisten insbesondere" in "Versuch einer Anweisung die Flute Traversière zu spielen", Berlin 1752, Reprint Kassel 1983, S. 207ff.; zitiert nach Messmer (1985:116)

[51] Jefferson (1974:37) sagt, daß die Bratschen einst "the cinderellas of the orchestra" genannt wurden, was im 20. Jahrhundert u. a. dank der Bemühungen von Hindemith (der selbst Bratscher war) nicht mehr gelte.

einzelnen Theile geschehen kann. Ausser seinem Solo oder Concert ist der Virtuose so gar verpflichtet, der Gleichheit wegen seine *besondere* Geschicklichkeit zu verbergen, und er gilt alsdann nichts mehr, als der Unterste gelten sollte, dem man gemeinhin nur ein Licht aufs Pult steckt; ich meyne den Bratschisten, von dem man fast allgemein glaubt, daß er gut genug spiele, wenn man ihn nur eben so wenig hört, als er in seinem Winkel gesehen wird."[52]

Reichardt beschreibt hier nicht nur die reale Rolle der Bratscher, sondern schafft durch die ironische Zuspitzung (der Bratscher in einem hinteren Winkel des Orchesters; mit nur einem Kerzenlicht, weil seine Stimme unbedeutend ist; Homologie von akustischer und optischer Wahrnehmung des Orchesters; Ressentiments des qualifizierten Orchestermusikers, weil sein Image auf das niedrige Niveau der Bratsche herabgezogen wird) feuilletonistisch die Grundlage für Witze auf Kosten der Bratsche in späteren Jahrhunderten. Interessant sind auch seine Anmerkungen zum problematischen Verhältnis zwischen Solisten und Tuttisten und zum gebrochenen Selbstbild der Geiger, die gelegentlich solistische Aufgaben haben, sich dann aber wieder der von einer fiktiven Gleichheit aller Musiker ausgehenden Ästhetik des Orchestergesamtklanges unterordnen müssen. Freilich: Der Bratscher sieht sich nie in dieser Zwickmühle – er ist der ständige underdog des Orchesters.

Auch im 19. Jahrhundert wurde dieses Bratschen-Image noch thematisiert, allerdings teilweise schon in Retrospektive:

Hector Berlioz 1843 in seiner Instrumentationslehre:

"Die Violaspieler wurden stets aus dem Ausschusse der Violinspieler entnommen. War ein Musiker unfähig, den Violinposten genügend zu bekleiden, so wurde er zur Viola versetzt. Daher kam es, daß die Bratschisten weder Violine noch Viola spielen konnten. Ich muß sogar gestehen, daß dieses Vorurteil gegen die Violastimme auch in unserer Zeit nicht gänzlich verloschen ist, daß es bei den besten Orchestern noch Violaspieler gibt, die sowenig die Violine wie die Viola zu behandeln wissen. Doch sieht man neuerdings immer mehr die Mißlichkeiten ein, die aus Duldung solcher Leute entstehen, und so wird die Viola nach und nach, ebenso wie die anderen Instrumente, nur geschickten Händen anvertraut werden."[53]

---

[52] zitiert nach: Schleuning (1984:104).- Dort auch die biografischen Angaben zu Reichardt (S. 62, S. 103)

[53] Hector Berlioz: Instrumentationslehre, Leipzig 1843, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1904, Neuauflage 1955, S. 67; zitiert nach Messmer (1985:114).

Ein später Beleg für die Geringschätzung der Violaspieler als unqualifiziert findet sich in einer Anekdote aus Alexander Witeschniks Sammlung "Warten aufs hohe C":

> "Im Mai 1872 gab Richard Wagner zehn Tage vor der Grundsteinlegung des Festspielhauses mit dem Hofopernorchester sein erstes Bayreuther Konzert in Wien, das ereignishaften Charakter annahm. Auf dem Programm standen unter anderem die 'Tannhäuser'-Ouvertüre in der Pariser Fassung und die Venusberg-Musik. Bei der Probe gab es einige Schwierigkeiten mit den Musikern. Als in der Ouvertüre das leidenschaftliche Venusberg-Motiv erklang, das den Bratschen Ungewohntes zumutete, klopfte der Meister ab und erklärte: 'Vor mir war die Viola im Orchester immer nur das Aschenbrödel, während die anderen Instrumente aufgeputzt einherstolzieren. Das muß jetzt anders werden. Sie, meine Herren, sollten mir's danken, denn ich habe die Bratschisten erst zu Menschen gemacht!'
>
> Albert Bachrich, der am Bratschenpult saß und diesen Ausspruch überliefert hat, fügt hinzu: 'Im 'Tristan' müssen dem Meister die Violaspieler schon als Übermenschen vorgeschwebt sein!'
>
> Man kannte freilich damals die 'Elektra' und den 'Wozzeck' noch nicht..." (Witeschnik 1969:57f.)

Auch Wagner thematisiert hier das traditionelle Image der Bratsche als eines subalternen Instrumentes. Das wird dabei jedoch überlagert von Wagners Arbeit am eigenen Image: er als "Meister" (so wird er zweimal in dieser Anekdote tituliert) beherrscht die Situation souverän; mit seiner Gunst und Kompositionskunst verteilt er Image-Chancen an Orchesterinstrumente. Wagner definiert – als taktisch geschickter Dirigent – eine Fehlleistung der Bratschen (ein Abklopfen war notwendig, weil die Bratschen eine ungewohnt schwere Stelle nicht bewältigt haben) als Chance um, durch erhöhte Leistung sich vom traditionell schlechten Image zu lösen – so möchte er die Bratschen für seine Zwecke anspornen.

Der Schluß der Anekdote deutet an, wie sich die Bratscher mit steigenden Anforderungen in Opernpartien emanzipieren konnten – auch wenn Bachrichs übertreibend-ironischer Spruch eher darauf hindeutet, daß er sich nicht von Wagners Geniekult vereinnahmen lassen wollte (Ende des Exkurses).–

Zum einen ist es also – bezogen auf die Orchestermusik des 18. Jahrhunderts – durchaus zutreffend, die Entwicklung der Bratsche als einen Kampf um Anerkennung zu beschreiben. Zum anderen wird der Witz in Beispiel Nr. 34 nicht als innovativ und spontan formuliert markiert und behandelt: In 4 drückt Tr1

aus, daß ihm der Witz bekannt sei, wenn auch die Pointe im Augenblick entfallen, und fordert C dennoch auf, den Witz zu erzählen, obwohl die Pointe nun keine überraschende Wendung für ihn bedeuten kann. Die Pointe wird von zwei Sprechern gleichzeitig vorgetragen – bevor sie damit fertig sind, ist auch Tr1 die Pointe schon wieder eingefallen.

Ursprünglich hatte der Witz hier eine interaktive Belegfunktion (etwa: die Distanz zum störenden Bratscher auch durch einen Witz zu markieren), der situative Zusammenhang löst sich aber mit der Expansion der Scherzsequenz zusehends auf – das Witzeerzählen wird zum Ritual.

Nachdem der Witz durch "allgemeines Lachen" als gelungen bewertet worden ist, vergewissert sich der Witzerzähler C beim Opfer Br, daß der den Witz so verarbeiten kann, daß die gemeinsame weitere Interaktion (auch der "Dienst") nicht gestört wird; C unterstellt dazu Br eine Fähigkeit, Witze auf seine Kosten zu ertragen, weil er humorvoll und zur Selbstironie bereit ist. Durch diese explizit positive Einstufung des Kommunikationspartners Br (in 9f.) repariert C vorsorglich einen potentiellen Imageschaden bei Br.

Die Anpflaumereien des Kollegen, die auf sein Instrument abzielen, sind ein Spiel mit Stereotypen: Der Sprecher weiß und unterstellt dieses Wissen auch dem "Opfer" und den Zuhörern, daß die Anspielung ein gängiger Topos ist, aber nicht auf die Situation des eigenen Orchesters konkret bezogen und mithin erst recht nicht auf die persönlichen Leistungen des "Angepflaumten". Diese aggressiven Späße erregen Lachen, denn spielerisch wird in ihnen statt einer Leistungsbewertung die *exklusive Funktion* des Lachens (Dupréel 1928) gehandhabt: Lachen kann die Funktion haben, Menschen aus einer Gruppe auszuschließen. Selbst wenn er mitlachen kann – Br ist zunächst einmal als Außenseiter markiert.

Ich lasse für die Analyse die etwas kryptische Passage 11 – 15 beiseite (der Orchesterinspektor fragt unvermittelt nach einem Kollegen, mit dem er etwas zu verhandeln hat; dieser Kollege wird nun als Opfer der Anerkennungs-Pointe ausgeguckt), da Tr1's Bemerkung (in 14f.) nicht aufgegriffen wird.

Die nächste Rätselfrage präsentiert nun in 16 Ob1: "was klingt jetzt schlechter als ne BRATSCHE-"; er knüpft an den ersten Bratschenwitz an. C sieht eine Chance, den Witzerzähler selbst zum Opfer zu machen (in 17: "ne Oboe das ist doch klar"), verfehlt dabei aber Ob1's Pointe (18: "n-ZWEI"). Br

löst sich von seiner Opferrolle, indem er in die Witzsequenz kommentierend eingreift: in 19f. kritisiert er Ob1's Witzversion als falsch, die nach der Überlieferung zutreffende Version sei "was ist schlimmer als eine Flöte' das ist (...)").

Dieser Witz ist nun tatsächlich schon sehr alt; in der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" findet er sich 1828 in dieser Version:

> "Was ist schlechter als eine Flöte? fragte einst Cherubini, und antwortete selbst darauf: zwey Flöten. Die Anwendung dieses Instrumentes ist auch beschränkter, als die der Oboe, Clarinette u. s. w."[54]

Die Scherzfrage stammt also mindestens aus dem frühen 19. Jahrhundert. Der anonyme Verfasser liefert auch gleich die Moral dieses Witzes mit: In dieser Zeit hatte das Instrument Mängel (im Klangvolumen, in der Intonation, durch die unausgebildete Klappenmechanik) und war darum im Orchester und in der Sololiteratur nur beschränkt verwendbar.[55]

---

[54] B. L.: Über Instrumente und Instrumentierung. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 30 (1828), S. 372 (vgl. auch Anmerkung 26).

[55] Der dahinter stehenden These der Instrumentenkunde, die Geschichte der technischen Entwicklung der Instrumente sei eine der "Entwicklungen aus primitiven Anfangsstadien, mittels ständiger Verbesserungen, zu einem stets in der Gegenwart befindlichen Optimum" widerspricht allerdings Harnoncourt vehement:

> "Man muß endlich begreifen, daß das Instrumentarium, das 'Orchester', einer Zeit, ihrer Musik vollständig gerecht wird (und umgekehrt) – sowohl das Gesamtinstrumentarium einer Epoche betreffend als auch jedes Einzelinstrument." (Harnoncourt (1983:87f.)

Instrumente sind stets für bestimmte musikästhetische Zwecke optimal:

> "Also muß für jede Verbesserung auf einer Seite mit einer Verschlechterung auf der anderen Seite bezahlt werden." (Harnoncourt 1983:88)

Das bedeutet konkret für die Flöte (wie für einige andere Blasinstrumente im 19. Jahrhundert), "völlige dynamische und intonatorische Gleichheit sämtlicher spielbarer Halbtöne mit dem Verlust tonartspezifischer Intonation und individueller Klangfarbe nahezu jedes Einzeltones zu erkaufen" (Harnoncourt 1983:88).

Wenn man Cherubinis Bemerkung als Kritik an den instrumententechnischen Möglichkeiten der Flöte seiner Zeit versteht, ist seine Aussage als historisch gebunden zu sehen:

> "Die historische Beurteilung der Neuerungen im Instrumentenbau war nur interessant, solange es sich eben um Neuerungen handelte (...)" (Harnoncourt 1983:98).

Beurteilungen historischer Entwicklungsformen der Flöte aus damaliger Zeit sind also nicht aktuell für eine ernsthafte Diskussion der Rolle der modernen Flöte im heutigen Sinfonieorchester; wohl aber schlagen sie

Strasser referiert eine Variante dieses Scherzrätsels, bei der die Pointe nach dem gleichen Muster eines überraschenden Übertrumpfens funktioniert:

> "Unter Musikern kursiert die boshafte Frage, was langweiliger sei als eine Flöte, und sie antworten: Zwei Flöten. Mozart scheint auch einmal dieser Meinung gewesen zu sein. Nachdem sich in 'Cosi fan tutte' Fiodiligi und Dorabella relativ schnell vom Abschiedsschmerz nach dem Abzug ihrer Liebhaber erholt haben, wird ihnen sehr langweilig. Mozart demonstriert ihre Langeweile mit einer faden Melodie, die er sinngemäß von zwei Flöten spielen läßt." (Strasser 1981:80)

Strassers Belegbeispiel zeigt, wie sehr ein Orchestermusiker an vom Komponisten vorformulierte und vom Dirigenten vorgeschriebene Ausdrucksqualitäten auf seinem Instrument gebunden ist, die seiner Selbstdefinition als Musiker (welche Gefühlslage hat er momentan? Welche Emotionalität würde er selbst einer bestimmten Stelle unterlegen?) durchaus zuwiderlaufen können.

In 22 – 24 wird die Scherzsequenz durch eine Pointenvariante zu dem Witzmuster "was ist schlechter/schlimmer als 1 x? – 2 x" fortgesetzt. Blockflöten sind schon um 1750 von den Querflöten aus dem Orchester verdrängt worden; sie gelten heute – ungeachtet hochqualifizierter und anspruchsvoller Barockmusikinterpreten – als typische Schülerinstrumente und bezeichnen hier eine musikalische "Außenwelt", die keinen Zugang hat zu der internen des Sinfonie- und Opernorchesters: Auf Blockflötenspieler blickt der Orchestermusiker herab. Zum Ausgleich wird hier also einmal statt der Binnenstrukturen die Integrität der ganzen sozialen Gruppe "Orchester" betont.

In 27 und 31 werden zwei Versuche gestartet, durch ironische Quintessenz die Witzsequenz abzuschließen: Die schlecht klingende Bratsche kann nicht ernst genommen werden, Anerkennung für sie kann allenfalls gönnerhaft-nachsichtig sein ("klingt doch süß").

Br schließt sich in 35f. scheinbar mit einer Plausibilisierung an die zweite dieser Maximen ("ne Bratsche ist was Feines . ja-") an. Indem er sich auf die Autorität Mozart beruft (der u. a. mit seiner Sinfonia concertante in Es-Dur, KV 364 tatsächlich etwas für die Emanzipation der Bratsche geleistet hat), läßt er in der Schwebe, ob er sich D's und C's ironi-

---

durch in (meist vorbewußten und im Einzelfall nicht reflektierten) Stereotypen.

schem Modus anschließen oder ernsthaft etwas zur Ehrenrettung seines Instruments beitragen will.

So hat Tr1 (in 34 und 37) Schwierigkeiten, eine weitere Variante des Scherzrätsels zu etablieren. Erst im zweiten Anlauf gelingt es ihm, nachdem er einen Adressaten C durch Anrede mit Namen ausgewählt hat. Gerade bei Scherzrätseln ist es für den Schematräger wichtig, sich der Aufmerksamkeit und Bereitschaft der Adressaten zu aktiver Mitarbeit zu versichern, denn die Abwicklung des Scherzrätsels funktioniert im Sinne des Fragers nur, wenn sein Partner eine falsche Antwort gibt oder, noch besser, die Unratbarkeit des Rätsels zugibt. In vorgreifender Verdeutlichung der Pointenvariante akzentuiert Tr1 in seiner Frageformulierung "STIMMT" und "EIN".

Doch C berücksichtigt in seiner Antwortvermutung (38f.) die Betonung von "stimmt" nicht, sondern reproduziert nur zwei schon eingeführte Muster, nämlich:
- Umkehr des Schemas durch eine Pointe auf Kosten des Witzerzählers ("zwei Trompeten") und
- "was ist schlechter als 1 x? – 2 x'!" (x' = Variante von x).

Eine solche für die Sequenz nicht innovative Pointe kann nicht die Antwort sein; Tr1 liefert sie in 40f.: Die Rätselfrage wird ad absurdum geführt, weil sie nach der Steigerung eines nicht mehr steigerungsfähigen Extremwertes frage. Zur Abwechslung ist der Kontrabaß das Opfer.

Mithin gilt: Bratschenwitze sind zwar prototypisch, auch weil ihre historische Ableitung gut zu plausibilisieren ist. Doch die Bratscher sind nicht die einzigen Prügelknaben des Orchesters. Es gibt gruppeninterne Jargonwörter für fast alle Instrumente, und so sind sie auch in vielen scherzhaften Rätselfragen austauschbar. Jeder Orchestermusiker findet in einer jeweils fremden Instrumentengruppe Opfer für imageabträgliche Scherze. Dabei ist für die Bewertung durch Beteiligte nicht entscheidend, ob die Witzpointe ihnen neu war, wohl aber, ob das Formulierungsverfahren in der Sequenz neuartig ist.

Analyse zu Abschnitt (b):

Durch die letze Pointenvariante ist das Muster der Rätselfrage selbst in Frage gestellt worden – eine weitere Expansion scheidet aus. Daß Tr1 über seinen eigenen Witz am lautesten lacht, veranlaßt OW (in 44), Tr1's aktive Gesprächsbeteiligung, zumal seine Witzeleien, positiv als Indiz für seine wiedererlangte Gesundheit zu bewerten. Als Dank für diesen Glückwunsch bietet Tr1 OW seinen Sitzplatz an, was OW aber ablehnt.

In 48 liefert ein nicht identifizierbarer Orchestermusiker noch einen Nachlauf zur Scherzsequenz: Er bestreitet, daß Bratschen gegenüber Geigen minderwertig seien, was Tr1 zu zweifelnd-kritischem "na . na . na" (in 49) provoziert.

In einem neuen Witzmuster (in 52) "pflaumt" C einen Kollegen an: er stuft dessen Blickweise als kommunikativ signifikant hoch und erteilt ihm scherzhaft Nachhilfeunterricht ("das ist ne Oboe weißt du") – eine ähnliche Pointe wie in der zitierten Karl-Böhm-Anekdote (vgl. Kapitel 6.2.): Sie spricht dem Kollegen indirekt und spöttisch elementares Wissen über sein Berufsfeld ab, denn die Äußerung impliziert, daß der Angesprochene den Sachverhalt noch nicht gewußt hat. Tr1 lacht und expandiert diese Herabsetzung in 54: Der Kollege sei so vergeßlich, daß er ein anderes Instrument nicht mehr identifizieren könne, wenn er es längere Zeit nicht gesehen habe.

Ob man nun Kollegen und ihre Instrumente in scherzhaften Rätselfragen abwertet oder ihnen berufsspezifisches Grundwissen abspricht – die verbale Selbstdarstellung der Gruppeninteraktion in spielerischer Kommunikation kontrastiert auffällig zur vom Beruf geforderten Kooperations- und Integrationsbereitschaft.–

Die folgenden beiden Beispiele sind zwei weitere kurze Ausschnitte aus diesem Pausengespräch (ca. eine Viertel- bzw. eine halbe Stunde später); in ihnen wird auf den Witz von der Bratsche, die wie die DDR um ihre Anerkennung kämpft, und seine Variationen referiert.

Im Beispiel Nr. 35 geschieht das, um mit scherzhaften Mitteln ein neues praktisches Problem zu lösen, das ernsthaft nicht thematisiert werden könnte, ohne üble Komplikationen zu riskieren.

Beispiel Nr. 35:

Beteiligte: wie oben, dazu statt Br:
Br2: ein anderer Bratscher

(Whv 1/1/438)

Br2: (stimmt sein Instrument durch und spielt sich mit etüdenartigen Skalen ein) (Nach ca. 1 Minute, während der sich die Anderen unterhalten, ohne von Br2 Notiz zu nehmen:)

Tr1: (...) sind die doch meistens . du Horst sei froh- daß du vorhin
⌈ nicht da warst da wir- über den (h) Franzen gesagt haben da
⌊ OW: (lacht)

Tr1: müßtest du jetzt GANZ schnell einpacken nicht mehr rumfummeln hier-
⌊ Br2: (bricht mit Spielen ab) ich muß mich

9 ⌈ mal n bißchen einspielen du . aber- (spielt weiter)
10 ⌊ A: das kennt er ja (leiser) da kennt er
11 ja,
12 Tr1: ja, kennst ja die ganzen Sachen (lacht laut auf)
13 OW: ich würd das nicht an den hohen halten-
14 Tr1: (h) das ist der Kampf den jetzt den er führt hier um die Anerken-
15 nung hier- (lacht auf)
16 ⌈ Br2: (bricht mit pizzicato-Ton ab) zwei Bratschen schlimmer als eine
17 ⌊ Tr1: anstatt/
18 Br2: Heinz das sag ich dir
19 Tr1: &nee-ee eine kann schlimmer äh äh eine ist schon (lachend) schlimm
20 genug (lacht)
21 Br2: (fährt mit seinen Einspiel-Etüden fort: Tremolo, Triller)
22 Tr1: nee .. wie spät IST denn' .. Klaus wo sitzen wir (Trompeter spie-
23 len sich nun auch ein) #

Br2 spielt sich intensiv mit Etüden und Tonleiterskalen ein; er stört so die anderen in ihrem Gespräch. Da aber das Einspielen zum routinemäßigen Aufgabenprofil eines jeden Orchestermusikers vor dem Dienst gehört, können Kollegen, die sich nicht oder nicht mehr weiter einspielen wollen, nicht explizit und ernsthaft um Ruhe bitten für ihre anderen gemeinsamen Aktivitäten geselliger Art (wie Unterhaltungen, Kartenspiele). Darauf beruft sich Br2 in 8f. ("ich muß mich mal n bißchen einspielen du . aber-") und spielt weiter, obwohl er von Tr1 unter Hinweis auf die abfälligen Bemerkungen gegen Br indirekt zum Aufhören aufgefordert wird (in 4+5+7). Die Anderen versuchen nun, mit spielerischen Mitteln zu markieren, daß sie Br2's Spiel als Störung ansehen.

In 10 – 12 machen A und Tr1 ambivalente Bemerkungen, denn die Referenz von "das" bzw. "die ganzen Sachen" ist doppeldeutig: die Klasse der abfälligen Bemerkungen über die Bratsche vs. Bratschenetüden und das Repertoire der Einspielmethoden.

In 14f. verweist Tr1 auf die Witzpointe "Bratschen kämpfen um Anerkennung" und schreibt sie dem konkreten Verhalten eines Kollegen als dessen Intention zu. Tr1 spielt dabei damit, daß die Unverbindlichkeit ritueller Sprüche zur Disposition gestellt wird: Das Negativimage der Bratsche ist nicht in einer fiktiven Scherzwelt angesiedelt, sondern hier und jetzt im Verhalten des Kollegen aktuell. Implizit definiert er dadurch Br2's Bratschenspiel als "Üben", und Üben im Stimmzimmer ist für ihn kein so fraglos legitimes Verhalten wie "Einspielen". Um diese Einstellung zu verstehen, muß der Begriff "Üben" systematisiert werden. Ich beziehe mich dazu auf einen Vortrag von Reinhold Träger aus der Perspektive eines Streichers:

"Der Komplex des Übens läßt sich für den Orchestermusiker in vier Teile gliedern.

1. Das obligatorische, persönliche Fitnesstraining jedes einzelnen Instrumentalisten
2. Das repertoirebezogene häusliche Üben
3. Das gemeinsame Üben innerhalb einer Instrumentengruppe, wie z. B. der Geigen, Bratschen, Celli oder aber des gesamten Streichorchesters
4. Das gemeinsame Üben innerhalb der Gesamtheit des Orchesters, also im Verein mit Holz- und Blechbläsern, Schlagzeug, Harfe etc. " (Träger 1982:435)

Musiker sind nun nicht frei in der Wahl von Zeit und Raum fürs Üben, was bei den gemeinsamen Aktivitäten (Kategorien 3 und 4, die ich unter "Probe" rubriziert habe) unmittelbar einleuchtet, aber auch für die Kategorien 1 und 2 gilt, da Einzelüben an gemeinsam zugänglichen Orten mit den Ansprüchen und Bedürfnissen der Kollegen koordiniert werden muß. Wenn Orchestermusiker zu Hause üben sollen, können sie im Gegenzug verlangen, daß das nicht als ihr Privatvergnügen, sondern als auf die Arbeitszeit anzurechnender Teil ihrer Berufstätigkeit angesehen wird. Das gilt für

"das repertoirebezogene häusliche Üben, das ebenso wie das technische Grundüben, als Arbeitszeitfaktor bei der beruflichen Leistungsbewertung einbezogen werden muß. 'Schmücke dein Heim und übe zuhause' hat schon mancher Musikus hören müssen, der in bester Absicht die allgemeine Pause als Übungszeit zu nützen versuchte." (Träger 1982:436)

Tr1's Äußerung in 14f. steht somit als plastische Variante in einer Reihe mit stereotypen Sprüchen, mit denen Orchestermusiker das Üben der Kollegen in Proben und Pausen als störend markieren und abzuwürgen versuchen. Neben der von Träger zitierten Formulierung sind das u. a.:

- "Wer übt, hat's nötig!"
- "Wer übt, kann nichts!"
- "Wer übt, fällt den Kollegen in den Rücken!"

Br2 unterbricht tatsächlich zeitweilig sein Spielen, um sich in 16ff. verbal-ironisch gegen die Frotzeleien zu wehren. Er zitiert einen der in Beispiel Nr. 34 präsentierten Witze, und zwar in verknappter Form, nur mit dessen Pointe ("2 x ist schlimmer als 1 x"): Er spielt sich als einziger im Raum ein, also kann es für die anderen gar nicht so schlimm sein. Br2 will durch diese Pointe auf Kosten seiner eigenen Instrumentengruppe seine Fähigkeit zur Selbstironie unter Beweis stellen und seine Übe-Aktivität legitimieren.

Die Replik von Tr1 ist ein abgewandeltes Selbstzitat seiner Witzvariante aus Beispiel Nr. 34, 37+40f., jetzt auf "Bratsche" statt auf "Baß" bezogen, allerdings unter Formulierungsschwierigkeiten. Er weist damit Br2's Einwand zurück: Schon ein Bratscher, der übt, störe. Tr1 kann diese Situationsbewertung aber nicht als Handlungsnorm bei Br2 durchsetzen: Der übt weiter, und Tr1 wechselt das Thema; er erkundigt sich nach seinem Sitzplatz im Orchestergraben. Die Sitzweise dort ist bei Abstechern wegen der anderen, meist beengteren Raumverhältnisse ein praktisches Organisationsproblem, das Kollegen untereinander gesprächsweise lösen müssen.

Beispiel Nr. 36:

Beteiligte: wie oben
(Whv 1/1614)

Br2: (spielt sich weiterhin ein, verspielt sich dabei gerade)
Tr2: ja- son Bratscher kann schon LÄSTIG sein- .. (lacht kurz)
Tr1: da brauchst du nicht mal ZWEI dazu einer reicht so nur
Br2: (spielt Skala mit übermäßigen Tonschritten)
⌈ Tr2: (leise) ja . da war er ganz bös wenn wir n
⌊ Tr1: (ruft) Hans'
Br2: (ruft) ja'
Tr1: wir haben gerade festgestellt spiel das deiner Frau zu Hause vor
Tr2: (lacht)
Br2: (spielt auf dem Flügel im Stimmzimmer ein Arpeggio, dabei:) (...)
⌈ schon . dann schmeißt se mich RAUS,
⌊ Tr1: m-ha (lachend) (h) + aber uns traust du das zu hier
⌈ (lacht) .. haste keene Angst da (lacht) (saugt mit schmatzendem
⌊ Tr2: (lacht)
Tr1: Geräusch an seinem Trompetenmundstück) (plötzlich genervt) *ach*
SCHEISS ich finde wir gehen REIN ist stinklangweilig hier herumste-
⌈ hen- .. hau auf die Pauke wir fangen an
⌊ Br2: (ruft) Heinz ich möcht mal wissen was du immer gegen die Bratsche
einzuwenden hast du
⌈ Tr1: gegen die Bratsché oder Bratschér- wie hast du das eben
⌊ Br2: (ist nähergekommen) na die BRATSCHE
ja .eben-
Tr1: nee ich hab nichts gegen die Bratsche gegen DICH hab ich etwas
(allgemeines Lachen)
Br2: naja- deswégen0
⌈ Tr1: die Bratsche klingt ja gut (lacht) ... komm wir gehen rein . sonst
| Br2: (spielt weiter)
⌊ X: warúm
⌈ Tr1: stehen wir (...)
⌊ X: warúm warúm #

In 2 nimmt Tr2 einen technischen Lapsus des übenden Br2 zum Anlaß, mit einer erneuten negativen Bewertung des Bratschers dessen angeblich situationsinadäquates Verhalten zu brandmarken. Seine Äußerung wirkt durch ihren Charakter einer stereotypen Spruchweisheit wie ein Resümee einer gemeinsam kommunikativ erarbeiteten Einstellung, wie eine fokusauflösende Quintessenz, nicht als Einladung zu weiterer verbaler Explikation. Doch dazu wird sie benutzt.

In 3 pflichtet ihm Tr1 bei mit einem "Mischzitat" aus den beiden Witzvarianten mit den Mustern 2 x schlimmer als 1 x" und "1 x ist nicht steigerungsfähig, da schon Extremwert": *Ein* Bratscher stört genug! Tr1 knüpft damit an seine Äußerung aus Beispiel Nr. 35, 19f. an ("&nee-ee eine kann schlimmer äh äh eine ist schon (lachend) schlimm genug (lacht)"). Die beiden Bemerkungen der Trompeter sind an die Teilnehmer der Plauderrunde im Stimmzimmer gerichtet, nicht an Br2; doch nun wird wieder er "angemacht":

In 6+8 gibt Tr1 einen tatsächlich in seiner Formulierung neuartigen Angriff auf Br2 aus als Zitat aus dem Gespräch der anderen im Stimmzimmer und so als gemeinsame Einstellung gegenüber Br2 – in Wirklichkeit ist Br2's Spiel in dieser Weise noch nicht kommentiert worden. Die Technik von Tr1's Angriff besteht in einer als Vorschlag maskierten Kritik; der Kern der dahinterstehenden Aufforderung ist: "Übe gefälligst zu Hause!" Die Formulierung mit der "Frau", der Br2 etwas vorspielen solle, ist zunächst nur Garnierung, steht nicht im Fokus; doch Br2 begründet in seiner Replik unter Fokusverschiebung mit ihr seinen Widerspruch: Das häusliche Üben sei seiner Frau nicht zuzumuten. Das ist für Tr1 geradezu eine Einladung, in 12f. pointiert Br2's Üben im Stimmzimmer als Zumutung für die Kollegen und damit als noch schwerwiegenderen Verstoß zu denunzieren. Interessant ist bei diesem Spiel mit gegenseitigen Repliken, daß beide Bemerkungen (in 8 und 11) auf Kosten von Br's abwesender Frau gehen – diese Orchestermusiker-Gruppe ist eine Männerrunde.

Unvermittelt wechselt Tr1 in 15 das Thema; schon in der vorgreifenden Verdeutlichung "*ach* SCHEISS" drückt er seine emotionale Betroffenheit aus: Er ist des langen Wartens aufs Eingerufenwerden überdrüssig, er sitzt im Stimmzimmer wegen des verzögerten Opernbeginns "fest". In seiner Beschwerde maßt er sich spielerisch eine Rolle an, die mit seinen realen Kompetenzen als ausführender Orchestermusiker – für die Kollegen klar erkennbar – unvereinbar ist: nämlich durch sein Betreten

des Orchestergrabens den Beginn der Aufführung zu bewirken. Spielerisch wird so das Vorliegen "höherer Gewalt" bestritten.

Doch in 18f. besteht Br2 auf einer metakommunikativen Expansion des Schemas "abfällige Kommentare über den (übenden) Bratscher". Er identifiziert Tr1 als den Schematräger, der die Verantwortung für die abfälligen Sprüche zu tragen habe, und fordert ihm eine Begründung ab.

Auch die Metakommunikation entwickelt sich zum Spiel: In 20 bereitet Tr1 das durch eine scheinheilige Identifizierungsfrage vor – "scheinheilig", weil er ein (akustisches) Verstehensproblem vorgibt, in Wirklichkeit aber die Bühne für einen weiteren spielerischen Angriff auf Br2 aufbaut. Br2 unterstellt Tr1 ein unspezifisches Ressentiment gegen eine andere Instrumentengruppe im Orchester und präzisiert das auch durch seine Identifizierungshilfe (in 21f.: "na die BRATSCHE ja .eben-").

In 23 weist Tr1 diese Interpretation seines Verhaltens zurück und vollzieht nun das spielerische Zur-Disposition-Stellen des Stereotyp-Charakters der Frotzeleien, das er schon in Beispiel Nr. 35, 14f. ("(h) das ist der Kampf den jetzt den er führt hier um die Anerkennung hier- (lacht auf)") angedeutet hat: Seine Vorbehalte richteten sich nicht gegen das andersartige Instrument – von dem wolle er sich gar nicht distanzieren (denn, in 26: "die Bratsche klingt ja gut) – sondern gegen die Person des Kollegen. Doch daß auch dies wieder nur eine Frotzelei ist, ratifizieren die Zuhörer durch Lachen (in 24) und die beiden "Streithähne", indem sie dieses Thema sogleich wieder fallenlassen, ohne die Vorwürfe zu explizieren oder sonstwie zu bearbeiten. Tr1 greift seinen Vorschlag wieder auf, in den Orchestergraben zu gehen (und stößt damit auf Widerspruch), und Br2 übt weiter Bratsche.–

Ist die Expansion des Scherzmusters abfälliger Bewertungen anderer Instrumente durch Rätselfragen und Witze hier ein einmaliger Vorgang, oder spiegelt sie in grotesker Übertreibung Probleme der Beziehungskonstitution in der sozialen Welt des Orchesters? Zur Klärung ziehe ich im folgenden wieder einen Interviewausschnitt heran.

5.2 BEZUG ZUR SOZIALEN WELT: ARBEITSTEILUNG UND SELBSTVERWIRKLICHUNG

Das folgende Beispiel Nr. 37 dokumentiert einen Ausschnitt aus einem Interview, das ich mit einem älteren Zweiten Oboisten aus einem A-Orchester geführt habe. Durch seine lange Berufserfahrung und wegen seiner zusätzlichen Tätigkeit als Orchester-Personalrat war er besonders kompetent, die auf Kommunikation durchschlagenden musikalischen Anforderungsprofile in der Tätigkeit der unterschiedlichen Orchestermusiker zu beschreiben.

Beispiel Nr. 37:

(HS 1/1/478)

WS: eh diese . Situation . im STIMMZIMMER das würd mich also noch mal interessieren' &was' ist denn da so MÖGLICH an Gesprächsthemen, zum Beispiel einer hat mir mal gesagt der ist NICHT mehr im Orchester der war früher . längere Zeit Fagottist in verschiedenen Or-
HS: m m
WS: chestern und ' .. naja n bißchen das was er- alles NEGATIVES über
HS: (räuspert sich) (erwartungsvoll,
WS: s Orchester erzählte war auch Rechtfertigung warum er NICHT mehr
HS: kurz) ja'
WS: im Orchester ist warum er das' nicht mehr gemacht hat aber er hat
HS: jáa'
WS: gesagt also er hätt zum Beispiel gestört nach ner Vorstellung' .. hätt man sich . ÜBERHAUPT nicht drüber UNTERHALTEN können mit den Kollegen also ERNSTHAFT . wie es WAR, also ne Bewertung' &sondern'
HS: *jaa-*
WS: wie wars denn "jaja hm hm" aber . ist vorbei- interessiert nicht
HS: da
WS: mehr
HS: gibt es eine von MIR eh mal eh wahrgenommene (h) Anekdote' Dortmund' Dirigent Kerstens' sehr geschätzter guter (h) Chef' (h) ja Jahre lang' der in (h) Fehde mit einem Fagottisten lebte, Berliner' .. und-eh (h) immer wieder versuchte mit dem .. ins Gespräch zu kommen und nach der Vorstellung den .. kollegial so im Vorbeigehen sagte er "*na* Herr Meyerdierks wie WARS denn so-" .. "IK war jut wie de andern waren dat weeß ich nich" (lacht leise) + nich' also
WS: (lacht auf) ja ja hm
HS: ja das das (h) kommt auch ne da spricht auch eine gewisse Resignation . nich' .. *eh*' die jungen Leute' (räuspert sich) sind noch vom Enthusiasmus getragen' und eh bewerten jetzt sagen wir mal die Gesamtvorstellung .. was jeder Spieler AUCH macht nach ihrer EIGENEN

Leistung, .. nich' wenn der wenn (h) wenn ein Klarinettist sagen
WS: mm
HS: wir mal eine (h) Passage schlecht gespielt hat oder es ist ihm was
mißlungen' dann war die ganze Vorstellung schlecht- deshalb
WS: mhM mhM-
HS: KANN man gar nicht da . verbindlich drüber reden jeder sieht *núr*
aus seiner (h) Partitur' wenn Sie jetzt einen Streicher (h) fra-
gen' eh nach ner Bruckner-Sinfonie' die ich LIEBE die ich mir so-
gar noch em em (h) von ner SCHALLPLATTE anhöre (leise) was ..
kaum denkbar + eh wird ein Streicher immer nur den Kopf schütteln
und wird sagen "BLOSS nicht" &warum' weil er praktisch einen gan-
zen Abend nur Tremolo machen muß- .. es gibt Opern wo (empha-
tisch) kein (h) legaler Strich (h) drin ist + also Sinfonien- wo
NUR TREMOLO ist . in den Streichern- .. es geht im pianissimo los'
WS: mhm
HS: und im (h) größten Getümmel (h) macht er immer noch Tremolo (la-
chend) das ist natürlich + das Werk kriegt natürlich ne ganz ande-
WS: lacht)
HS: re Optik' au aus dieser Stimme heraus' und so ist auch die Be-
WS: mm ja jajá jajá m
HS: wertung der Komposition und des und des Erlebnisses- während viel-
WS: m
HS: leicht ein ein .. ein Klarinettist oder n n Posaunist gar- oder n
HORNIST' ja der BADET förmlich in Bruckner- (leise) nich' + der hat
WS: mm mm
HS: eine andere (h) andere Beziehung zu DEM Werk' und nich' umgekehrt
WS: ja
HS: ist bei der Haydn-Sinfonie . nicht (h) wo der wo der Posaunist eh
WS: m
HS: gar nicht weiß wie der (lachend) wie der Name geschrieben wird +
WS: ja
HS: und der Streicher sich s an den an den Quartetten ergötzt' und'
WS: mm
HS: nich da kommt auch das Gefälle des- der jeweiligen Stimme ein ER-
STER Geiger oder ein zweiter Geiger- nich' sie spielen alle s
WS: Mhm
HS: (h) können alle das GLEICHE s ist- aber sie werden von ihrem ..
PULT werden sie so GEPRÄGT- ... der erste ha der (h) singt seine
WS: ja-
HS: schönen Melodien: der hat immer- (h) also er kommt sich tatsächlich
irgendwie ERFÜLLT vor während der zweite doch .. im Laufe eines (h)
langen Lebens feststellen muß daß er immer nur begleitet- nich'
WS: Mhm
HS: (leise) nich + wenn Sie schon n Streichquartett nehmen nen Haydn .
WS: (leise) mhm
HS: Quartett' . da ist die erste Geigenstimme n KONZERT . ist ein Vio-

77 ⌈ linkonzert, .. und der zweite der hat die linke Hand des Klaviers
78 ⌊ WS: m
79 ⌈ HS: zu spielen- nich' .. und das prägt auch den SPIELER, des
80 ⌊ WS: ja- ja mm-
81 HS: kommt auch s kommt auch (verschluckt) nachher + in den in der- ..
82 inner (h) zwischenmenschlichen Beziehung kommen auch immer wieder
83 ⌈ so (schluckt) (lacht)
84 ⌊ WS: s (lacht) jaja ja
85 ⌈ HS: + nich' und die auch *die* die die leicht eh BISSIGEN . eh abfälli-
86 ⌊ WS: ja m
87 ⌈ HS: gen Be(h)wertungen der Kollegen unter SICH- nich' nich' Entste-
88 ⌊ WS: Mhm
89 ⌈ HS: hung der Bratsche kennen Sie die' ... irgendein irgend im Mittelal-
90 ⌊ WS: nö nee
91 HS: ter hat ein besoffener Geigenbauer (h) mal auf einen Geigenkasten
92 ⌈ Saiten gespannt (lacht) nich' oder die-
93 ⌊ WS: (lacht los) nee ich kenn nur diesen Standardwitz
94 ⌈ mit der Bratsche und der DDR' (..) hm
95 ⌊ HS: JA- eben . der zum Beispiel ja und
96 das ist das ist doch TYPISCH: es ist ja keineswegs so daß die
97 ⌈ schlechtere MUSIKER sind: nich' sondern sie we das kommt ein (h)
98 ⌊ WS: JA, ja-
99 ⌈ HS: kommt ein Gefälle (lachend) kommt da zustande, nich' der eine ist
100 ⌊ WS: ja
101 ⌈ HS: HOHER Hornist' der andere ist (h) nur TIEFER Hornist- ne' de
102 ⌊ WS: Mhm- und
103 ⌈ wer ist angesehener'
104 ⌈ HS: (schnell) na der HOHE- der hohe der (h) der hat ja die Möglichkeit'
105 ⌊ WS: m
106 ⌈ HS: .. sich (h) zu QUALIFIZIEREN . nich' ein ein ERSTER Oboist' der
107 ⌊ WS: ja m
108 ⌈ HS: kann .. IMMER sagen "hier- hört zu- ich BINS"- nich' w-wäh-
109 ⌊ WS: Mhm-
110 ⌈ HS: rend der zweite nur was SCHLECHT machen kann- nich'
111 ⌊ WS: achsó, ja, jaja
112 HS: wenn er überhaupt bemerkt wird denn wars (lachend) d war es war
113 es schlecht- + nich' #

Ich beschränke mich hier auf eine Übersicht des Gesprächsablaufs und Kommentare zu einzelnen interessanten Passagen mit vorsichtigen Verallgemeinerungen.

Abschnitte:

(1) (1 – 18) meine ausgebaute Frage nach Gesprächsmöglichkeiten im Stimmzimmer stelle ich aufgrund der aus einem anderen Interview übernommenen Vermutung, daß für Orchestermusiker

eine ernsthafte gegenseitige Leistungsbeurteilung nicht möglich sei (vgl. auch Kapitel 6.5.).
(2) Die Antwort von HS ist mehrteilig:
(2a) (17 – 25) Anekdote vom Berliner Fagottisten;
(2b) (27 – 37) Moral der Anekdote: Eine Aufführung wird nach der eigenen, nicht der Kollektivleistung bewertet;
(2c) (27 – 62) Beispiele für unterschiedliche Aufgabenprofile in den unterschiedlichen Orchesterstimmen;
(2d) (64 – 81) Zusammenfassung: "Gefälle" zwischen den 1. und 2. Geigen; gleiches Leistungsvermögen, aber unterschiedliche Arbeitsanforderungen, die den Spieler "prägen";
(2e) (82 – 95) 2 Bratschenwitze;
(2f) (96 – 113) Wiederaufnahme von (2d): "Gefälle" zwischen 1. und 2. Bläsern: Möglichkeiten, Qualifikation zu demonstrieren vs. Auffälligkeit nur bei Fehlleistungen.–

Zu (2a): Die Anekdote vom Berliner Fagottisten wird als eigenerlebt, also als authentisch ausgegeben. In der zitierten Replik dieses Bläsers kopiert mein Interviewpartner den Berliner Dialekt des Fagottisten. Die Interpretation dieser Formulierungstechnik muß zunächst offenlassen, ob die Dialektverwendung
- die Authentizität der Anekdote belegen soll;
- der Gestaltungsorientiertheit in der Alltagserzählung von eigener Erfahrung dienen soll: Die Darstellungsperspektiven werden differenziert (die zitierte "Abfuhr" des Orchestermusikers an den Dirigenten ist für den Erzähler zwar verständlich und nachvollziehbar – er leitet mit dieser Anekdote schließlich eine komplexe Antwort auf meine Frage ein –, er identifiziert sich aber nicht mit der Einstellung des Fagottisten, vor allem nicht mit der in ihr zum Ausdruck kommenden Kooperationsverweigerung und Unaufgeschlossenheit); die Replik wird als Pointe markiert (zur Gestaltungsorientiertheit vgl. Kallmeyer 1980);
- auf ein ethnisches Stereotyp verweist: der Berliner als schlagfertig und unhöflich-direkt, wenn es um die Durchsetzung eigener Interessen geht.

Der zitierte Fagottist verweigert dem Dirigenten ein Gespräch über die Qualität der Gesamtaufführung durch eine brüske Replik, mit der er dieses Thema abschließt und vermutlich auch das Gespräch wirkungsvoll abbricht. Der Dirigent hat versucht, einen Orchestermusiker als Kommunikationspartner in Pausengesprächen demonstrativ ernst zu nehmen und dessen Meinung über die Vorstellung relevant zu setzen. Das ist nicht selbstverständlich: Dirigenten sind für die Qualität der Vorstellung verantwortlich, können ihre eigene Bewertung dazu als

maßgeblich setzen und sind nicht verpflichtet, kritische Kommentare auch ihrer eigenen Leistung bei den Orchestermusikern einzuholen. Im Gegenteil: Sie kultivieren oft Unnahbarkeit im Pausengespräch, da sie einen Autoritätsverlust durch kumpelhaftes Verhalten fürchten.

Das Kooperationsangebot des Dirigenten, hier vom Erzähler auch als Beziehungsarbeit zur Reparatur schlechter gemeinsamer Kommunikationserfahrungen ausgewiesen, wird vom Orchestermusiker ausgeschlagen. Er verweigert den vorgeschlagenen Austausch der Erlebnisperspektiven durch einen relevant gesetzten Bruch zwischen seiner (beurteilbaren) Leistung und der (nicht beurteilbaren bzw. uninteressanten) Gesamtleistung.

Zu (2b): Die Moral dieser Anekdote: Ein ernsthaftes Gespräch über die interaktiven Aspekte einer Aufführung wird blockiert, indem der Orchestermusiker auf einer Fokussierung nur auf seine Stimme beharrt – denn er fühlt sich nur für sein eigenes Spiel zuständig und verantwortlich. So bewertet er "die Gesamtvorstellung" nach seiner "eigenen Leistung" (in 29 – 31).

Die Präzisionsforderung für das Orchestermusizieren führt dazu, daß das Gelingen einer Aufführung nur davon abhängig gesehen wird, ob man selbst Patzer gemacht hat oder nicht. Weitergehende Aspekte (wie Zusammenspiel, Realisierung von Probenabsprachen, künstlerische "Spannung" einer Aufführung, Wirkung auf das Publikum usw.) werden ausgeblendet.

Zudem können die Gründe für die Regression auf die eigene Leistung in vielfältigen Ressentiments liegen – also die aus Vorurteilen gespeiste Überzeugung, daß man mit den andersartig beschäftigten Kollegen nicht zu gemeinsamen Relevanzsetzungen und Bewertungen der Orchesterarbeit finden kann, daß Meinungsunterschiede unvermeidlich sind. Hier nennt der Interviewpartner zwei überscharf wahrgenommene Antagonismen im Orchester, die quer zueinander verlaufen:

- (a) (in 27 – 29) die enthusiastischen Jungen vs. die resignierten Alten;
- (b) (in 37 – 64) Streicher vs. Bläser.
- **Zu (a):** Resignation zeigt sich in der Lakonie der Fagottisten-Replik: "IK war jut" – das ist für erfahrene Profis selbstverständlich; wie kann der Dirigent das überhaupt durch seine Frage in Zweifel ziehen! So impliziert die Feststellung einen Vorwurf.

Es gibt im Orchester Ausbildungsunterschiede zwischen <u>älteren und jüngeren Musikern</u>: Die jüngeren sind durchweg Hoch-

schulabsolventen mit Abitur, haben während ihrer Ausbildung auch gründlich theoretische Fächer (Harmonielehre, Musikgeschichte u. ä.) studiert; die älteren haben z. T. noch in den heute nicht mehr existenten "Stadtpfeifen" eine handwerklich orientierte Ausbildung bekommen. Nach Avgerinos war das

> "einst Musiklehrinstitut einer Stadt, das auf privater Grundlage geführt wurde, in das die Lehrlinge mit 14 Jahren eintraten und in dem sie alle Arten von Instrumenten erlernten. Sie verdienten dem Lehrherrn das Geld durch Bespielen von Hochzeiten, Schützenfesten, Begräbnissen und Festlichkeiten aller Art. Der Stadtpfeifer hatte der Stadt gegenüber besondere Rechte und Pflichten. Die Stadtpfeife deckte im wesentlichen den Bedarf der Militärkapellen." (Avgerinos 1981:202)

Mein Interviewpartner hat noch in einer "Stadtpfeife" gelernt; einiges an dieser Ausbildung sei heute anachronistisch (etwa das Züchtigungsrecht des Lehrherrn), führt er an anderer Stelle in diesem Interview aus; auf die Qualität dieser Ausbildung und das dort vermittelte Leistungsniveau hält er sich aber durchaus etwas zugute.

Alfred Sous beschreibt die Lage der Orchester, die durch diese Ausbildungsunterschiede entstanden ist:

> "Gegenwärtig besteht in den Orchestern eine Übergangslage: Sie wird einerseits bestimmt von den meist jüngeren Musikern, deren Selbstbewußtsein durch diese positiven Veränderungen (bei der Ausbildung, W. S.) gestärkt wurde, und auf der anderen Seite von konservativer denkenden Kollegen, die sich zum Teil immer noch scheuen, ihren Fähigkeiten und ihrer Bedeutung entsprechend aufzutreten." (Sous 1984:1062)

Bestimmte Jargonwörter werden von älteren Orchestermusikern bevorzugt verwendet, da sie eher zu deren Berufseinstellung passen, z. B. "Spannemann", also der

> "Pultnachbar des gleichen Instruments. 'Spannen' ist rotwelsch und bedeutet sehen, beobachten, aufpassen. 'Hei spennt in de Flebbe': er schaut in die Noten'" – "Verkürzt auch nur 'Spanne'" (Avgerinos 1981:200 und 257)[56]

"Spannemann" ist ein aussterbendes Wort, das von jüngeren Orchestermusikern allenfalls noch in ironischer Distanz gebraucht wird: Das Aufeinanderangewiesensein von Pultnachbarn (Streichern an einem Pult, 1. und 2. Bläser an nebeneinander-

---

[56] Avgerinos bezieht sich hierbei auf Heinrich Weber: Die Lingelsbacher Musikantensprache und die Geheimsprache der Vogelsberger Maurer. In: Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. 1 (1912), S. 141 – 143, Nachträge Bd. 17 (1918), S. 53ff.

stehenden Pulten) wird tendenziell von Älteren höher bewertet als von Jüngeren, die sich weniger ihrer Gruppe als dem Dirigenten gegenüber verantwortlich fühlen. Die Homogenität des Bläsersatzes mit einer für jedes Orchester spezifischen Klangfärbung (in der stolz hochgehaltenen Tradition regionaler Klangdifferenzierung) ist gleichfalls für Ältere relevanter – Jüngere achten auf ihren eigenen "schönen Ton", auf die Verwirklichung ihrer persönlichen idealen Klangvorstellung.

Ältere Orchestermusiker bezweifeln den Praxisbezug heutiger Musikhochschulausbildung und unterstellen den jungen Kollegen mangelnde Routine; die älteren bewerten dabei "Routine" positiv als Fähigkeit, schwere Stellen vom Blatt zu spielen; auch unter Belastung ein gleichmäßiges Leistungsniveau zu zeigen; in kritischen Situationen nicht die Kontrolle zu verlieren; insbesondere trotz eines schwachen Dirigenten zu einer akzeptablen Orchesterleistung beizutragen usw. Ansprüche und Ideale der Jüngeren halten sie für nicht praxisgerecht, für "Flausen".

Auf der anderen Seite unterstellen die Jüngeren, daß die Älteren in ihrer Routine steckenbleiben, bestimmte moderne Spieltechniken nicht beherrschen (z. B. Vibrato, extreme Dynamikwerte), der Rekonstruktion historischer Spielweisen gegenüber wenig aufgeschlossen sind und in Situationen, in denen sie gefordert werden, keine Bereitschaft zu Engagement und Vollzug einer innovativen Interpretation zeigen.

Dazu kommt die Unterstellung, daß die Älteren ihre aufgrund natürlichen Altersabbaus nachlassenden Leistungen kaschieren müssen, um ihren Ruf im Orchester und vor dem Publikum nicht zu gefährden, und auch aus profanen arbeitsrechtlichen Gründen: Sie müssen weiterarbeiten, auch wenn die Leistungen nachlassen, bevor sie das Pensionsalter erreicht haben.–

Zu (b): Streicher und Bläser haben so unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen, daß sich zwangsläufig diametral entgegengesetzte Einschätzungen ergeben, welche Kompositionen interessant und lohnend zu spielen sind und nach welchen Kriterien sich die Qualität einer Aufführung bemißt. Der interviewte Orchestermusiker benutzt in der Formulierung (in 69f.) "sie werden von ihrem .. PULT werden sie so GEPRÄGT–" eine Metonymie: Das Pult steht für die instrumentenspezifischen Aufgabenprofile, die auch das Verhalten der Musiker außerhalb des eigentlichen Dienstes, also des gemeinsamen Musizierens, kontrollieren. Ein Bläser kann von einem Streicher kaum Kenntnis, geschweige denn Verständnis seiner besonderen spieltechnischen

Probleme erwarten – und umgekehrt. Ein Beispiel dazu aus meinem persönlichen Erfahrungsbereich: Viele Streicher kennen den Unterschied zwischen Englischhorn und Oboe d'amore nicht und können so nicht nachvollziehen, welche Probleme der Wechsel des Instruments während des Konzerts schafft.–

Die vom Orchesterrepertoire bedingten Unterschiede zwischen den Orchestermusikern gehen so weit, daß bestimmte Instrumentalisten keinen Zugang zu ganzen Stilepochen haben, weil die Komponisten dieser Zeit das Instrument nicht im Orchester verwendet haben, während die Werke dieser Komponisten für ihre Kollegen sehr wichtig sein können (in 57+60+62: "umgekehrt ist bei der Haydn-Sinfonie . nicht (h) wo der wo der Posaunist eh gar nicht weiß wie der (lachend) wie der Name geschrieben wird + und der Streicher sich s an den an den Quartetten ergötzt'" – eine scherzhaft markierte Übertreibung zur Verdeutlichung eines Arguments. Man könnte ein anderes Beispiel hinzufügen: Barockmusik ist Klarinettisten fremd, da das Instrument erst in das frühklassische Mannheimer Orchester eingeführt wurde).–

Arbeitsteilige Organisationsstrukturen im Orchester (Instrumente und Instrumentengruppen, unterschiedliche Dienstzeiten, Bezahlung usw.) führen zu nicht geteilten Perspektiven, die sich zu Erfahrungen kommunikativer Distanz und emotional geprägten Einstellungen verdichten können. Ich greife die zwischen Tuttisten und Solisten heraus: Der Tuttistreicher (Musikerjargon: "Tuttischwein") beneidet den Konzertmeister um dessen größere Möglichkeiten der musikalischen Selbstverwirklichung; er wird vom Dirigenten und vom Publikum beachtet, wenn er sich musikalisch engagiert, ein Solo spielt, oder schlicht wegen seiner arbeitsorganisatorischen Aufgaben: Er sitzt vorne, ganz dicht am Dirigentenpult, er betritt das Podium als letzter vor dem Dirigenten und eventuellen Solisten, er läßt einstimmen, er wird vom Dirigenten durch Händedruck begrüßt, ihm wird gleichfalls mit Handschlag gedankt usw. Viele Tuttisten leben mit dem Selbstbild, daß sie diesen Karrieresprung nicht geschafft haben, obwohl ihre Ausbildung auf den Solisten hin orientiert war. So hört man beim Einspielen und Präludieren viele Streicher schwere Passagen aus bekannten Solokonzerten spielen, quasi als Privatdemonstration: "Das habe ich auch drauf, das könnte ich spielen, wenn man mich nur ließe!"[57]

[57] Ich glaube (und bin darin in Interviews bestätigt worden), das ist eine Selbsttäuschung, denn das "Pult prägt den Spieler". Wer jahrelang darauf trainiert ist, sein Spiel möglichst perfekt und reibungslos dem seiner

Andererseits können auch Solisten gegenüber Tuttisten befangen sein: Sie unterstellen eine nicht-solidarische ständige soziale Kontrolle durch die anderen; sie meinen – und das oft zu Recht -, der Tuttist warte nur darauf, daß der Solist bei einem Solo patze und sich blamiere, um die Fehlleistung demonstrativ registrieren und oder gar auf sie mit einer hämischen Geste oder Bemerkung reagieren zu können.

So gibt es Abwehrstrategien, die zu einer Konflikteskalation führen, wenn man in einer Probe in herausgehobener Funktion nach einem Patzer von Kollegen von vorne "angemacht" wird. Dazu ein Ausschnitt aus einem anderen Interview:

Beispiel Nr. 38:

(aus einem Interview mit einem ehemaligen Orchestermusiker (HH) (HH /1/1/12)

HH: und wenn er sauer ist- denn kommt SÓFORT .. von den HINTER ihm
WS: mhm
HH: Sitzenden' die Gégenreaktion und die ist genáuso sauer- "dreh dich
WS: mhM
HH: um," .. oder- eh "kucken Sie nach VORN," ... oder' "kuk-
WS: m achsó, so,
HH: ken Sie in die Noten," (leise) nich . der + "vorne ist der Di-
WS: mhM,
HH: rigent," es durfte sich im Prinzip .. kein Streicher . erlauben'
WS: m,
HH: sich nachm Bläser' .. jetzt in eh (h) in in in (h) jetzt *ff*- also
HH: in aggressiver Manier úmzudrehen, jetzt SCHERZHAFT mal so nach
WS: m
HH: hinten zu grinsen oder so' okay, .. das wurde von den Leuten hin-
HH: ten (h) hingenommen noch- aber wenn írgendwas- .. *äh* so jetzt
WS: Mhm-
HH: bissige Bemerkungen (mehr?) von (h) f seiten der des STREICHKÖR-
HH: PERS- zu den BLÄSERN rüberkamen . wie "spielt mal sauber" oder so-
HH: was: da war der TEUFEL los, innerhalb von Sekunden konnte das pas-
WS: m

Gruppe anzugleichen, damit er als Einzelner nicht auffällt (denn dann wäre er schlecht), der ist mit plötzlichen solistischen Aufgaben überfordert. So können auch viele Tuttistreicher, die qualitativ hochwertige Orchestermusik machen, nicht gut Kammermusik spielen.

Im Anschluß an eine objektive Darstellung der Begriffsgeschichte von "Kammermusiker" leisten sich auch Honegger/Massenkeil (1976:288) eine Schönfärberei:

> "Die innere Emanzipation, erkennbar an der Tatsache, daß auch ein 'Tuttist' jederzeit kammermusikalische Werke ausführen kann, hat sich durch die heute selbstverständliche hohe Ausbildungsqualität des Orchestermusikers ohnehin längst vollzogen."

21 HH: sieren- .. das konnte also so weit führen daß . also .. *äh* Kollege
22 ⌈ HH: ráusging einfach, nich' ja "das laß ich mir nicht BIETEN das
23 ⌊ WS: mhM,
24 HH: ist ne Unverschämtheit" und so weiter,

Es gibt – nach Auskunft von HS – auch als witzig markierte Strategien zur Deeskalation von Konflikten: Ein Bläser, der in der Mitte einer Reihe sitzt, patzt; von seinen linken Nebenleuten wird er vorwurfsvoll-hämisch angeschaut; er seinerseits schaut nach rechts seinen Nebenmann an, als ob der gepatzt habe, und sogar der rechte Flügelmann (z. B. der zweite Flötist) schaut nach rechts – gegen die Wand.–

Im Abschnitt **(2e) (84 – 97)** von Beispiel Nr. 37 bereichert der Interviewpartner mein Korpus von scherzhaft-abfälligen Bemerkungen über andere Instrumente und deren Spieler um zwei Bratschenwitze. Es fällt auf, daß er die Bratsche als prototypisches Objekt solch scherzhafter Bemerkungen nimmt, ohne etwa von mir in diese Richtung gebracht worden zu sein, und obwohl er zuvor seine Beispiele zu unterschiedlichen Erfahrungsperspektiven und dem "Gefälle" im Orchester auf ganz verschiedene Instrumente, nicht aber speziell auf die Bratsche bezieht.

Die Witze im einzelnen.

- (in 83) "BRATSCHER: das is n Dieselgeiger" eignet sich in dieser knappen Formulierung, an deren Gestaltung allenfalls die Topikalisierung und die Lakonie auffallen, als Zwischenbemerkung für knapp bemessene Zeiträume (während der andere Bratschenwitz in vollständiger Ausfüllung des Schemas für Witzerzählungen mit vorgreifender Verdeutlichung und Ratifizierungsaufforderung durch "Entstehung der Bratsche kennen Sie die'" (in 89+91) präsentiert wird). Der Witz spielt an auf das Image von Dieselmotoren in Kraftfahrzeugen: zwar brav, zuverlässig und wirtschaftlich, aber lahm und temperamentlos.
- (in 89 – 94) Der Witz von der Entstehung der Bratsche nimmt im Gegensatz zu dem vom Kampf um die Anerkennung nicht Rücksicht auf musikhistorische Tatsachen: Im Mittelalter gab es weder Geige noch Bratsche in ihrer heutigen Form, sondern nur Vorläuferinstrumente, die diese Unterscheidung nicht kannten. Zudem ist es eher zutreffend, die Geige als einen Renaissance-Abkömmling der Bratsche zu sehen (vgl. auch die italienischen Bezeichnungen: "Violino" ist von "Viola" abgeleitet; "Bratsche" kommt von "Viola da braccio", der Armviola, im Gegensatz zur "Viola da gamba", der Kniegeige – dieses Begriffspaar ist älter als "Violino"). Doch zum einen ist die Entstehungszeit der heutigen Streichinstrumente für

die übliche heutige Orchesterpraxis nicht relevant – man überläßt Werke vor Monteverdi den Spezialisten für Alte Musik. Zum anderen ist die Tendenz des Witzes wohl unabhängig von musikhistorischer Wahrheit: Der Witz besagt, die Bratsche sei ein minderwertiges Instrument.

Zusammengefaßt: Dem befragten Orchestermusiker stellt sich die Unmöglichkeit, ernsthaft miteinander über die berufliche Arbeit mit gegenseitigen offenen Leistungsbewertungen zu sprechen, nicht als Defizit in der kommmunikativen Kompetenz der Orchestermusiker dar, sondern als zwangsläufiges Resultat ihrer wegen der Arbeitsteilung nicht austauschbaren Erfahrungsperspektiven. Die abfälligen Witze sind eine Maske, hinter der die einzelnen Musiker ihr Engagement und ihre Betroffenheit verstecken können, sowie Surrogat ernsthafter Kommunikation.

5.3 SCHABERNACK UND ROUTINETESTS

Es gibt eine Reihe von "Rezepten" für Schabernack im Orchester; darunter verstehe ich nonverbale Muster, einen Kollegen zu foppen: Man stellt ihn bei seiner musikalischen Berufsausübung vor ein unerwartetes und für ihn überraschendes Problem, das eine massive Störung oder Bedrohung seiner Spielroutine bedeutet, da man ihm zugleich wesentliche Informationen zur Problemlösung vorenthält. Der Orchestermusiker macht sich dazu z. B. zunutze, daß der Kollege in einer Probenpause sein Instrument unbeaufsichtigt ablegt:

- So kann man einem Klarinettisten ein Markstück in die Korkverbindung zweier Teile der Klarinette einlegen, am besten zwischen Mundstück und sogenannter "Birne"; er bekommt natürlich keinen Ton mehr heraus, und wenn er den Trick nicht kennt, wird er sich zunächst auf vergebliche Fehlersuche begeben: Ist das Blatt unbrauchbar geworden, sind die Klappen verbogen und decken nicht mehr richtig?
- Man kann auch einem Geiger die Haare seines Bogens mit Seife einreiben (statt mit dem Harz Kolophonium, durch das die Saiten rauh werden und leichter zum Schwingen kommen): Sein erster Bogenstrich nach der Pause wird einem Raketenstart gleichkommen. Variante: Kleine Bogenabschnitte werden mit Seife eingerieben und produzieren ein unerklärliches Staccato. Dieser Schabernack grenzt aber an Sachbeschädigung: Nach

Auskunft von Geigern muß die Bogenbespannung erneuert werden.
- Ein Luftballon oder Präservativ, übers Fagott gestülpt, bläht sich bei dessen tiefstem Ton auf; da der vermutlich erst mitten in der Probe benötigt wird, hoffen die Kollegen, daß der Fagottist den Anschlag nicht vorzeitig bemerkt.

Neben diesen – vom möglichen Sachschaden abgesehen – harmlosen Streichen gibt es einige Testverfahren, die interaktiv interessanter sind. Für ihre Beschreibung schließe ich an zwei meiner Beobachtungen an:
- Das Anspielen musikalischer Motive kann als Repertoire-Test für Außenseiter dienen (vgl. Kapitel 3.3.2).
- Ältere Orchestermusiker halten sich viel auf ihre "Routine" genannte Erfahrung zugute, Turbulenzen in Proben und Aufführungen ohne Beeinträchtigung ihrer Spielweise durchzustehen, und sprechen diese Fähigkeit jungen Kollegen ab (vgl. Kapitel 5.2).

In musikalischen "Testverfahren" können ältere Orchestermusiker gegenüber jüngeren Kollegen ihre Routine ausspielen. Diese Prozeduren erinnern an Initiationsriten; das wird sinnfällig im Vergleich mit einer Beobachtung von Margaret Mead. Sie hat bei den Mundugumor, einem Volk in Neuguinea, einen Wasser- und Buschgeisterflötenkult beschrieben; darauf bezieht sich dort die Initiation:

> "Die Initiation der Knaben ist kein gemeinschaftliches Fest mehr, bei dem alle Knaben eines bestimmten Alters unter die erwachsenen Männer aufgenommen werden; dafür sind die heiligen Flöten und die Zeremonie der Initiation, ohne die niemand die Flöte sehen darf, Teil einer Veranstaltung geworden, die ein großer Mann zu seinem eigenen Ruhm und aus Geltungsbedürfnis gibt (...)
>
> Die Initiation hat nichts mit Erreichung von Körpergröße oder gesellschaftlicher Stellung oder dem Recht, zu heiraten, zu tun. Die ganze Einrichtung beruht auf dem Gedanken, andere ausschließen zu wollen, und dem Vorrecht der Eingeweihten, die Nichteingeweihten zu hänseln." (Mead 1971:170)

Routinetests sind für den jüngeren Orchestermusiker eine Chance, zu beweisen, daß er trotz mangelnder Repertoireerfahrung zuverlässig in den Bereichen ist, die ältere Orchestermusiker hoch bewerten. Er kann freilich auch im Test versagen: Er gibt so den älteren Kollegen Gelegenheit, über ihn zu lachen und ihr eigenes Selbstwertgefühl zu steigern, denn sie sind die "Eingeweihten".

Bei diesen Tests spielt auch eine Rolle, daß es für Orchestermusiker nicht wie in anderen Berufen eine Einarbeitungsphase gibt, in der sie von verantwortungsvollen, riskanten Aufgaben ferngehalten werden könnten: Sie müssen von Anfang an die volle von der Komposition und dem arbeitsteiligen Orchesterbetrieb geforderte Leistungsfähigkeit zeigen. In einem "Werkstattgespräch" mit Rudolf Lück thematisiert Hermann Lang die je nach Dienstalter unterschiedlichen Gehälter von Orchestermusikern und argumentiert gegen diese Ungleichbehandlung:

> "Ein Musiker, der in ein Sinfonie-Orchester eintritt, muß vom ersten Tag an seine volle Leistung erbringen, die auch der erfahrene ältere Kollege hat. Deshalb neige ich eher zu der Meinung: gleiche Leistung, gleicher Lohn! In fast jedem anderen Beruf haben Sie die Möglichkeit, anfangs von gewissen schwierigen Arbeiten ferngehalten zu werden, bis Sie in die Arbeit hineingewachsen sind. Diese Möglichkeit hat ein neuer Orchestermusiker nicht. Auf der anderen Seite gebe ich zu, daß ein Musiker, der dreißig Jahre lang ein gleiches Gehalt bekommt, Gefahr läuft, irgendwann einmal zu frustrieren." (Lück 1983:15)

Dieses Argument zum besonderen Berufsbild des Orchestermusikers scheint mir nicht nur für eine Gehaltsdiskussion relevant, sondern auch für die Einstellung des Musikers zu seinem Beruf schlechthin: Die Anforderungen bleiben auf gleichem Niveau; sie schließen Einarbeitungszeiten aus und passen sich nicht der persönlichen Entwicklung an.

Zwei dieser "Routine-Testverfahren" beschreibe ich im einzelnen:
(a) verfälschte Stimme;
(b) vorgebliche Hilfestellung.

Zu (a): Kollegen malen dem Neuling, ohne daß er es merkt, eine zusätzliche, also falsche Note in die Stimme – am besten dort, wo dieser falsche Ton unangenehm auffallen wird, z. B. in Generalpausen oder bei klanglich ganz transparent gesetzten Stellen. Die falsche Note darf nicht allzu leicht als solche erkennbar sein; beispielsweise wird sie getarnt dadurch, daß die betreffende Stimme im Laufe ihrer langjährigen Benutzung eine Vielzahl von (teils auch widersprüchlichen) Eintragungen bekommen hat. Plausibel sind Eintragungen auch als "Korrekturen" in handgeschriebenen Stimmen, denn diesen Stimmen darf man eine höhere Fehlerträchtigkeit unterstellen als gedruckten.

Der kompetente Neuling "riecht den Braten" und setzt keinen Ton daneben, der Grünschnabel fällt zur Schadenfreude seiner

Kollegen unangenehm auf. Von diesem Brauch hat mir ein Musiker berichtet, der – an sich kein Profi – gelegentlich bei stark besetzten Opern, bei denen die orchestereigenen Kräfte nicht ausreichen, Aushilfe in einem B-Orchester macht. Er hat freilich bemerkt, daß man ihm etwas Falsches in die Noten geschrieben hatte, und ist nicht darauf hereingefallen.

Ein ähnliches Muster, einen Kollegen zu foppen, hier allerdings, ohne daß die Funktion eines Tests für den Neuling markiert wird, wird bei Witeschnik so geschildert:

> "Mahler probte mit den Wiener Philharmonikern ein neues Werk aus den handgeschriebenen Noten. Man kam zu einer Piano-Corona. Während der Dirigent mit dem Orchester den Akkord aushielt, begann der Fagottist eine halsbrecherische Kadenz zu spielen: 'rauf und 'runter und immer toller. Mahler war starr: davon stand gar nichts in seiner Partitur. Und da vergaloppierte sich auch schon der Fagottist, brach ab und meinte betreten:
>
> 'Entschuldigen Sie, Herr Direktor, mir ist die Kadenz ganz neu; ich habe sie eben erst jetzt zum ersten Mal gesehen.' Darauf brach das Orchester in schallendes Gelächter aus, und Gustav Mahler wurde aufgeklärt: ein Spaßvogel hatte die teuflische Kadenz 'komponiert' und sie kurz vor der Probe dem lieben Kollegen in die Stimme geklebt..." (Witeschnik 1967:47f.)

Das Foppen des Kollegen kann hier nur aufgrund der Sonderbedingungen für diese Probe gelingen: handgeschriebene Noten und erste Begegnung mit einem neuen Werk, so daß Repertoirekenntnisse entfallen. Der Fagottist blamiert nicht nur durch seinen Spielfehler, sondern auch verbal: Er glaubt, sich für mangelhafte Vorbereitung zur Probe rechtfertigen zu müssen. Ihren besonderen Reiz bekommt diese Anekdote durch die Person des gleichfalls gefoppten Dirigenten: Mahler, von 1897 bis 1907 Direktor der Wiener Hofoper, galt als fanatischer Kämpfer gegen Schlamperei und Lässigkeit im Orchester, zudem als humorlos und mußte dieses Intermezzo so als Provokation auch gegen sich empfinden.–

Zu (b): Bei langen Pausen in der eigenen Stimme muß der Orchestermusiker entweder eisern zählen oder sich auf andere Hilfsmittel verlassen könne, um den richtigen Einsatz zu finden. Dazu zählen eine genauer Werkkenntnis, die man durch oftmaliges Spielen, also durch Routine, erwirbt, und Stichnoten in der Stimme kurz vor dem Einsatz. Solche orientierenden Zitate aus anderen Stimmen gibt es aber gedruckt meist nur bei längeren Pausen und nur sporadisch, nicht in allen Orchesterausgaben (vgl. Kapitel 5.4.1.). Notfalls kann auch ein koope-

rativer "Spannemann" einem den Einsatz geben, wenn man ihm zu verstehen gibt oder er sonstwie merkt, daß man den "Faden verloren" hat. Darauf, daß der Dirigent einem schon den Einsatz geben wird, kann man sich als Orchestermusiker nicht verlassen.

Das Foppen dabei: Der Pultnachbar gibt einen Einsatz, etwa indem er sein Instrument ansetzt und so tut, als werde er gleich spielen. Der unerfahrene Kollege weiß oder nimmt an, daß der Einsatz in beiden Stimmen synchron ist, und setzt ein – an einer auffällig falschen Stelle, denn der Spannemann spielt wohlweislich nicht mit, er hat nur seinen Kollegen hereinlegen wollen und dessen Unsicherheit ausgenutzt. Das Täuschungsmanöver ist am wirkungsvollsten, wenn der Kollege als einziger in eine Generalpause hineinspielt. Der junge Kollege kann sich noch freuen, wenn dieses Spiel nur in einer Probe mit ihm getrieben wird – die Folgen sind nicht so fatal wie im Ernstfall der Aufführung.

Eine verschärfte Variante dazu schilderte mir ein ehemaliger Orchestermusiker im Interview:

Beispiel Nr. 39:

(HH/15)

HH: und' .. *äh* es war also . KEIN CHEF DA- .. und jetzt haben die sich gegenseitig fertiggemacht, ich möchte nur mal dies so als Beispiel mal sagen' . geschah es zum Beispiel' daß' der Kollege neben mir' .. absichtlich zu früh éinsetzte- .. ABSICHTLICH, (leise, nuschelnd, seine Verunsicherung demonstrierend) (obwohl' .. nützt ja nichts?) + bist jetzt falsch oder biste RICHTIG' .. [und zwar jetzt BÓESARTIG, um mich réinzulegen, oder er spielte
[WS: mhM-
HH: einfach- teilweise .. GANZ LAUT' .. obwohl da PIANO stand- .. (da?) hieß es natürlich die fagocho Fagotte sind zu LAUT- .. das heißt .. ich als erster Solo bekam das auf den DECKEL- denn ich hatte dazu (h) dafür zu sorgen daß mein Nebenmann LEISE spielte [.. und das heißt daß daß die Gruppe entsprechend PIANO spielte-
[WS: m
HH: .. oder an einer Stelle wo wir ráuskommen sollten spielte er ganz LEISE- .. jetzt' .. wollten die beiden' (h) gefiel gefiel dem also ich hatte zwei *zwei* Vertreter also den zweiten . Original-Zweiten: und mein Stellvertreter der dritte erste, (schneller) der zweite spielte also nur zweites Fagott und Kontrafagott' + und der [dritte erste .. das war der ehemalige Sólofagottist dort- der
[WS: Mhm-
HH: also zurückgetreten war ich hatte dessen Stelle' das heißt . vor-

her hatten se bereits nen ANDEREN Fagottisten (h) verschlissen'
muß ich dazu sagen . also nen jungen .. Fagottisten' und ich kam
da als nun schon mit einiger ERFAHRUNG hin' &ich wollte mich dort
aufbauen eigentlich- (...)
WS: m

Das Muster hier: Ein zweiter Bläser macht eine kalkulierte Fehlleistung, für die der erste Bläser stellvertretend für das Register vom Dirigenten zur Verantwortung gezogen wird, während den Verursacher unmittelbar kein Tadel trifft. Zumindest nimmt er den in Kauf, da ihm sein Gewinn größer scheint, nämlich den ersten Bläser bloßzustellen.

Der zweite Bläser mißbraucht hier Kommunikationsmuster, die institutionell bedingt sind, nämlich durch die orchesterinterne Hierarchie und durch das hierarchische Verhältnis zum Dirigenten. Die getarnte Kooperationsverweigerung des Kollegen wird zudem hier vom Berichterstatter, dem ehemaligen "Opfer", nicht nur als punktuelles Spiel, als konsequenzenlose zeitweilige Suspension von Aufrichtigkeitsverpflichtungen, interpretiert. Er sieht darin eine weitergehende Strategie, einen Neuen aus dem Orchester zu vergraulen, um in der Gemeinschaft der erfahrenen Älteren unter sich zu bleiben. Diese destruktive Strategie ist allerdings nur möglich unter Sonderbedingungen:

- In diesem Orchester fehlte zu dieser Zeit die künstlerische Autorität eines festen Dirigenten (in 1: "und' .. *äh* es war also . KEIN CHEF DA-"), der in der Lage gewesen wäre, Fehlleistungen genau zu lokalisieren und Verantwortlichkeiten individuell zu benennen (damit auch Schabernack als Disziplinverstoß zu sanktionieren);
- mangelnde Kommunikationsbereitschaft und mangelndes Vertrauen der Musiker in diesem Orchester untereinander; dieser Umstand wurde auch von "Aushilfen" aus anderen Orchestern wahrgenommen und unter "schlechtes Betriebsklima" verbucht; das schlug sich auch in einem hohen Krankenstand nieder (vermutlich mit vielen psychosomatischen Erkrankungen bzw. als getarnte Arbeitsverweigerung);
- ein wegen seines natürlichen Leistungsabbaus in fortgeschrittenem Alter zurückgetretener Solobläser tyrannisiert nun vom 2. Pult aus seinen Nachfolger, um so seine Frustration zu kompensieren und sich als eigentlich Überlegener aufzuführen.

Dieser Extremfall für nonverbale Interaktionsspiele in einem Orchester nutzt zwar institutionell in jedem Orchester vorgegebene Kommunikationsmuster aus, darf aber in seiner Ausprägung nur mit Vorsicht verallgemeinert werden: Für HH ist der

bösartige Schabernack Beleg, daß in diesem Orchester für ihn auch als Solobläser die erwarteten Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung nicht existierten.–

Täuschungsmanöver und Testverfahren können die Orchestermusiker untereinander praktizieren, sie können sich aber auch dem Dirigenten gegenüber so verhalten. Hier der retrospektive Bericht eines betroffenen Orchestermusikers über eine aus seiner Sicht falsche Situationsinterpretation des Dirigenten, der Schabernack unterstellte bei einer ungewollten Fehlleistung des Musikers:

Beispiel Nr.40:

(KW 1/1/558)

WS: Muß man auch déswegen- Mut haben so etwas zu sagen' weil (h) .. *man* ... dann hínterher- .. in Proben oder so besonders auf dem PIK .. ist, &(schneller) also daß dann jede Fehlleistung einem um die
KW: *ja* (h)
WS: Ohren geschlagen wird, (leise) (h)
KW Féhlleistung GAR nicht mal: aber ein konkretes BEISPIEL' ... (Tassenklappern) ich bin zufällig in diesem Fall ja .. der MÓTOR . dieser ganzen Angelegenheit- .. und-*eh*' (zögernd) in der letz + vorletzten in der HAUPTPROBE der "Verkauften Braut" (leiser) von Smetana die ja nicht OHNE ist- ein .. sehr schwieriges Werk, + (schnauft) (lauter) aber trotzdem hätte .. diese Sache nicht sein brauchen von + mir- ich hab (h) mich da ganz einfach mal VERZÄHLT' (leiser) was mal alle Jahre auch mal vorkommen kann' + (lauter) eh' .. (markant) *da* KAMEN vier Takte
WS: m
KW: PAUSE' dann mußte ich BLÄTTERN' + und dann kam eine Generálpause, das ist natürlich (Wort für Wort) sehr schlimm so etwas + (schneller) nak und nach dieser Generalpause kommt ... das ganze Orchester (im Sprechgesang) tíjatá- + beziehungsweise NEIN VOR der
WS: Mhm-
KW: Generalpause' (im Sprechgesang) tíjatá + und-eh vier Takte waren vorher .. zu ZÄHLEN: und ich mußte während der vier Takte blättern' und ich habe das getan &habe auch gezählt' .. und muß mich wohl (h) vérzählt haben' (leiser) oder irgendwie und ich war + genau ein Takt zu früh' mi GANZ alleine (im Sprechgesang) díjatá + (beiläufiger, schneller) und (deshalb?) kam das Orchester (ohne Sprechgesang) tíjata, .. (expressiv, langsam) da brach der Noch-Chef ab' + (schneller) da in der Hauptprobe auch PUBLIKUM im Raum
WS: mm
KW: war' .. war das besonders prägnant + und schlachtete diese Situation aus, "das macht der doch IMMER wenn Publikum drin ist'" (lei-

se) also ich' ... und-eh- .. da ist aber sofort der Orchestervor-
stand .. eingeschritten' .. und hat die Sache klargele &erstens
sich DIESEN Ton verbeten' .. ich mir allerdings auch' ich fand das
⌈ sehr (h) únverschämt' sprach von einem schlechten Führungsstil'
⌊ WS: m (leise) m
⌈ KW: .. eines Chefs' .. (h) mußte er sich ja sófort gefallen lassen .
⌊ WS: Mhm-
KW: ich denke- so IST es auch' so kleinkariert kann man einfach nicht
reagieren' .. natürlich . nach all dem was geschehen ist und daß
⌈ er jetzt gehen muß- .. KANN ichs verstehen, .. daß man noch hier
⌊ WS: Mhm-
⌈ KW: und da Spitzen verteilt- (schnell) ich kanns verstehen + *ne* ..
⌊ WS: m
KW: ZAHLT ers eben auf die JAHRE dann- .. wo das jetzt feststand . und
⌈ steht' .. zahlt ers in kleinen Stücken zurück, ... aber- was
⌊ WS: mm *ja*,
KW: SOLLS,
WS: In so einem Fall- sind dann die .. Kollegen .. solidarisch oder
so . &oder gibt es dann auch hämische .. Bemerkungen
⌈ KW: (zögernd) ja- aber was der die
⌊ WS: ich mein ich weiß nicht gerade jetzt dieser konkre-
⌈ KW: gibts nicht im (h) ni- nicht sofórt, gibts die Gott sei Dank
⌊ WS: te Fall oder (mach?) (..) m
KW: nicht' (leiser) und auch nicht laut' sondern im Moment- *eh* er-
schien es dann solidarisch durchen Orchestervorstand . und (h)
⌈ sicherlich wenn einige noch was dazugesagt (h) HÄTTEN' wär die
⌊ WS: mm
⌈ KW: ganze zer (h) Probe ZERFALLEN' .. und auch die .. Zuschauer
⌊ WS: (h) Mhm-
KW: die . vielleicht (h) fünfzig sechzig oder hundert die drinsaßen
⌈ so bei der Probe' die interessiert sind morgens so was ist üblich
⌊ WS: (leise,
⌈ KW: in Hauptproben' .. (lauter) *ehm* (h) .. die hätten natürlich das an
⌊ WS: interessiert) Mhm'
KW: die Öffentlichkeit tragen KÖNNEN, und da hat er sich natürlich'
eh- .. *da* natürlich sofórt dran gedacht, ha *(h)* auf der einen Sei-
te hat ers versucht áuszuschlachten aber- ... es war nur eben mei-
⌈ *ne* .. er GLAUBTE ich hätte es EXTRA gemacht, &er traut mir sowas
⌊ WS: nja,
⌈ KW: zu, (lacht leise) .. obwohl ich sowas einfach nicht BRINGEN WÜRDE
⌊ WS: (lacht leise)
⌈ KW: . ich wüßte auch nicht WARÚM, .. weil ich selbst VIEL zu sehr
⌊ WS: Mhm-
⌈ KW: daran interessiert *bin*- gute Musik zu machen,
⌊ WS: (schnell) Mhm- Mhm- ..
KW: und wenn ich schon in der "Verkauften Braut" was sowieso für ne

78 Oboe ein delikates Stück ist wenn äh DA schon in ner Hauptprobe
79 erste Oboe SPIELE- .. *dann* .. streng ich mich auch an daß die Sa-
80 che gut wird, denn ich möchte auch noch mal nach HAUSE gehen
81 ⌈ (lacht leise) .. und ne Hauptprobe (h) hat ja sowie*só* laut Ta-
82 ⌊ WS: Mhm (lacht leise)
83 KW: rifwerk so eine Eigenschaft sie kann so lange dauern wie sie muß
84 ⌈ . ne' und deshalb wird man da sowas BESTIMMT nicht extra machen
85 ⌊ WS: mhM'
86 ⌈ KW: &deshalb ist das kléinkariert .. geäußert und gedacht, .. und
87 ⌊ WS: ja Mhm-
88 ⌈ KW: . meines Erachtens für einen Chef . nicht WÜRDIG- .. sowas zu
89 ⌊ WS: Mhm
90 KW: sagen (laut) nája, + ... er mußte sich auch ne Menge sagen lassen
91 ⌈ . denn anders hätten wir ihn nicht kleingekriegt- (leise) vorher
92 ⌊ WS: (leise) m
93 KW: wéggekriegt- ... #

KW sieht in der harschen Kritik des Dirigenten auf seinen falschen Einsatz in die Generalpause hinein (in 31: "das macht der doch IMMER wenn Publikum drin ist'") die fälschliche Unterstellung, der Musiker habe durch eine absichtliche Fehlleistung an auffälliger Stelle ihn ärgern und vor allem auch vor dem Zufalls-Publikum in der Hauptprobe bloßstellen wollen. Der Verschiebungs-Mechanismus ist der gleiche wie bei den absichtlichen Patzern eines subalternen 2. Bläsers, für die der erste zur Verantwortung gezogen wird: Der Dirigent trägt die Verantwortung, denn das Publikum projiziert die tatsächliche Orchesterleistung auf ihn und sieht im positiven Fall Gelungenes als sein Verdienst an; der Dirigent fürchtet freilich, daß auch Fehlleistungen im Orchester ihm angelastet werden. Auch Renitenz des Orchestermusikers kann der Inkompetenz des Dirigenten zugeschrieben werden: Das Publikum urteilt, daß er das Orchester nicht "im Griff" hat. Um mithin nicht insgeheim für die auffällige Fehlleistung im Orchester haftbar gemacht zu werden, sucht hier der Dirigent explizit die Konfrontation, indem er die aus seiner verengten Sicht wahre Verantwortlichkeit benennt.

Der Dirigent unterstellt hier dem Musiker zugleich ein strategisches Verhalten in einem schon lange andauernden Konflikt: Das Orchester wollte den Chef vor dem Ende seines Vertrages loswerden, da es ihn für unfähig hielt; KW bezeichnet sich selbst als "Mótor" dieser Bestrebungen (in 8). KW erzählt diesen Probenzwischenfall als Beleg für meine Vermutung (in 1 – 3+5), daß die weitere berufliche Interaktion zwischen einem Dirigenten und einem Orchestermusiker, der sich so gegen ihn exponiert hat, schwierig und konfliktträchtig sein wird.

KW verwendet viel Formulierungsaufwand darauf, die Gründe für seinen falschen Einsatz in eine Generalpause hinein zu verdeutlichen (in 10 – 24), um die Unabsichtlichkeit seines Patzers zu belegen und ihn als entschuldbar, nicht als schwerwiegende Fehlleistung zu markieren (in 6: "Féhlleistung GAR nicht mal:"). Dieser Aufwand scheint ihm auch deshalb nötig, weil Fehler beim Auszählen von Pausen an die handwerkliche Substanz des Berufs gehen. Sollen sie nicht das Image technischer Souveränität bedrohen, müssen sie als Ausnahmefall definiert werden (in 13f. "(leiser) was mal alle Jahre auch mal vorkommen kann'").

Das Abbrechen in der Probe durch den Dirigenten wird hier von den Orchestermusikern nicht als normale Probenroutine gesehen: Es ist nicht durch das Aufgabenprofil des Dirigenten für diesen Situationstyp gedeckt, sondern ein Verstoß gegen Kooperationsprinzipien – der Dirigent hat versäumt, bis zum Beweis des Gegenteils bei den Musikern kooperatives Handeln zu unterstellen. Der Dirigentenkommentar wird als im Tonfall unangemessen bezeichnet, der Orchestervorstand engagiert sich als Interessenvertreter für seinen angegriffenen Kollegen, und der Betroffene wehrt sich mit einer Retourkutsche, einer gleichfalls generalisierenden Unterstellung: Die Reaktion des Dirigenten sei Beweis einer spezifischen beruflichen Inkompetenz (in 35+37: "sprach von einem schlechten Führungsstil' .. eines Chefs'"). Ein kleiner Anlaß ist schnell zu einem handfesten Konflikt eskaliert worden, auch weil die Beteiligten alle Handlungszüge vor Publikum als unumkehrbar und strategisch besonders bedeutsam ansehen.

Nicht nur eine detaillierte Darstellung des Probenablaufs vor dem Dirigentenkommentar spricht nach KW's Meinung für seine Version eines unabsichtlichen Patzers und gegen die Dirigentenversion einer bewußten Konfliktstrategie; auch KW's spezifische Interessen in dieser Probensituation hätten auch für den Dirigenten eine Interpretation seines Verhaltens als destruktiv ausschließen müssen:

- sein Interesse, gut zu musizieren (in 73+75), seinen beruflichen Verpflichtungen nachzukommen und damit ein positives Image zu bewahren;
- seine besondere Verantwortung als 1. Bläser in einer anspruchsvollen Partie (in 77 – 80);
- sein Interesse an einer zeitsparenden Probenarbeit; Mätzchen wie absichtliche Patzer würden wegen notwendiger Wiederholungen eine Verzögerung bewirken und so die Kollegen verärgern. Dieses Interesse wird außerdem dadurch glaubhaft, daß es für Hauptproben kein Zeitlimit gibt (das für Proben an-

sonsten oft 3 Stunden beträgt – gleichgültig, ob in der Probe konzentriert und gut gearbeitet wurde oder ein gutes Ergebnis durch Sabotage-Aktionen torpediert wurde).

Typisch scheint mir hier die Abfolge von KW's Argumenten: Das utilitaristische Argument der Probenökonomie bildet als plausibelstes den Abschluß und wird durch leises Lachen als Pointe markiert – hinter den Behauptungen einer besonderen eigenen Berufsethik, deren Überzeugungskraft fraglich bleibt.

Für KW hat der Dirigent sein Verhalten falsch interpretiert und somit unangemessen darauf reagiert; die Episode wird zum Beleg für die diesem Dirigenten zur Last gelegte Inkompetenz. Dieser Konflikt verläuft nicht nach dem Muster eines Interaktionsscherzes: Die Intervention des Dirigenten wird weder stillschweigend ratifiziert noch als spielerisch-sarkastisches Rollenspiel mit Perspektivenübernahme interpretiert (was wollte der Musiker mit seiner Handlungsweise erreichen?), sondern als unangemessener ernsthafter Vorwurf definiert, der die Beteiligten zu entsprechenden metakommunikativen Gegenmaßnahmen und die Orchestermusiker zu kollektiver Solidarität mit dem Angegriffenen zwingt.

5.4 "ABER NICHT VON MIR!" – EINE ANEKDOTE IN EXEMPLARISCHEN VARIATIONEN

In diesem Kapitel möchte ich das Textmuster "Anekdote" und seine Relevanz für eine Darstellung der sozialen Welt des Orchesters untersuchen und danach anhand von drei Fassungen einer Orchestermusiker-Anekdote darstellen, wie Transformationen in andere Kommunikationssituationen einer Anekdote bzw. einem Witz unterschiedliche kommunikative Funktionen zuweisen. Zugleich können einer bestimmten Replik in einem komischen Konflikt unterschiedliche Witztendenzen zugeschrieben werden: hier unfreiwillige Selbstentblößung vs. spielerische Kollegenkritik vs. Zurückweisen einer unberechtigten Kritik.

Ich komme auf meine Überlegungen zur Relevanz von schriftlich fixierten Musikeranekdoten für eine Analyse authentisch dokumentierter Scherzkommunikation unter Orchestermusikern zurück (vgl. Kapitel 4.2.). Zu den Anekdotentypen, die von Or-

chestermusikern geschätzt werden, gehört der eigener Erlebnisse mit charismatischen Dirigenten; in den Pointen dieser Anekdoten behält der berühmte Dirigent das letzte Wort, und oft muß der Orchestermusiker dabei Grobheiten schlucken. Er ist dazu bereit, weil die Bedrohung seines Images aufgewogen wird durch die Implikation der Anekdote: Mit diesem berühmten Dirigenten habe ich zusammengearbeitet!

In einem anderen Anekdotenmuster kann der Orchestermusiker in einem "komischen Konflikt" auftrumpfen. Jünger beschreibt vier Konstituenten für einen als komisch definierten gesellschaftlichen Machtkonflikt; diese Elemente sind auch als Konstituenten eines Textmusters "Anekdote" verwendbar; im folgenden referiere ich zusammenfassend:

"1. Das Mißverhältnis in den Kräften der streitenden Parteien.
Nicht jeder Konflikt ist, wie der tragische Konflikt sofort erkennen läßt, komisch." Diesen kennzeichnet als ein unterscheidendes Merkmal, daß "die streitenden Parteien ihrem Range nach ebenbürtig sind und ebenbürtig sein müssen (...) Den komischen Konflikt kennzeichnet es dagegen, daß die Parteien in ihm nicht ebenbürtig sind. (...) das Mißverhältnis, das in den ungleichen Kräften sichtbar wird," gehört "zu den Bedingungen des komischen Konfliktes. Die Ebenbürtigkeit würde ihm alle vis comica rauben (...). Die Komik liegt darin, daß der Kampf überhaupt stattfinden konnte (...). So können wir als Regel den Satz aufstellen, daß der Unterliegende im komischen Konflikt außer dem Schaden, den er nimmt, auch noch den Spott zu tragen hat.

2. Die Provokation des Unterlegenen
Das Mißverhältnis in den Kräften der streitenden Parteien ist für eine Bestimmung und Darstellung des Komischen nicht ausreichend." Der Unterlegene "muß den Streit beginnen, von ihm muß der Angriff ausgehen. Dieses Verhalten, das wir Provokation nennen wollen, gehört zu den Bedingungen des komischen Konfliktes (...)

3. Die Unangemessenheit der Provokation
(...) Der Unterlegene muß nicht nur den Streit beginnen, seine Provokation muß außerdem unangemessen sein. Sie muß einen Widerspruch in sich begreifen (...) Dieser Widerspruch ist es, der den Streit zu einem nicht ernsthaften macht und sofort erkennen läßt, daß er als nicht ernsthaft aufzufassen ist, selbst wenn er subjektiv ernsthaft vorgebracht wird (...) Alle unfreiwillige Komik nun liegt darin, daß der Unterlegene und Unterliegende sich des Widerspruches nicht bewußt wird (...)

4. Die Replik
(...) es bedarf, um den Konflikt zu beenden, noch einer Entgegnung des Überlegenen. Diese Entgegnung, die wir Replik nennen wollen, ist ihrem Begriffe nach nichts anderes als das Sichgel-

> tendmachen der Regel, des Gesetzes, eines Kanon und Nomos, der von dem Urheber des komischen Konflikts außer acht gelassen wurde. Die Form, in der die Replik geltend gemacht wird, ist mannigfaltig. Sie liegt schon in der bloßen Wahrnehmung der unangemessenen Provokation; sie kann darüber hinaus witzig, ironisch, paradox und humoristisch sein und jene Kraft und Feinheit erreichen, die den komischen Konflikt so ergötzlich macht. An eine Bedingung aber, die sie nicht verletzen darf, ist sie geknüpft: sie muß der Provokation angemessen sein." (Jünger 1948:9–16)

Jünger und in der Rezeption auch Hoffmann (Hoffmann 1974 und Hoffmann 1978) gehen dabei freilich von festen gesellschaftlichen Machtkonstellationen aus, die auf die Anekdote durchschlagen; entweder werden in der Anekdote diese Konstellationen reproduziert (Hoffmann (1974:95) belegt das mit einer Anekdote, in der Brahms mit einer Replik in Form einer Retourkutsche über eine vorlaute junge Dame triumphiert), oder die Anekdote dient politischen Zwecken, im Zuge gesellschaftlicher Veränderungen neue Machtkonstellationen zu stützen (Hoffmann (1978:188f.): Anekdoten über Beethoven Emanzipationsversuche stärken "das aufkommende bürgerliche Selbstbewußtsein in einer noch nicht bürgerlichen Gesellschaft"). Ich meine, daß die Rollen im komischen Konflikt von den Beteiligten definiert werden müssen und sich durchaus von den vorgegebenen unterscheiden können.

So kann ein Orchestermusiker eine Äußerung oder Verhaltensweise des Dirigenten als Provokation definieren und sie durch eine Replik zurückweisen. Er erweist sich dadurch als der (zumindest in diesem Moment) Überlegene und dreht so punktuell das eigentliche hierarchische Verhältnis zwischen Dirigent und Orchester um. Die Replik ist vor allem an die Kollegen adressiert, sie braucht den Dirigenten gar nicht zu erreichen (wird ihm oft sogar mit Absicht vorenthalten); sie braucht nicht notwendig verbal zu sein, sie kann in einer bestimmten Handlungsweise beim Musizieren bestehen.

Quintessenz dieser Anekdoten sind also immer gruppenspezifische Einstellungen: der Orchestermusiker, der es dem Dirigenten "mal zeigt", der die institutionell vorgegebene Hierarchie der professionellen Orchesterwelt zumindest partiell und punktuell unterläuft, weil er eine bestimmte fachliche Kompetenz oder einen situativ bedingten Einblick hat, die beide dem Dirigenten abgehen. Jungheinrich beschreibt dies als "partikulare Intelligenz" (Jungheinrich 1986:124) des Orchestermusikers.

Hier zwei Beispiele für implizite Musiker-Triumphe über den Dirigenten:

> "Unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler kam 1947/48 an der damals provisorisch eingerichteten Berliner Staatsoper 'Tristan und Isolde' zur Aufführung. Der Nachkriegspremiere folgte bald ein Sinfoniekonzert, in dem die berühmte Szene 'Isoldes Liebestod' ebenfalls erklang. Darin haben die Posaunen heikle Stellen im piano zu blasen. Der Dirigent, völlig in den Klangfluten versunken, ermahnt plötzlich die Bläser, nicht so laut zu intonieren, nur 'gehaucht' zu spielen. Der erste Soloposaunist, Prof. Jakobs, ist zunächst über diesen kritischen Einwand verärgert und verständigt dann seine Kollegen, bei der Wiederholung derselben leisen Stellen überhaupt nicht zu blasen, nur das Instrument so anzusetzen. Bald war wieder die Stimme des Dirigenten zu vernehmen, diesmal mit der Bemerkung: 'Bravo, meine Herren, das klingt jetzt fast wie bei meinen Philharmonikern!'" (Müller 1980:56)

Der Posaunist definiert den Dirigentenwunsch als provokanten Übergriff; die Provokation ist unangemessen, weil die Musiker davon ausgehen, daß sie selbst die richtige Dynamik beherrschen. Die Replik versteckt sich in einem unkooperativen Verhalten, in einer Täuschung des Dirigenten und wird komisch, weil er sie nicht bemerkt und die Musiker stattdessen für ihr angeblich unkooperatives Verhalten noch eigens lobt.

Diese Anekdote scheint mir zum eisernen Repertoire von Orchestermusiker-Renitenz zu gehören, sei sie nun anekdotisch zitiert oder aber auch tatsächlich durchgeführt. Ihre Moral: Der Orchestermusiker entlarvt die Ansprüche des berühmten Dirigenten als hohl, da dieser sie selbst nicht einlösen kann, weil er die Situation für die Orchestermusiker erkennbar falsch interpretiert. So kann der Orchestermusiker hier eine Beschädigung seines Images, die er in der Spielanweisung des Dirigenten erblickt, reparieren, indem er einen komischen Konflikt mit dem Dirigenten inszeniert. Er erweist sich – zumindest in diesem Augenblick und in den Augen seiner Kollegen – als überlegen. Zudem wird die auch im Lob des Dirigenten noch implizierte Behauptung eines Qualitätsgefälles zwischen den "Philharmonikern" und dem hier beteiligten Staatsopernorchester – in dieser gönnerhaften Art ein Ärgernis für die Musiker – entwertet.

Wenn die Orchestermusiker im Gespräch untereinander "lustige Erlebnisse" als neu ausgeben, die sich aus Anekdotenbüchern als älter belegen lassen, ist der Grund für diese Duplizität nicht auf Anhieb entscheidbar. Denkbar ist,

(a) daß der Orchestermusiker die Anekdote kennt (aus einem Buch oder aus mündlicher Überlieferung) und in einer be-

stimmten Probenkonstellation seine Chance sieht, sich seinen Kollegen als witzig-überlegen zu präsentieren, und so spontan das anekdotisch überlieferte Erlebnis als Held neu durchspielt; dabei muß ihm die Tatsache, daß die Pointe nicht innovativ ist, nicht notwendig voll bewußt sein, man muß ihm nicht die Absicht eines Plagiats unterstellen;

(b) daß sich eine bestimmte Probenkonstellation als Auslöser für ein spielerisch-renitentes Orchestermusikerverhalten von neuem genauso ergibt, wie sie in einer schriftlich überlieferten Anekdote dargestellt ist. So hat der Orchestermusiker aufgrund der Wiederholbarkeit von Proben- und Aufführungssituationen Gelegenheit zur ihm unbewußten "Nachschöpfung" der Anekdote: Er meint tatsächlich, eine originelle Pointe formuliert zu haben. Doch die konstitutiven Elemente für eine Probensituation haben eine im Vergleich zu anderen sozialen Situationen geringe Zahl und Variabilität: Bestimmte Kompositionen werden u. a. wegen ihrer Beliebtheit beim Publikum immer wieder gespielt, so daß sich auch immer wieder dieselben Stellen als heikel in der Probe erweisen. Auch die Orchesterstrukturen sind traditionell (Zusammensetzung des Orchesters, insbesondere die Relation zwischen Bläsern und Streichern), denn das heutige Sinfonieorchester ist im wesentlichen ein Produkt des 19. Jahrhunderts. Traditionell ist beispielsweise auch die Arbeit an dynamischen Problemen (Lautstärke-Abstufungen) bestimmend für Orchesterproben – eine der häufigsten Interventionen des Dirigenten bezieht sich darauf, daß die Bläser zu laut seien.–

Teilweise im Anschluß an Ludwig Kusches Überlegungen zur Wahrhaftigkeit von überlieferten Anekdoten (Kusche 1966) kann man systematisch folgende Aspekte zur Authentizität von Musikeranekdoten trennen:

(1) Ordnet die Anekdote Vorkommnisse und pointierte Aussprüche den richtigen Personen zu, stimmen die Umstände (z. B. welche Art von beruflicher Interaktionssituation, welche Komposition)?

(2) Sagt die Anekdote etwas Typisches über einen bestimmten Musiker aus? Ist dieses Typische durch ernsthafte biografische Quellenforschung zu belegen oder gängiges Klischee, das auf Vorurteilen gründet?

(3) Sagt die Anekdote etwas Typisches über Interaktionsstrukturen im Bereich professionellen Musizierens aus? Diese Beziehung kann ganz unterschiedlich gegeben sein:

(a) durch pointierte Abbildung realer oder aus der Insider-Perspektive denkbarer Abläufe und Strukturen;

(b) durch groteske Negation realer oder denkbarer Strukturen

und Abläufe; Komik erregt dabei der Kontrast zwischen Normalformerwartungen und momentanen Fehlleistungen sowie kalkulierten Abweichungen von der Norm.

(4) Wenn eine oder mehrere der Fragen (1) bis (3) verneint werden müssen: Kann der Grund für die Wirklichkeitsverfälschung dadurch bestimmt werden, daß man spezifische subjektive Interessen von Anekdotenerzählern und -vermittlern rekonstruiert? Zum Beispiel:

- Anekdoten über berühmte Komponisten sind in ihrem Wahrheitsgehalt oft mehr als zweifelhaft, dagegen in ihrer Funktion eindeutig als Verständnishilfen für ein unkundiges musikalisches Publikum: Für die Rezeption einer bestimmten Komposition vermittelt die Anekdote sinnstiftende plastische Assoziationen an angebliche biografische Details des Komponisten, wo die Einsicht in die Struktur der Komposition und in eine musikästhetische Begründung für den innovativen Charakter der Musik beim Hörer fehlt;

- falsche Versionen einer Anekdote können der Diffamierung eines Komponisten dienen (das führt Kusche (1966:90) an einer Anekdote vor, die in falscher Version Symphonische Dichtungen von Richard Strauss diffamieren sollte, in der richtigen Version eine getarnte Dirigentenrüge an den Paukisten wegen Disziplinlosigkeit wiedergibt).

Formal die stärksten Forderungen an die Authentizität werden durch die unter (1) genannten Fragen gestellt; zugleich sind diese Fragen aber auch vergleichsweise unerheblich, wenn es um die Aussagekraft einer anekdotischen Pointe für den heutigen Orchesterbetrieb geht – für die Beschreibung seiner Strukturen und Interaktionsmuster interessieren bedingt die unter (2) genannten, vor allem aber die unter (3) aufgeführten Aspekte viel mehr.

Es gibt sogenannte "Wanderanekdoten", die in der recht unübersichtlichen einschlägigen Literatur in unterschiedlichen Versionen vorkommen. Das betrifft die Zuordnung zu bestimmten Handlungsträgern – Aussprüche werden beispielsweise wechselnden Dirigenten in den Mund gelegt. Daneben gibt es eine Anonymisierung: Die Zuordnung zu einem bestimmten Handlungsträger, z. B. einem berühmten Dirigenten, wird aufgehoben; stattdessen wird ein Handlungsträger nur mit seiner Funktion eingeführt, also mit seiner Beteiligungsrolle in der sozialen Welt des Orchesters; zu Berufsbezeichnungen können auch stereotype Kennzeichnungen wie "Pedant", "unerfahren" usw. gehören. Je deut-

licher diese negativ besetzt sind, desto plausibler ist das Weglassen des Namens.

Das Entstehen solcher Wanderanekdoten ist erwartbar, wenn das bestimmte Image eines bestimmten Dirigenten verblaßt, wenn die Anekdote nicht mehr das persönliche Erleben des Erzählers belegt oder nicht mehr aus persönlicher Kenntnis der betreffenden Person nachvollziehbar ist. Die Anekdote wird auf andere Konstellationen übertragen, die Pointe bekommt in einem neuen Kontext eine andere Funktion. Das kann mitunter sogar eine Belegfunktion für das Image der Person sein, mit der die Anekdote neu verbunden worden ist – obwohl dazu eigentlich ein Nachweis der Authentizität zu erwarten wäre, der in diesem Fall unmöglich ist.

Nach diesen Überlegungen präsentiere ich nun drei Versionen einer Anekdote mit der Pointe "aber nicht von mir!"

Fassung 1:

> "Bei einer 'Traviata'-Probe am Ring (= in der Wiener Staatsoper, eine gebräuchliche Metonymie, W. S.) hatte einer der Posaunisten keinen sehr brillanten Tag. Eine exponierte Posaunenstelle geriet nicht gerade glanzvoll. Unterbrach Clemens Krauss und stellte fest: 'Diese Stelle habe ich auch schon besser blasen gehört.'
>
> Protestierte der Posaunist: 'Aber nicht von mir, Herr Direktor!'" (Witeschnik 1967:83)

Clemens Krauss (1893 – 1954) war von 1922 bis 1924 Erster Kapellmeister und von 1929 bis 1934 Direktor der Wiener Staatsoper. Nach Strasser war seine Stärke das ausgefeilte Detail, nicht die "große Linie" einer Interpretation. Krauss' Probenarbeit war intensiv und wurde für anstrengend gehalten (nach Strasser 1974:78–90).

Die Anekdote ist in ihrer Tendenz ambivalent: Auf wessen Kosten geht die Pointe?

- Einerseits hat der Orchestermusiker (hier: ein Posaunist) das letzte Wort, er nimmt die Dirigenten-Kritik an seiner fachlichen Leistung nicht widerspruchslos hin. Handlungsschematisch gesehen: Der Orchestermusiker streitet durch seine Replik ab, daß der Dirigent berechtigt sei, die Leistung anderer Posaunisten, möglicherweise gar aus einem anderen Orchester, als gültigen Maßstab oder als Norm für die aktuelle Probensituation anzusetzen; wenn das Argument des Dirigenten wertlos ist, gilt auch seine Kritik nicht.

- Andererseits blamiert sich der Posaunist mit seiner Replik, wobei nicht entscheidbar ist, ob das absichtlich geschieht oder nicht: Er will die Relevanz der vom Dirigenten mitgeteilten Erfahrung herabstufen; dieser Versuch verblaßt jedoch vor seiner nun doppelt (durch das Spiel und durch die Replik) evident gewordenen Unfähigkeit, die Stelle gemäß den maßgeblichen Leistungserwartungen des Dirigenten zu spielen.

Die Dirigentenkritik ist in ihrer Formulierung noch vage und damit höflich: Sie ließe sich auch so interpretieren, der Dirigent habe die Stelle von eben diesem Musiker bei anderer Gelegenheit besser gehört. Die Kritik benennt zudem das Unzureichende der Musikerleistung nicht explizit. Auch der Anekdotenerzähler bemüht sich im übrigen um eine Formulierung in der Exposition, die eine allzu starke Herabsetzung des Orchestermusikers und seiner Leistung vermeidet: "hatte (...) keinen sehr brillanten Tag", "nicht gerade glanzvoll". Dieses Formulierungsverfahren steht im Gegensatz zur Tendenz vieler Anekdoten, das konkrete Verhalten im komischen Konflikt und im witzigen Dialog als Beleg für generelle Verhaltensdispositionen zu behandeln – und diese generellen Zuschreibungen können sehr bösartig sein.

In dieser Anekdote wird in Anlehnung an die rhetorische Figur der Litotes die Leistung des Posaunisten so gekennzeichnet, daß sie unter normalen Interaktionsbedingungen wenn auch nicht als hervorragend, so doch als ausreichend, weil durchschnittlich, gelten könnte. Nur unter zusätzlichen Interpretationsbedingungen wird die Formulierung zur negativen Bewertung; zu diesen Bedingungen gehören das Vorwissen des Lesers, daß die Wiener Philharmoniker ein Orchester von sehr hohem Selbstverständnis in bezug auf die künstlerische Leistungsfähigkeit mit entsprechend hohen Erwartungen des Dirigenten an das Orchester sind, und das skizzierte Image von Clemens Krauss, einem pedantischen Probenarbeiter, für den mäßige Leistungen nicht akzeptabel sind.

In der vagen Formulierung der Dirigentenkritik kann man seine Absicht erkennen, auf gruppendynamische Prozesse während der Orchesterprobe Rücksicht zu nehmen: Ein gekränkter Musiker spielt schlechter und verweigert renitent eine Ratifizierung subtiler Interpretationsvorstellungen des Dirigenten. Unerwünschter Nebeneffekt einer harschen Kritik könnte eine Solidarisierung der Orchesterkollegen sein, die die Maßregelung auch auf sich beziehen. Eine Probe leidet unter Konzentrationsstörungen, wenn etwa die Maßregelung "hinter vorgehaltener

Hand" im Orchester während der laufenden Probe diskutiert wird.

Der Versuch des Dirigenten, die unzureichende Leistung des Orchestermusikers in imageschonender, nicht-expliziter Form zu kritisieren, wird von diesem durch seine Replik durchkreuzt: Er schlägt das Angebot aus, die Kritik auf seine "Tagesform" zu beziehen – übrig bleibt nur die Interpretation, der Musiker genüge prinzipiell den Anforderungen nicht.

Ich habe Orchestermusiker gefragt, welche Tendenz in der Pointe dieser Anekdote liege und ob sie überhaupt glaubwürdig sei; die übereinstimmende Antwort war, man könne sich generell nicht vorstellen, daß die Anekdote sich so in Wirklichkeit zutragen könnte, etwa durch "Nachspielen" in einer aktuellen Probenkonstellation. Allenfalls bei bestimmten Dirigenten, die extrem zu zynischen Bemerkungen gegenüber Orchestermusikern neigen (zu denen der verstorbene Hans Schmidt-Isserstedt gerechnet wurde), ist ein ausgetragener komischer Konflikt wie in dieser Anekdote denkbar.

Wenn man unterstellt, daß die überlieferte Fassung 1 authentisch ist, läßt die Anekdote mithin nur mit Einschränkungen schließen auf generelle Muster für die Probeninteraktion zwischen Dirigent und Orchestermusikern. Wohl aber verweist nach Meinung von Orchestermusikern die Replik auf die komplizierte Interaktionssituation während einer Probe: Durch Repliken dieser Art setzt sich ein Orchestermusiker nicht unfreiwillig selbst herab, sondern kommentiert den Probenstil des Dirigenten.

Der Dirigent kann durch geschickt eingesetzte sarkastische Bemerkungen die Probenatmosphäre auflockern und entspannen; wenn er die Musiker humorvoll auf seine Seite zieht, erreicht er auch musikalisch mit geringem Aufwand erfreuliche Ergebnisse. Das Mittel sarkastischer Intervention ist aber labil: Der Dirigent riskiert bei verbalen Aggressionen gegen einzelne Orchestermusiker eine Solidarisierung im Orchester, die die Verwirklichung seiner künstlerischen Vorstellungen erheblich behindert und verzögert. Repliken dieser Art sind somit für den Dirigenten indirekt Rückmeldungen, ob sein Probenverhalten vom Orchester akzeptiert wird.

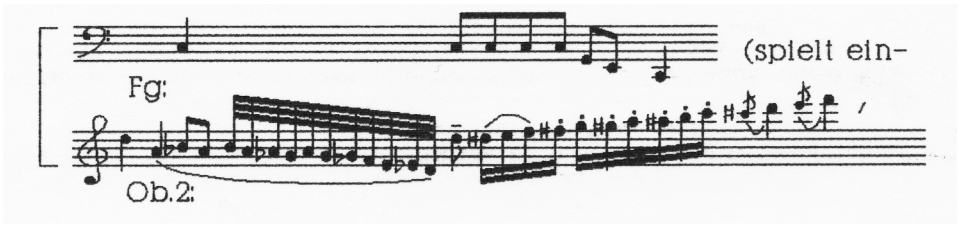
Fassung 2:

Beispiel Nr. 41:

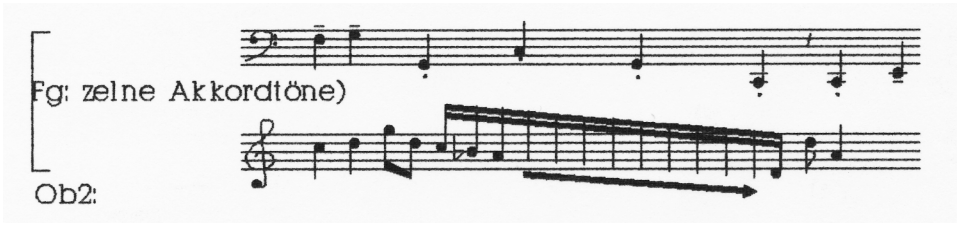
Situation:
Drei Aushilfen für die Bühnenmusik in Mozarts Oper "Don Giovanni" spielen sich im Probenbühnenraum ein (vgl. Beispiel Nr. 15, Kapitel 5.4.2.). Dieser Raum ist als Stimmzimmer für die Bühnenmusik vorgesehen, die anderen Musiker der Bühnenmusik lassen sich dort aber nicht blicken. Der erste Akt der Oper läuft bereits; aus einem leise gestellten Mithörlautsprecher kann man das Bühnengeschehen verfolgen und Ansagen hören. Die Bühnenmusiker sollen hier vor ihrem Auftritt gegen Ende des 1. Aktes einstimmen und die Wartezeit überbrücken.
Die Transkription beginnt mitten in einer Einspielphase von Ob2 und Fg.

Beteiligte:
- Ob1: 1. Oboist der Bühnenmusik (eigentlich Solo-Oboist aus dem A-Orchester der benachbarten Großstadt)
- Ob2: 2. Oboist der Bühnenmusik (kein Berufsmusiker, etwas älter als Ob1)
- Fg: 2. Fagottist der Bühnenmusik (Schüler, ca. 17 Jahre alt; lernt Fagott bei einem Fagottisten dieses Orchesters und ist so an diese ständige Aushilfe gekommen)

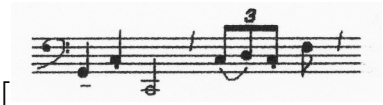
(01/27.10.84, 1/439)



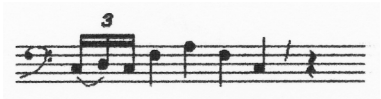
1



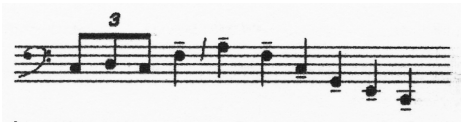
2



3 ⌈
4 | Fg: (spielt forte)
5 | Ob2: (leise) das reicht
6 ⌊ Ob1: (macht leise Schritte)



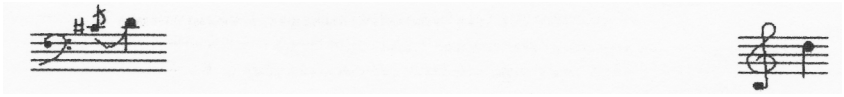
7 ⌈
8 | Fg:
9 | Ob1: (macht laute Schritte)
10 ⌊ Ob2: (kräht auf seinem Rohr)



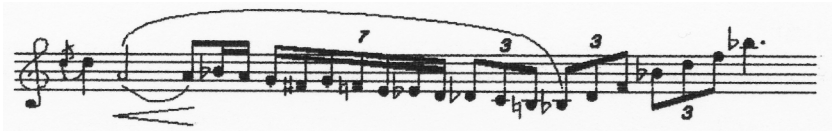
Fg:
Ob2: (kräht laut auf seinem Rohr)
Ob1: (macht einen Schritt)



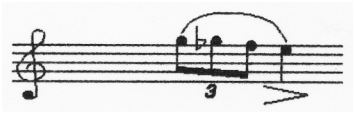
Fg: (unbeabsichtigt schlechter



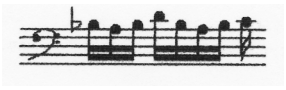
Fg: Tonwechsel) (bricht ab)
Ob2: (Ton
Ob1: (macht Schritte, kommt näher) was ist das



Ob2: bleibt weg) (hält
Ob1: DENN fürn Stück- Beethoven . ne' vierte sin- (munter)
Fg: naja des- .. (leise)



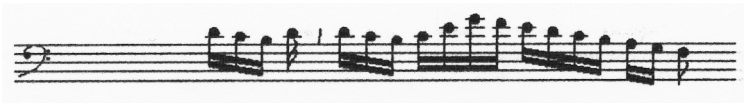
Ob2: b^2 aus)
Ob1: ja das (forte?) Stück hab ich auch schon besser gehört
Fg: (ich bin?)
Ob1: aber nicht von mir (abfällig lachend) jaja- (geht ein paar Schritte weg) ...
Fg: naja so (h) fit BIN ich auch nich- ...
Ob1: (lacht) *nee* + bei uns die (schlacht?) soll einer ne Stelle' ... soll



Fg: s
Ob1: mal einer GEBLASEN haben . der sagt "die Stelle die hab ich auch (schneller) schon besser gehört die Stelle" und da sag ich "das is aber nicht von (lachend) mir" + (lacht)
Ob2: (lacht)
Fg: (lacht)
Ob1: (macht laute Schritte)



Fg: (leise) (gemeines Gift?) wieder zum Vorschein-



42 ⌈
43 | Fg:
44 | Ob2: (kräht auf seinem Rohr)
45 ⌊ Ob1: also-
46 Fg: (..) weiter

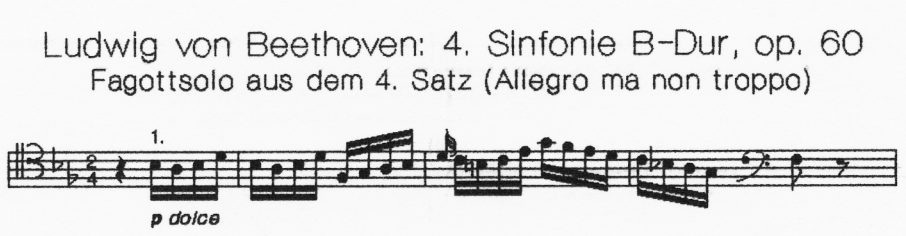


47 ⌈
48 ⌊ Ob2:
49 Ob1: (geht raus, Tür fällt hinter ihm zu)

Rahmen für Ob1's Frotzelei ist die schon aus den Kapiteln 5.4.2. und 6.3. bekannte Situation der "Arbeitsvorbereitung" vor einer Aufführung. Ob2 und Fg2 zeigen hier ein unterschiedliches Einspielverhalten: Ob2 bezieht sich auf die Grifftechnik seines Instruments; er spielt improvisierend ad-hoc-Etüden mit einigen zentralen Tönen (d^1 – a^1 (= Kammerton zum Einstimmen) – d^2 – d^3), dazu chromatische Skalen und Akkordbrechungen. Ob2 verwendet hier – für Kollegen deutlich erkennbar – keine Zitate aus Orchesterstimmen oder Sololiteratur für Oboe (eine genauere vergleichende Analyse könnte zur Beschreibung von Einspiel-"Ideolekten" führen; das ist hier aber ohne Belang).

Dagegen spielt Fg "Orchesterstudien-Stellen": schwere, exponierte Stellen aus bekannten Orchesterwerken; er spielt hier auswendig – er könnte freilich auch "Orchesterstudien" als Notenvorlage nehmen, in denen solche Stellen, aus den verstreuten Orchesterstimmen exzerpiert, zusammengetragen sind (vgl. Kapitel 5.4.2.). Nach nicht näher identifizierbaren Stellen versucht sich Fg in 14 – 17 an einem Motiv aus der 4. Sinfonie, B-Dur, op. 60, von Ludwig van Beethoven, und zwar aus dem 4. Satz (Allegro ma non troppo), Takt 184 – 187. An dieser Stelle, unmittelbar vor der Reprise, in der das Thema wie zu Beginn des Satzes von den Streichern gespielt wird, hat das 1. Fagott ein Solo[58]:

[58] zitiert nach: Hawkes Pocket Scores No. 111, S. 110 (Boosey&Hawkes Nr. 8451). Die unterschiedlichen Notenschlüssel in diesem Notenbeispiel und in Beispiel Nr. 41, Zeile 14ff. (F- bzw. Tenor-C-Schlüssel) sind übrigens für den Vergleich zwischen dem authentischen Notentext und Fg's Spielweise unerheblich.



In meiner Transkription habe ich den unmittelbaren Höreindruck in herkömmlicher Notenschrift wiederzugeben versucht, also die Spielweise des Fagottisten transkribiert, ohne mich auf die Notierung der Vorlage zu stützen.

So sind die deutlichen Unterschiede beschreibbar, mit denen sich Fg eher als Ob2 der kritischen Wahrnehmung durch Ob1 aussetzt und die dann auch Ob1 zu seiner spielerischen Intervention veranlassen:
- Unvollständigkeit; Fg bricht ab, da ihm der Anfang des thematischen Motivs nicht gut gelingt, und beendet das Motiv nach zwei weiteren Anläufen (in 32 und 40) erst in 42;
- falsche Rhythmisierung: die Spitzentöne d^1 werden akzentuiert und wirken so fälschlich wie Anfangstöne der Sechzehntel-Gruppe auf jeder Zählzeit;
- die Anweisung "p(iano) dolce" wird von Fg vernachlässigt;
- der Tonwechsel b – d^1 (Takt 186) mißlingt.

Offensichtlich hat Fg (er ist ja noch Schüler) Mühe mit dieser schweren Orchesterstelle. Ob1 stellt die Identifizierungsfrage (in 19+22) "was ist das DENN fürn Stück-", die mit dieser Betonung impliziert, daß Fg aus einem bekannten Werk zitiert hat. Ob1 beantwortet seine Frage sogleich selber und demonstriert so seine Repertoirekenntnis. Seine Bemerkung (in 26+28) "ja das (forte?) Stück hab ich auch schon besser gehört aber nicht von mir (abfällig lachend) jaja-" ist in ihrer Verständlichkeit behindert durch den gleichzeitig präludierenden Ob2. Auch Fg versteht sie nicht sogleich richtig: Er hält sie für ernsthafte Kritik und versucht, sich zu rechtfertigen (in 30) "naja so (h) fit BIN ich auch nich-". Aus seiner Äußerungsform wird dabei nicht deutlich, ob er allgemein seine eingeschränkte instrumentale Kompetenz (er als Schüler gegenüber den Orchesterprofis) darstellen will oder ob er sich auf seine momentanen Schwierigkeiten mit einem neuen Instrument bezieht: Auf neuen Instrumenten muß man auch als Könner sich mehrere Monate lang einspielen und darf in dieser Zeit auf Kollegen-Nachsicht bei Fehlleistungen hoffen. Ich vermute das letztere, weil Fg sich vorher, in Ob1's Abwesenheit, gegenüber Ob2 über die technischen Schwierigkeiten mit dem neuen Instrument beklagt hat: "Ach ein (grabbel?) geht daneben, &ist n

nágelneues Instrument hier"; "da liegt *alles* jede Klappe liegt anders oder .. oder der *(h)* .. jeder zweite Ton ist daneben." Fg erhofft Entlastung von einem Vergleich mit seinem Lehrer: "mein Musiklehrer' der Herr Senfmüller' der hat *auch* lange gebraucht .. drei Monate".

Ob1 kennt diese Implikationen aus Fg's Replik nicht und wird so durch sie zu einer Reformulierung veranlaßt: Seine Bemerkung aus 22+24 soll als Zitat kenntlich sein und nicht als spontan formulierte ernsthafte Kritik verstanden werden. Ob1's Darstellung der zitierten komischen Konfliktsituation ist recht kraus und inkonsistent: Die Zuordnung bleibt unklar, wer nun die kritische Stelle gespielt und wer die Replik "aber nicht von mir" gemacht hat; er verschweigt, welches schwierige Solo den kritischen Kommentar und die Replik ausgelöst hat; er läßt offen, ob er eine Anekdote vom Hörensagen kennt und hier kolportiert ("soll mal einer GEBLASEN haben") oder ein eigenes Erlebnis nacherzählt ("und da sag ich"), er verschweigt, ob ein Dirigent an diesem komischen Konflikt beteiligt war; das "is" (in 36) ist überflüssig, zerstört geradezu die elliptische Prägnanz der Replik. Dennoch wird seine Darstellung von den anderen durch Lachen als Anekdote ratifiziert.

Zur Funktion dieser Anekdote hier: Die Zitatmarkierung impliziert nicht, daß Ob1 Fg's Spiel nicht bewerten will: Dessen Unzulänglichkeit ist offensichtlich, und Ob1's Bemerkung dazu kommt reaktionsschnell. Ob1 definiert aber Fg's Reaktion (in 30) als unangemessen für das von ihm initiierte Interaktionsspiel; für dieses ist das Ausblenden von Konsequenzen konstitutiv. Konditionelle Relevanzen sollen suspendiert werden: Auf einen Vorwurf soll keine Rechtfertigung erfolgen, Ob1 braucht seine pointierte Kritik nicht weiter zu plausibilisieren.

Zudem soll die in seiner Frotzelei enthaltene Information "Fg spielt die Beethoven-Stelle schlecht" von beiden nicht als Kritik behandelt werden. Er formuliert diese Information nicht als echte Zuschreibung, sondern als Zitat. Da er nicht dessen Urheber in der aktuellen Situation ist, möchte er sich Unverbindlichkeit des Interaktionsspiels sichern und sich von der Verantwortung für eine Kollegenschelte entlastet wissen.[59]

---

[59] In Schütte (1987) beschreibe ich die kommunikativen Funktionen von Spielen als konstitutive Merkmale einer veränderten Interaktionsmodalität. Interaktionsmodalitäten geben an, in welcher typikalisierten Weise Kommunikationsbeteiligte ihre Äußerungen, Handlungen usw. einem Wirklichkeitsmodell zuordnen. Ich nehme eine dreifache Umdefinition ins Spielerische an:

(1) Konsequenzen von kommunikativen Handlungen werden ausgeblendet;

Fassung 3:

Sie belegt, wie "Wanderanekdoten" wechselnden Handlungsträgern zugeschrieben werden:

Beispiel Nr. 42:

Ausschnitt aus einem Interview mit einem Orchestermusiker (KW) (KW 1/1/316)

KW: und-eh' da kommen natürlich- mehr oder weniger auch .. saubere und unsaubere Witze zustande' .. wie zum Beispiel wie ich gestern abend hörte &ging *der* pensionierte Ballettmeister- .. an dem Fischladen vorbei' und sagte' (munter) "guten ABEND meine Damen,"
[... (lacht verhalten) he (leicht lachend) was natürlich ein böser
[WS: (lacht leise) he
[KW: Scherz ist aber: + das sind so Sachen die AUCH vorkommen (langsa-
[WS: (distanziert) *ja*-
KW: mer) warúm das so ist' .. ich weiß nicht + aber ich hörte auch auf Sparkassen' zum Beispiel .. (h) die Nachbarin ist auf Sparkasse
[auch DORT werden ständig SOLCHE Witze und noch WESENTLICH schlim-
[WS: ja
KW: mere .. erzählt, das muß an . scheinend *so* ne gewisse ... Schicht
[von Menschen im Berufsleben brauchen: das ist vielleicht IHR Ven-
[WS: (leise) ja +
[KW: til,
[WS: achso aber danach gibts dann keine BESONDERE Qualität so von Musiker- .. witzen- .. (nachdenklich) oder' .. + (schneller) ich
[mein das wär ja so (h) für mich ganz wichtig jetzt zu erfahren
[KW: DOCH
[WS: gibt es also ne besonderes . GENRE oder so ne besondere Art von +
[KW: doch
[... das das gibt es schon, zum Bei-
[WS: (leise, auslaufend) Musikerwitzen,
KW: spiel' was' eben' mit dem Künstlertum zusammenhängt nämlich mit dem ausübenden .. (holt Luft) em musizierenden' KULTURPRODUZENTEN, wie der Musiker ja einer IST: und er ist ja dann ein Handwerker
WS: mm'
[KW: weil er muß alles SPIELEN, aber das natürlich mit Kunst und
[WS: Mhm-
KW: VERSTAND, und KÖNNEN, (leiser) Kunst von Können + und-*eh*' .. da gibt es zum Beispiel einen WITZ' ... *eh* (h) Kúrkapelle' meinetwegen- .. Westerland-SYLT' oder- Norderney' (leiser) die haben immer n großes Kurorchester' + und-eh (h) irgendeine Ouvertüre GESPIELT-

---

(2) die Balance des Ökonomieprinzips wird verschoben (z. B. wie hier durch voraussetzungsreiche Äußerungen);

(3) die Unverbindlichkeit wird durch spielerische Themenbehandlung gesichert (Schütte 1987:260ff.).

meinetwegen Freischütz-Ouvertüre und da kommt dann EIN älterer Gast Stammgast seit (emphatisch) ewig schon + &sitzt immer in der zweiten Reihe mit seinem Stock und Hut abends' .. nach jedem Kurkonzert' ... UND da sagt er zu dem Kapellmeister nach der Frei-

WS: Mhm

KW: schütz-Ouvertüre' (gespielt bedächtig) "mein Lieber- .. das hab ich aber schon mal besser gehört" .. (schneller) da sagt der Kapellmeister: (markant) "aber nicht von UNS," +

WS: (lacht)

KW: .. (lacht leise) + da si da iss ja auch eine eine ... (h) eine

WS: jajá-

KW: bizarre Komik drin, ..

WS: jajá die is- ... eigentlich ganz merkwürdig nich daß das ..

KW: (stöhnt leise) m'

WS: (gramf?) (h) ja eigentlich auf seine eigenen Kosten geht-

KW: äh es geht- .. (h) wiederum auch nicht er WEISS nämlich dárum äh zu

WS: die Pointe hätte ja die- der f

KW: sa*gen äh*- f zu VERGLEICHEN úeberhaupt- äh die Bedingungen . jeder gibt sicherlich das was er KANN, man muß wissen wo man sitzt' man

WS: *ja*

KW: sitzt ne sicherlich nicht gerade in-eh .. Wiener Hofburg' oder (h) oder oder (h) anne Wiener (k) Berliner Philharmonie' .. wenn man *äh* als Kurgast irgendwo inner zweiten Reihe sitzt- *äh*- also (h)

WS: Mhm-

KW: (aufzählend) WERTE sind unterschiedlich . Voraussetzungen sind unterschiedlich . im FREIEN zu spielen ist unterschiedlich kann niemals die Akustik sein- úndund und úndTemperaturunterschiede und

WS: m

KW: (emphatisch) was + da alles für ne Rolle spielt und' im Kurorchester sind nicht (emphatisch) unbedingt *die* besten Musiker- +

WS: jajá (lei-

KW und alles spielt da ne Rolle- nicht' und-*eh* ..

WS: ser) jajá + ist klar jajá, mhM'

KW: man weiß NICHT einmal wie man so eine AUSSAGE SELBST bewerten soll- jeder Mensch ist . verschieden áufnahmefähig ich kann HEUTE dritte Mahler hören und MORGEN, .. (h) beides Mal- und übermorgen

WS: (leise) mm

KW: vielleicht AUCH, und alle (h) drei Mal hab ich einen unterschiedlichen EINDRUCK, von der gleichen AUFFÜHRUNG- ... also ist es doch subjektiv auch die Eindrücke nem' ... und (h) daráus daro

WS: (leise) ja + m mm-

KW: (h) das WEISS der der Musiker aus seiner langen Erfahrung' und seiner (verschluckt) langjährigen Tätigkeit' vor allen Dingen weil er IMMER wieder KRITIK- .. rein auch schon von Berufs wegen her' (aufzählend) in den Zeitungen in den Medien + immer Kritik áusge-

80 ⌈ setzt ist, (etwas zögernder) ja und deshalb weiß er + und weiß
81 ⌊ WS: m
82 KW: darauf zu REAGIEREN, eigentlich reagiert er überhäupt nicht drauf,
83 ⌈ .. zumindest wenn er- Bescheid weiß- .. man liest dann auch keine
84 ⌊ WS: Mhm
85 ⌈ KW: Kritik (leiser) mehr- + über Kammerkonzerte oder Ähnliches- ...
86 ⌊ WS: Mhm
87 ⌈ KW: (h) weil' .. Kritiken . unzulänglich sein müssen- .. in ihr*er* Na-
88 ⌊ WS: Mhm,
89 KW: tur, ... (seufzt, räuspert sich) man kann eigentlich nur Sélbst-
90 ⌈ kritik üben- .. das . glaub ich- .. wenn (h) wenn man ehrlich ist
91 ⌊ WS: (leise) mhm- (leise)
92 ⌈ KW: ist es das Einzige möglich, ..
93 ⌊ WS: *ja*- äh (stellt seine nächste Frage)

Zur Kontexteinbettung der Anekdote, hier in Form eines Kurorchesterwitzes: KW referiert Anlässe, Objekte und Situationen für den Orchestermusiker, die als komisch definiert werden und zu komischen Bemerkungen genutzt werden können. Er spricht u. a. vom gemachten Humor" auf Betriebsausflügen; darunter versteht er vorgeplante Scherzsequenzen und spontanes Witzeerzählen, das konstitutiv für die besondere Atmosphäre auf Betriebsausflügen sei. In diesem Zusammenhang erzählt KW eine Zote nach, die er kürzlich auf einem Betriebsausflug gehört hat (in 3f.).

Dieser obszöne Witz hat als Tendenz die Botschaft: Eine im Theaterbetrieb kooperierende Gruppe, nämlich das Ballett, soll diskriminiert werden – wenn dieser Witz von Orchestermusikern erzählt wird. KW manifestiert durch seinen metakommunikativ distanzierenden Kommentar (in 5+7) "was natürlich ein böser Scherz ist", daß die Interviewsituation – trotz der verhaltenen, quasi "gebremsten" Lachreaktionen beider Beteiligter – nicht die diesem Witz natürliche Erzählsituation ist: Die besteht in Wahrheit darin, daß das Orchester als Männerkoalition sich mittels des Witzes eines geteilten Ressentiments gegenüber der Frauengruppe des Balletts versichert.

Freilich ist die Botschaft "Frauen stinken" (vermutlich mit einer hier nicht explizierten sexuellen Konnotation, nämlich einem unangenehmen Geruch der Vagina) eines der Stereotype des frauenfeindlichen Witzes (Huffzky 1979). Dem "Ballettmeister" wird unterstellt, daß er seine Tänzerinnen nur aufgrund dieses Merkmals identifiziert; so wird er als komische Figur verlacht. KW präsentiert die Witzexposition in einer wenig ausgebauten Form – das deutet darauf hin, daß er diesen Witz als Beleg für eine Klasse vorführen will ("unsaubere Witze"), aber

nicht in dieser Situation als "witzig" präsentieren; damit der Witz funktioniert, müßte der Ballettmeister nicht nur als pensioniert, sondern auch als blind eingeführt werden, zumindest aber als hochgradig zerstreut gekennzeichnet werden – er nimmt ja den Fischladen nicht wahr.

Der Witz ist zwar im Opern- bzw. Theaterbereich angesiedelt und läßt sich als Ausdruck orchestermusikerspezifischer Aggressionen interpretieren – denkbar ist aber auch eine Interpretation des Witzes als unspezifisch misogyn: als zu einer Klasse frauenfeindlicher Zoten gehörig, wie sie auch in andere Berufsbereichen erzählt werden. In 9 – 21 wird über diese Frage diskutiert: Gibt es ein besonderes Genre von Musikerwitzen?

KW behauptet (in 22ff.) die Existenz dieses Genres: Dies seien Witze, in denen das spezifische Selbstverständnis des Orchestermusikers thematisiert wird, die besondere Spannung und Widersprüchlichkeit seines "Künstlertums". Der folgende Witz belegt diese Behauptung; in ihm wird die Berufssituation des "ausübenden (...) KULTURPRODUZENTEN," reflektiert: die Spannung zwischen Kunstanspruch und autonomer Tätigkeit einerseits (in 29+31: "aber das natürlich mit Kunst und VERSTAND, und KÖNNEN," und mit dem leise nachgeschobenen etymologischen Verweis "Kunst von Können") und handwerksorientierter "Produktion" nach fremdbestimmten Leistungsnormen andererseits (in 27+29: "und er ist ja dann ein Handwerker weil er muß alles SPIELEN,").[60]

Die Situation des komischen Konfliktes wird in KW's Witz in mehrfacher Weise gegenüber der Clemens-Krauss-Anekdote (Fassung 1) modifiziert:

(a) Bei der Fassung 1 war der Kontrast zwischen dem elitären Selbstverständnis des Orchesters (das Spitzenorchester Wiener Philharmoniker) und der doppelten Blamage des Musikers komisch; dieser Komikauslöser entfällt hier mit der Transformation des Konfliktes in den Bereich "Kurorchester", also eines Orchesters am anderen Ende der Prestigeskala. Hier sind schlechte musikalische Leistungen in der Außenperspektive des Zuhörers oder des besser qualifizierten Musikers nicht die bemerkenswerte Ausnahme, sondern eher der Regel-

[60] Becker (1978:881) beschreibt eine ähnliche "kunsthandwerklich" gespaltene Einstellung, die durch Kommerzialisierung der Kunst (z. B. bei Studiomusikern) gefördert wird:

> "Artists who master such technical skills usually begin to think, talk, and act like craftsmen. Proud of their virtuosity and control, much more than of the content of the art they happen to be producing, they boast of their ability to handle «whatever comes up» (S. 881)

fall; Schlamperei und Inkompetenz werden im übrigen in einer ganzen Reihe von "Kurorchesterwitzen" aufgespießt.[61]

(b) Der Anspruch der Anekdote auf Authentizität wird aufgehoben: Die feste Zuordnung zu bestimmten Personen (Dirigent, Instrumentalist) und Musikstücken (in Fassung 1: "Traviata"-Probe) wird aufgegeben. Der Erzähler KW selbst stuft eine feste Zuordnung in ihrer Relevanz zurück (in 32f.: "meinetwegen"; in 34f.: "irgendeine Ouvertüre GESPIELT- meinetwegen Freischütz-Ouvertüre"). Die genannten Orte "Westerland/Sylt" und "Norderney" sind als gleichwertige Alternativen zu sehen: Der Witz kann hier wie dort auf einem typischen Schauplatz für Kurmusik spielen. Es handelt sich hier also nicht um eine Korrektur. Die Ortsangaben und das genannte Musikstück sollen nicht das Authentische des komischen Konfliktes belegen, sondern in plastischer Gestaltung seine Bedingungen exemplifizieren – so wird die Anekdote zum Witz, für den eine typische Situation charakteristisch ist, nicht eine authentische.

(c) In der Fassung 1 findet ein Probengespräch zwischen Dirigent und Orchestermusiker statt; hier in der Kurorchesterfassung löst ein kritischer Kommentar eines Zuhörers nach der Aufführung dem Kapellmeister gegenüber dessen brüske Replik aus.

Die Moral des Witzes expliziert KW auf meine für ihn unangemessene Interpretation der Pointe hin. Für KW geht die Replik nicht auf Kosten des Kapellmeisters; vielmehr weist er – stellvertretend für das ganze Orchester – den kritischen Kommentar zurück, weil ein Leistungsvergleich bei unvergleichbaren Arbeits- und Situationsbedingungen unzulässig sei (in 53 die Quintessenz "man muß" – als Zuhörer! – " wissen wo man sitzt'").

---

[61] Etwas später erzählt KW einen zweiten "Kurorchesterwitz", in dem ein Musiker einen Dirigentenrüffel als kleinlich ablehnt, obwohl er ihm einen Verstoß gegen unanfechtbare Grundlagen des Berufs vorwirft:

KW: da sagt der Kapellmeister eben (laut, empört) "F' ... nicht FIS' +"
da sagt der Klarinettist (leise, nuschelnd) also + "wenn Sie sich wegen HALBEN TON hier aufregen werd ich hier nicht alt-"
WS: (lacht)
⌈KW: nicht' dann geht er wieder (h) obwohl also natürlich schon (h)
⌊WS: jaja
KW: *äh* so . viel wie schwarz oder rot ist ne' das ist natürlich auch eine Anekdote' #

Wenn dieser Witz von KW als dem Angehörigen eines mittleren Sinfonie- und Opernorchesters (B-Orchester) erzählt wird, ist die Pointe ambivalent:

(a) Abwertung des Kurorchesters (in 63f.: "im Kurorchester sind nicht (emphatisch) unbedingt *die* besten Musiker- +"); Distanzierung von einer anderen Orchesterpraxis und dadurch Stabilisierung einer hohen Bewertung der eigenen Orchesterpraxis;

(b) Solidarisierung mit den Kurorchesterkollegen über Unterschiede der beruflichen Praxis hinaus: Unter der Voraussetzung aufrichtigen Bemühens (in 52f.: "jeder gibt sicherlich das was er KANN,"), die als fraglos gültig unterstellt wird, haben auch die Kurorchester ihre Existenzberechtigung. Die Leistungen ihrer Musiker dürfen nicht durch Anlegen falscher Maßstäbe diskreditiert werden; der Kapellmeister weist aus überzogenen Ansprüchen gründende Kritik zurück.

Ein kritischer Kommentar wird zudem als unzulässig hingestellt wegen der besonderen akustischen Bedingungen des Kurorchester-Musizierens (in 59 – 61: "Voraussetzungen sind unterschiedlich . im FREIEN zu spielen ist unterschiedlich kann niemals die Akustik sein-"), wegen der spezifischen Belastung des Kurorchestermusikers (in 61+63: "únd und und únd Temperaturunterschiede und (emphatisch) was + da alles für ne Rolle spielt"). Zudem ist die musikalische Rezeption des Zuhörers subjektiv und von Aufführung zu Aufführung zwangsläufig unterschiedlich. Hier verallgemeinert KW: Die Witzpointe gilt nicht nur für eine lokale komische Episode, ihre Quintessenz verweist vielmehr auf eine generelle Einstellung des Orchestermusikers der Musikkritik gegenüber. Die professionelle Musikkritik ist dabei für ihn lediglich institutionalisierte Variante der spontan-privaten Kritik von Zuhörern. Er lehnt beide als a priori unangemessen ab; er weigert sich sogar, sie zur Kenntnis zu nehmen, geschweige denn, sie als Richtschnur für die Praxis seines zukünftigen Musizierens zu nutzen.[62]–

---

[62] Hirsch (1985:166) bringt als ein Beispiel für Witze mit dem Tendenzmuster "Eigentor":

> "Ein Gast winkt den Wirt herbei und zeigt auf seinen Teller: 'Ich habe aber schon bessere Steaks gegessen!' Darauf der Wirt: 'Aber nicht bei mir!'"

Hirsch, der vor allem an psychologisierenden Deutungen der Witzrezeption interessiert ist, schreibt diesem Witz zu, er erzeuge beim Hörer ambivalente Gefühle, eine paradoxe Kombination von Mitleid und Schadenfreude. Das impliziert, daß er die Witzpointe eindeutig als Blamage dessen, der "aber nicht bei/von mir!" sagt, interpretiert.

Ich möchte meine Beobachtungen zu Anekdoten und verwandten Scherzmustern zusammenfassen: Komische Konflikte tauchen in der sozialen Welt des Orchesters in drei Präsentationsformen auf:

(a) Situationskomik: spontane Definition bestimmter Vorkommnisse als komisch mit schlagfertigen Reaktionen im Sinne des Schemas des komischen Konfliktes (Provokation – Replik); diese Inszenierungen von komischen Konflikten werden potentiell später in Form von Anekdoten überliefert;

(b) Anekdote als Form von Alltagserzählungen oder gebündelt zum speziellen literarischen Genre der "Anekdotensammlung"; solche Anekdoten erheben einen Anspruch auf Authentizität, indem sie an bestimmte Handlungsträger gebunden sind; als komisch werden bestimmte Ereignisse in dieser Nacherzählung definiert, von den präsentierten Handlungsträgern werden sie nicht notwendig als komisch empfunden;

(c) Witz als Textmuster, in dem generelle Interaktionsstrukturen der sozialen Welt pointiert abgebildet werden: z. B. unterschiedliche Erwartungen und Ansprüche von Dirigent, Musikern und Publikum.

Bei den Anekdoten ist das Phänomen der "Wanderanekdote" beobachtet worden: Die konkreten situativen Umstände, in denen der anekdotische komische Konflikt angesiedelt und ausgetragen wird, wechseln; gleichbleibende Repliken werden wechselnden Handlungsträgern unterschoben. In Anlehnung daran kann man feststellen, daß konkrete Stoffentwürfe, also konkrete komische Konflikte, zwischen den Präsentationsformen wandern. Im Stoff werden ein spezifisches Interaktionsproblem (z. B. die ungenügende Musikerleistung und der Dirigentenkommentar dazu) mit feststehenden Formulierungen für die verbalen Handlungszüge (z. B. bei der Pointe) verbunden. Das Wandern geschieht, indem Inszenierungen für einen Anekdoten-Fundus verarbeitet werden, indem Anekdoten zu Witzen anonymisiert und generalisiert werden. Es gibt aber auch die Zuschreibung von Witz-Stereotypen zu bestimmten historischen Handlungsträgern.

Anekdoten und Witze haben unterschiedliche Tendenzen und kommunikative Funktionen:

(a) in Anekdoten ist die Tendenz der Pointe oft ambivalent – d. h. es ist aufgrund des erzählten Dialogs nicht entscheidbar, auf wessen Kosten die Anekdote geht, wer sich blamiert,

---

Dieser Witz hat die bekannte Pointe, aber ohne thematischen Bezug auf die Orchestersituation. Wenn der Witz also weder thematisch noch in der Erzählsituation an das Orchester gebunden ist, sind die Tendenzverschiebungen ausgeschlossen, die ich diskutiert habe.

wer einen Imageschaden davonträgt. In der Anekdoten-Exposition mitgeteiltes Hintergrundwissen kann solche Lesarten desambiguieren.

(b) Die zitierende Verwendung anekdotischer Pointen und anderer Anekdoten-Fragmente in Proben- und Pausengesprächen durch Orchestermusiker kann eine Reaktion auf ein Kollegenverhalten sein, das dadurch als Provokation definiert wird. Auf diese Weise wird Beziehungsarbeit in Interaktionsspielen geleistet, für die die Regeln ernsthafter Kommunikation zeitweise suspendiert sind. Beispielsweise kann auf diese Weise ein Außenseiter in der Gruppe definiert werden.

(c) Eine Anekdote oder ein Witz können als Beleg in einem argumentativen Diskurs dienen: Mit ihnen explizieren Orchestermusiker berufstypische Einstellungen, eventuell in grotesker Übersteigerung.

(d) In grotesken Witzen werden Einstellungen ausgesprochen, die in ernsthafter Interaktion als Verletzung von Kooperationsregeln tabu sind. Diese Witze könne in argumentativ-reflexivem Diskurs (z. B. im Interview), aber auch in Interaktion auf Schauplätzen der sozialen Welt "Orchester" benutzt werden, wie die abfälligen Rätselfragen zum Instrument des Kollegen zeigen.

5.5 "NACHVERBRENNUNGEN" ALS SITUATIONSÜBERGREIFENDES MUSTER DER BEZIEHUNGSARBEIT

Inszenierungen komischer Konflikte und zitatweise Verwendung von anekdotischen Pointen haben Implikationen für die Beziehungsarbeit der Orchestermusiker untereinander und der Orchestermusiker mit dem Dirigenten. Hier möchte ich nun ein weiteres Muster der Beziehungsarbeit durch Beispiele belegen.

Auch unter Orchestermusikern besteht ein wesentlicher Teil der kommunikativen Beziehungsarbeit darin, in bestätigenden oder in korrektiven Austäuschen (vgl. Goffman 1982:97ff.) das eigene Image zu modellieren und das der Kollegen zu bearbeiten. Eine der Techniken, Imagegefährdungen zu bearbeiten, die durch Verstöße gegen soziale Normen entstanden sind, sieht Goffman in den sogenannten "Nachverbrennungen":

> "Wenn ein Individuum feststellt, daß andere Personen sich in ihren Beziehungen zu ihm offensiv verhalten (sei es, indem sie eine rituelle Handlung unterlassen, sei es, indem sie sie unzureichend oder allzu ausgiebig vollziehen), so kann es warten, bis sie den Austausch mit ihm beendet und der Begegnung den Rücken gekehrt haben, und erst dann zum Ausdruck bringen, was es wirklich von ihnen hält. Hierzu stehen ihm mehrere Möglichkeiten zur Verfügung. Es kann eine Körperexpression verwenden und auf diese Weise seiner Empörung durch eine in die Runde gerichtete und für alle außer den Regelübertretern sichtbare Kundgabe Luft machen, der es vielleicht noch Beschwerden hinzufügt – also das, was man als Murren bezeichnet. Der Betreffende kann sich aber auch einem Mitglied seiner Begegnung oder seines Miteinanders zuwenden und sich eines gezielten Ausdrucks bedienen. Oder er kann ein Nebenspiel beginnen, durch das er eine Beziehung zu einem Zuschauer aufnimmt, damit dieser sich an seiner Kundgabe beteiligt. Jede dieser Möglichkeiten stellt eine fundamentale Anpassungsstrategie dar. Obwohl er offen auf die Möglichkeit verzichtet, das zu erreichen, was er für die angemessene korrektive Handlung seitens der Regelübertreter hält (und damit in gewisser Weise auch auf sie verzichtet), gibt er doch den Umstehenden gleichzeitig zu verstehen, daß er das Verhalten der Regelübertreter noch immer für unakzeptabel hält. Er führt das aus, was man eine 'Nachverbrennung' nennen könnte – ein Protest, der heimlich geäußert wird, während die Zielscheiben dieses Protests den Schauplatz verlassen. (...) Hinzuzufügen wäre noch, daß der Zeitpunkt, der für diese rituellen Schritte gewählt wird, nicht so sehr dazu dient, zu verhindern, daß die Zielscheiben dieser Handlungsweise entdekken, was hinter ihrem Rücken vorgeht, als vielmehr dazu, diesen Zielscheiben das Recht und die Pflicht zu geben, so zu handeln, als wären sie außer Reichweite." (Goffman 1982:211f.)

Dabei ist für Goffman eine "rituelle Handlung" eine "mechanische, konventionalisierte Handlung, durch die ein Individuum seinen Respekt und seine Ehrerbietung für ein Objekt von höchstem Wert gegenüber diesem Objekt oder seinem Stellvertreter bezeugt" (Goffman 1982:97). Dieser "Ritual"-Begriff ist ursprünglich auf religiöse Rituale mit Zeremonien als extensiven Handlungssequenzen bezogen; Goffman überträgt ihn auf kleine alltägliche interpersonelle Rituale mit dialogischem Charakter, etwa Höflichkeitsformen, mit denen das Territorium des Kommunikationspartners respektiert wird.

Bei den Adressaten von "Nachverbrennungen" unterscheidet Goffman zwischen Mitgliedern von "Begegnungen" und des "Miteinanders" des Sprechers. Ein "Miteinander" ist dabei eine "aus mehreren bestehende Partei, deren Mitglieder als zusammengehörig wahrgenommen werden" (Goffman 1982:43) und die eine ökologische Proximität anstreben.

Interessant ist nun, wie "Nachverbrennungen" in Form von "Äußerungsspielen" gestartet werden können; durch solche Witze, schlagfertigen Antworten oder bissigen Erwiderungen wird eine Begrenzung im Hinblick auf Aggressivität angezeigt: Kein Streit ist beabsichtigt (Goffman 1982:235f.).

Ein gängiges Muster für Nachverbrennungen ist bei Orchestermusikern: Zumutungen des Dirigenten, mit denen man sich ihm selbst gegenüber argumentativ nicht auseinandersetzen kann oder will, werden vor den Kollegen so kommentiert, daß der Musiker an seinem positiven Image festhalten kann. Dieses kann entweder in Probenpausen geschehen oder nach dem Dienst – also tatsächlich, während die Zielscheibe Dirigent den Schauplatz verlassen hat und außer Reichweite ist – oder aber sogleich nach dem Vorkommnis in leise gesprochenen Nebenbemerkungen, die für umsitzende Kollegen verständlich, für den Dirigenten es aber nicht sein sollen. Die Unübersichtlichkeit des Orchesters in Arbeitsaufstellung mit einer Vielzahl von üblicherweise tolerierten Praktiken, die den Lärmpegel erhöhen (Einstimmen, Präludieren usw.) schafft Nischen für eine solche Nebenkommunikation, gewissermaßen "Sub-Schauplätze": Musiker einer Stimmgruppe oder eines Blasregisters. Die meisten Orchesterkollegen sind wegen ihrer räumlich entfernten Sitzweise oder als Instrumentalisten einer anderen Instrumentengruppe wie der Dirigent von diesen Sub-Schauplätzen ausgeschlossen; in meinen Probenbeispielen habe ich diese Formen von Nebenkommunikation dokumentiert.

Diese Möglichkeit ist freilich stark vom Probenstil des Dirigenten abhängig, insbesondere davon, ob er auf "Disziplin" achtet, also keine Nebengespräche der Musiker untereinander während der laufenden Probe duldet und das Präludieren unbeteiligter Dritter unterbindet – nur bei einem hohen Geräuschpegel sind Nebengespräche der Musiker möglich, die dem Dirigenten unverständlich bleiben. Er hat auch die Möglichkeit, die Nebengespräche als "Nachverbrennungen" zu ratifizieren, was ausschließt, daß er sie durch Probenkommentare thematisiert (im Sinne des letzten Satzes als Goffmans Beschreibung der "Nachverbrennungen"). Der Dirigent weiß, daß die Musiker über ihn reden, doch er läßt sich dadurch nicht von seinem Probenplan abbringen – er geht davon aus, daß eine Explizierung der gegenseitigen Einschätzungen und Einstellungen das künstlerische Ergebnis der Probe nicht fördert.

Hier nun einige Beispiele für solche "Fälle, in denen die Opfer von Missetaten hinter dem Rücken der Täter anderen Interaktanten ihre Imageansprüche verdeutlichen, weil der Täter

nicht zu einem Korrektiv bewegt werden konnte" (HOLLY (1979) 180f.). Im ersten Beispiel wird der Imageschaden während der Pause im Stimmzimmer aufgearbeitet, im zweiten unmittelbar nach einer Intervention des Dirigenten in der Probe, die als Provokation umdefiniert wird. Im dritten Beispiel ist nicht eine konkrete Handlungsweise des Dirigenten Auslöser einer "Nachverbrennung", sondern seine bloße Existenz.

(1) Situation: 2. Hauptprobe zu W. A. Mozarts Oper "Don Giovanni". Die Oper wird am Theater einer mittleren norddeutschen Großstadt geprobt – mit dem B-Orchester dieser Stadt, das Sinfoniekonzerte spielt und Operndienst macht. Diese Hauptprobe findet als Durchlaufprobe zwischen 18 und 23 Uhr statt, mit einer Pause zwischen den beiden Akten. Am Abend zuvor fand eine erste Hauptprobe mit Klavier- statt Orchesterbegleitung statt. Allein die Orchestermusiker, die in Kostümen bei der Bühnenmusik mitwirken, waren auch am Vorabend tätig. Diese Bühnenmusik ist eine Spezialität des "Don Giovanni": Jeweils gegen Ende der beiden Akte treten Musiker auf der Bühne auf – in beiden Akten in wechselnden Besetzungen. Ein Kontrabaß ist nur in der Bühnenmusik des ersten Aktes (in einem der drei polyrhythmisch spielenden "Orchester", die drei unterschiedliche Hochzeitsmusiken zur Symbolisierung dreier gesellschaftlicher Klassen von Hochzeitsgästen synchron spielen). Die Tätigkeit als Bühnenmusiker zählt für die Musiker als "Extradienst"; sie haben entweder ansonsten nicht im Orchester zu spielen (z. B. die Oboen) oder gehen im 2. Akt in den Graben – was als weiterer Dienst angerechnet wird. Im übrigen gelten für die Hauptprobe nicht die sonst für Proben verbindlichen Zeitlimits: Sie kann so lange dauern, wie vom Dirigenten oder vom Regisseur für erforderlich gehalten wird. Dazu schreibt Otto Strasser:

> "Auf Hauptproben muß man sich besonders einstellen, um nicht ungeduldig zu werden. Zum ersten Mal erscheinen Sänger und Chor in Kostüm und Maske, der Bühnenapparat soll wie am Abend (der Premiere, W. S.; Strasser geht hier von einer Tagesprobe vor einer abendlichen Premiere oder Repertoirevorstellung aus) funktionieren, und da die verschiedenen Schwierigkeiten auftreten können, dauern die Proben lange. Ein Zeitlimit gibt es nicht (...)" (Strasser 1981191)

Beispiel Nr. 43:

Beteiligte:
B: Kontrabassist in der Bühnenmusik des ersten Aktes
A: nicht identifizierbarer Kollege

Situation:
Die Bühnenmusik ist soeben beendet worden; B betritt das Orchester-Stimmzimmer, um sein Kostüm auszuziehen. In der Probe ist er vom Dirigen-

ten
wegen mangelhafter Intonation gerügt worden, ohne sich dagegen argumentativ wehren zu können. "Werner Metzger" ist das führende Konfektionsgeschäft dieser Theaterstadt.
(068)

A: is wohl (..) ...
B: doch . des is doch Johannes Bügel hier nicht WAHR' (holt einen Kleiderbügel aus dem Spind seines abwesenden Kollegen und hält ihn in der Hand, um sein Bühnenmusiker-Kostüm aufzuhängen) (lauter) WERNER METZGER da kauft der ein dieser Schlumpf . najá- stellvertretender . SOLObassist nicht wahr' (Traumgage?) und so- ...
A: (leise), unbestimmt) naja
B: *Werner Metzger* + ... Teufel Teufel (Schritte) ..
A: beim Kollegen das .. passen (...)
B: (überlegend) mm- .. ich mein war ihm zu spät aufgefallen nicht ich meine das *is*- .. die (h) stellen mir da n son Scheißbaß hin und (h) den im Ernstfall muß ich da ja raufgehen und den dort (..) ja wie ist das muß ich mal erkundigen (ich geh da mal hin?) einstimmen ob der da natürlich über diese Distanz des eh fast ersten Aktes . ob der da noch stimmt ist die (leiser) Frage- .. ich kann den ja nicht zwischendurch HOCHDREHEN, .. weil (..) total verstimmt da kommt der gegen n Wirbel: und dann stimmt NICHTS mehr (Geräusche am Mikrofon) (...) Kollegen noch spielen . versuchen die Kiste so ganz leise da hinzukriegen ob wir das schon hinterkriegen direkt- .. (das ist natürlich ooch?) dann reicht dieser- komische Platzkiste natürlich auch nicht aus ist (h) natürlich n bißchen eng aber- .. im Ernstfall .. (lauter) ja das bleibt immer n Problem mit der Stimmerei- ja wann will man nun stimmen
A: (Lachansatz)
B: vorher hat nicht viel ZWECK: (Oboist spielt sich ein) .. da mußte dann ja raufgehen' .. gehst extra vorher rauf (machst?) n bißchen hin- (Oboist hört auf) .. aber dann spielen die gerade in Zeff-Dur oder sowas und das ist ja auch Käse dann- .. (leiser) total schwierig .. (mit anderer Stimmlage) so, kann ich nicht das Barett da oben dráufhängen' das geht nicht . was ...
A: m

In einer Pause während der laufenden Hauptprobe rechtfertigt ein Kontrabassist sich vor einem Kollegen für seine schlechte Intonation, wegen der er zuvor vom Dirigenten getadelt worden ist. Seine komplexe Argumentation wirkt beinahe wie ein Selbstgespräch, da der Kollege nur mit minimalen Rezeptionssignalen (in 24, 31) reagiert. Das Hauptargument des Kontrabassisten: Er ist für die schlechte Intonation nicht verantwortlich zu machen, da das Instrument schlecht gestimmt war. Dieses besser zu besorgen, ist normalerweise zwar Aufgabe jedes Orchestermusikers vor Beginn der Probe. B will hier aber mit einer ausgebauten Darstellung besonderer situativer Zwänge

belegen, daß die besonderen Umstände dieses Bühnenmusik-Dienstes ihm die Erfüllung der Einstimm-Aufgabe sehr schwer gemacht haben, so daß er von einer persönlichen Schuldzuweisung entlastet sein müßte: Ihm wird ein schlechtes Zweitinstrument an seinem Einsatzort auf der Hinterbühne zur Verfügung gestellt; die Pause zwischen Opernbeginn und dem Auftritt der Bühnenmusik ist zu lang, als daß das Instrument die Stimmung halten könnte (als einziges Instrument der Bühnenmusik wird der Kontrabaß nicht vom Musiker, sondern von Bühnenarbeitern schon zu Opernbeginn auf der Hinterbühne aufgestellt). Der Platz ist beengt, ein Einstimmen zwischendurch ist wegen der musizierenden Kollegen im Orchestergraben schwierig: Es muß leise erfolgen, damit es nicht stört (in 18f.: "versuchen die Kiste so ganz leise da hinzukriegen"); zugleich stört das musizierende Orchester die übliche Prozedur des Einstimmens nach Kammerton und festen Intervallen zwischen den leeren Saiten (beim Kontrabaß abweichend von anderen Streichinstrumenten in Quarten), weil es in unkalkulierbaren anderen Tonarten spielt (in 27f.: "aber dann spielen die gerade in Zeff-Dur oder sowas und das ist ja auch Käse dann-"; "Zeff-Dur" steht hier als Neologismus für eine störende "schräge" Tonart). B's erster Anlauf, die Sachverhaltsdarstellung mit einer Quintessenz des Problems abzuschließen (in 22f.: "ja das bleibt immer n Problem mit der Stimmerei- ja wann will man nun stimmen") wird vom Kollegen A nur minimal mit einem Lachansatz rezipiert, so daß B die Darstellung seiner Stimmprobleme expandiert (in 25 – 28). Er schließt diese komplexe Sachverhaltsdarstellung mit dem Resümee "(leiser) total schwierig" (in 28) ab und wendet sich wieder einem in der Pausensituation aktuellen kleinen praktischen Problem zu: Wie soll er das Bühnenmusikkostüm am Bügel aufhängen? Dieses Thema hat er zuvor schon zu einem ironischen "Seitenhieb" auf seinen Kollegen, den Besitzer des ausgeliehenen Kleiderbügels, genutzt (in 5f.).

Ein "Seitenhieb" wird von Goffman nicht als antizipierbar letzter Schritt eines Austausches mit strategischen Möglichkeiten zur Imagearbeit oder Verunglimpfung eines Anwesenden ohne ausgebaute Reaktionsmöglichkeiten für diesen gesehen, so wie in anderen Äußerungsspielen korrektiver ritueller Austäusche die Bedeutung eines Handlungszugs durch die Antizipation ritueller Sequenzen beeinflußt wird; vielmehr ist ein "Seitenhieb" ein "nicht als ratifizierter Bestandteil einer Begegnung gedachter Kommentar" (GOFFMAN (1982) 242, Fußnote 58).

Der Seitenhieb hier: B unterstellt aufgrund des Kleiderbügelaufdrucks dem abwesenden Kollegen, einem Ranghöheren der eigenen Instrumentengruppe, in teuren Geschäften einzukaufen,

weil er sich das in seiner höheren Funktion leisten könne (B dramatisiert in ironischer Übertreibung, denn der Kollege ist auch nur "stellvertretender Solobassist"). Die Unterstellung, daß beim Kollegen außerberufliche Verhaltensgewohnheiten mit seiner hierarchischen Stellung im Orchester zusammenhängen, wird mit der imageabträglichen Kennzeichnung "dieser Schlumpf" (in 5) verdeutlicht und mit "Teufel Teufel" als auffällig hervorgehoben. Durch den scherzhaften Modus läßt B offen, ob diese Äußerung aufrichtige Neidgefühle thematisiert, die hier gleichfalls als "Nachverbrennung" gegen den abwesenden Kollegen angedeutet werden, oder ob er ein Orchester-Stereotyp (Paraphrase etwa: bestimmte Kollegen leben beim Kleiderkauf über ihre Verhältnisse) zitiert, ohne daß das einen Rückschluß auf B's eigene Einstellung zulassen soll.

B's komplexe Argumentation, warum er in diesem besonderen Fall für die schlechte Stimmung seines Instruments nicht verantwortlich zu machen sei, wäre zuvor in der Probe selbst nicht anzubringen gewesen: Dazu steht die Hauptprobe zu sehr unter Zeit- und Erfolgsdruck. Die Kommunikation zwischen Dirigent und Orchestermusikern ist noch stärker asymmetrisch als in gewöhnlichen Orchesterproben; es wird erwartet, daß das Orchester seinen Part problemlos herunterspielt, gewissermaßen als Staffage für die Inszenierung, deren Probleme nun im Vordergrund stehen und bearbeitet werden müssen. An Problemen musikalischer Gestaltung im Orchester wird kaum noch gearbeitet – und erst recht nicht sollen Aufgaben thematisiert werden, die nur Voraussetzungen für die Probenarbeit schaffen, wie ein sorgfältiges Einstimmen.[63]

---

[63] Die Konsequenz eines hierarchisch organisierten Betriebes mit asymmetrischen Kommunikations- und Interaktionsrechten ist auch in anderen professionellen Welten, daß Imageschäden durch Nachverbrennungen und Aggressionsverschiebungen bearbeitet werden; das zeigt eine Beobachtung von Mix (1987) über den Theaterbetrieb:

> "Gepöbelt wird auch in den Proben, wenn Premierenangst und Streß an den Nerven zerren. (...) und ich frage mich dann, warum ich als Blitzableiter auch noch für überreizte Nervenkostüme zuständig sein soll. Insofern erleben wir Theater nicht nur 'von hinten', sondern auch 'von unten'. Aus dieser Perspektive offenbart sich manch erstaunlich spießbürgerliche Kleingeisterei und Borniertheit. Brüllt auf der Bühne der Regisseur, brüllen in den Garderoben die Schauspieler."

In der Perspektive "von unten" (hier der des jobbenden Ankleiders) nimmt sich Theater nicht als Kunstereignis aus, sondern als Objekt als pathologisch empfundener Gruppenprozesse.

(2)

Beispiel Nr. 44:

Situation:
Probe zu einem Rundfunk-Kantatengottesdienst, 6. 1. 1985
Geprobt wird an diesem Dreikönigstag (gegen 9.00 Uhr, also eine Stunde vor Beginn des Gottesdienstes) die Bachkantate BWV 65, "Sie werden aus Saba alle kommen".
Der Eingangschor ("Coro") ist ungewöhnlich besetzt: für 2 Blockflöten, 2 Englischhörner, 2 Hörner, Streicher, Basso continuo und vierstimmigen Chor. In diesem Satz haben die beiden Hörner – wenn sie spielen – deutlich hervortretende quasi-obligate Stimmen; ihre Notenstimme sieht allerdings löchrig aus (Metrum ist ein Zwölfachteltakt mit 4 Zählzeiten à 3 Achteln):
in Takt 1 – 9 haben sie zu spielen, dann kommt der erste Choreinsatz;
in T. 9, 2. bis 4. Zählzeit haben die Hörner Pause;
in . 10 – 14 haben sie ihr Anfangsmotiv zu wiederholen;
von T. 14, 2. Zählzeit, bis T. 44 haben sie Pause;
von T. 45, 3. Achtel, bis zum Schluß in T. 53 haben sie zu spielen.
Im wesentlichen also haben die Hörner zu Beginn und zum Schluß des Chorsatzes zu spielen und dazwischen eine mit 30 Takten relativ lange Pause.
Vor dem hier transkribierten Ausschnitt war der Probenablauf so:
das Orchester hat präludiert, die Hornisten haben sich untereinander über die Raumtemperatur beklagt;
der Dirigent hat zum Einstimmen aufgefordert, das Orchester hat angefangen einzustimmen; Leerlauf;
der Dirigent hat den Chor aufgefordert, nicht zu schwatzen, und hat den Schlußchoral vorweg zum "Einsingen" spielen und singen lassen;
der Eingangschor wurde gespielt.
Dabei sind die beiden Hornisten bei ihrem Einsatz in Takt 45 um eine Zählzeit zu spät gekommen, haben dann aber die letzten 3 Achtel von T. 45 weggelassen und waren somit in T. 46 wieder "richtig".

Beteiligte: D: Dirigent
Hrn1: 1. Hornist
Hrn2. 2. Hornist

(C 33/1/197)

1 ⌈ (Schlußton des Eingangschores) +
2 ⌊ D: (was war denn mit dem?) EINSATZ da eben- ...
3 ⌈ Hrn1: das heißt . ja, jajá,
4 | D: Bläsereinsatz da-
5 ⌊ Hrn2: bitte'
6 D: Ihr EINSATZ war eben nicht da
7 ⌈ Hrn2: ist RICHTIG, ja
8 | D: ja
9 ⌊ Hrn1: des ist richtig . ja (Chor fängt an zu lachen)
10 D: DAS sollte NICHT passieren-
11 (Pause, Notenblättern, Geigensaiten werden gezupft)
12 ⌈ Hrn1: (leise) aber deswegen wars doch schön (nachher?) .. das das
13 ⌊ D: weiter-
14 Hrn1: keine Schuldige-
15 Hrn2: was'
16 (Einsatz Choral Nr. 2)

In dieser Mikrofonprobe für einen vom Rundfunk übertragenen Kantatengottesdienst rügt der Dirigent, der Kirchenmusiker der Gemeinde, aus der der Gottesdienst übertragen werden soll, die beiden Hornisten: Sie haben einen wichtigen Einsatz verpaßt. Wenn man als eine Aufgabe der Orchestermusiker für die Probe definiert, daß sie alle Einsätze richtig spielen müssen, besteht die Kritik zu Recht: Die Hornisten haben 3 Achtel zu spät eingesetzt. Die Probe steht unter Zeitdruck, denn der Gottesdienst beginnt schon in weniger als einer Stunde; also erwartet der Dirigent, daß im Orchester keine elementaren Fehler mehr passieren.

Die Hornisten haben aber aus ihrer Sicht die Fehlleistung relativ elegant wieder ausgebügelt, nämlich sogleich 3 Achtel ihrer Stimmen weggelassen, so daß sie wieder "richtig" waren. Die Reaktion der beiden getadelten Hornisten ist zweiteilig:

(a) offen zum Dirigenten hin: bloße Zustimmung in nahezu gleichlautend-imitativer Formulierung (in 7: "ist richtig"; in 9: "des ist richtig . ja,"). Sie verzichten damit auf irgendwelche Entschuldigungen, Rechtfertigungen oder Erklärungen für ihre Fehlleistung. Der Lachansatz im Chor markiert diese Reaktionsweise als auffällig.
Unter den möglichen Musikerreaktionen auf Dirigentenkritik habe ich "Hinnehmen" genannt, doch das bedeutet in der Regel Schweigen. Eine einfache Zustimmung ohne Entschuldigung für die Fehlleistung ist auffällig als renitenz-verdächtig: Die Musiker verweigern dem Dirigenten eine Erörterung, um die Gründe zu erhellen, die zu dem Fehler geführt haben. Es wäre allerdings für den Dirigenten sehr nützlich, diese Gründe zu kennen, damit er abschätzen kann, ob es sich um einen einmaligen Lapsus handelt oder ob mit einer Wiederholung im "Ernstfall" der Aufführung zu rechnen ist, weil das Problem nicht durch momentane Konzentrationsschwäche eines Musikers aufgekommen ist, sondern nicht geklärt ist; beispielsweise kann ein falscher Einsatz an einer fehlerhaften Stimme liegen, wenn der Musiker diesen Fehler nicht bemerkt. Im Beispiel Nr. 29 (vgl. Kapitel 6.2.) formuliert ein Dirigent seine Erwartungen an einen kooperativen Probenstil von Orchestermusikern: daß sie ihm Gründe für und Konsequenzen von Fehlleistungen mitteilen und seine Rüge nicht sogleich als Übergriff oder als Versuch einer Imageschädigung abblocken. Hier geschieht das, und der Dirigent kann nur noch hilflos die seiner Rüge implizite Regel für die Probenarbeit als Norm explizieren: " das sollte nicht passieren-" (in 10), ohne daß das von den Hornisten ihm gegenüber ratifiziert wird.

(b) für den Dirigenten verdeckt zu den Umsitzenden: ironische positive Umwertung der Fehlleistung (in 12: "aber deswegen wars doch schön (nachher?)") und eine nicht vollständig interpretierbare Zurückweisung der Relevanzsetzung des Dirigenten: Er soll nicht bei Fehlern nach Schuldigen suchen. Der Einsatz des Chorals Nr. 2 verhindert eine Expansion der Nachverbrennung.

(3)

Beispiel Nr. 45:

Ausschnitt aus einem Interview mit einem Orchestermusiker (WH) (290)

WS: das so SEHEN kann oder ob *das*- also .. falsch ist'
WH: ja, *eh*' (verschluckt) (hörn
Se mal auf?) + jetzt will ich mal EBEN einmal einmal einen (h)
WS: ja'
WH: eine sagen' so unge*fähr*' la einen WITZ zum Beispiel der so bei
WS: ja'
WH: uns über Dirigenten GEMACHT wird' .. (h) *äh*' "du da ist n DIRI-
GENT gestorben- .. *öh* (h) n bekannter Dirigent (leiser) wie heißt
er noch a (h) och-" "och das ist EGAL welcher- (h) mir ist JEDER
recht" &nicht' *so*- nicht' das ist das ist son Witz' bei uns' eh
WS: ja, ja, hm-
WH: der *so* (h) *so* ... najá, ... (h)"mir ist jeder' jeder recht .
nicht' (lacht) DAS ist natürlich HART- ..
WS: (schnell) Mhm- Mhm- (lacht leise) ja ja
WH: harte- .. nich' und denn'
WS: ja JA, ja ebn eben- ich weiß dann aber nicht so genau
obs wirklich dann ganz hart ist' also wenn man nun (h) *äh*-
WH: naja das kommt
WS: SCHWIERIG ist es- .. wirds ja wenn man
WH: natürlich (leiser werdend) auch dann
WS: mit allen Zeichen von ERNSTHAFTIGKEIT- .. so etwas sagen würde,
WH: Mhm-
WS: aber . manchmal wenn mans so EINKLEIDET . in eine spöttische
WH: (holt Luft) ja das kommt aber- (h)
WS: Form: dann ist es ja nicht angreifbar . nich-
WH: ja, es kommt aber aus dem Gedanken
heraus: ... wenn da meinetwegen n KONZERT is: und der DIRIGENT
steht da: und und . da sind (h) neunzig oder achtzig Mann oder
WS: m
WH: so ähnlich und spielen: und' eh- .. (h) hinterher- .. ob Krítik
oder sónstwie: das Orchester ist die große MASSE: (verschluckt) da +
könnte auch ne ORGEL . stehen . nicht' und der Dirigent ist
WS: (leise) mhm-

WH: ALLES, und dieses eh daß da n gewisser NEID ist- der sagt
WS: (deutlicher) mm,
"(emphatisch) Menschenskind der hat nun da + .. meinetwegen so eine tolle Sache und (h) ... GESPIELT und der macht nur *só*- und der kriegt die Lorbeeren und- weil er das so toll .. (emphatisch) einstudiert hat +" oder so ähnlich (leise) auch so + oder über-
WS: (leise) mhm
WH: haupt wenn irgend n Werk GELUNGEN ist "gut der hat (h) d das liegt nur am Dirigenten" aber wehe dem es iss .. (h) NICHT so gut: aber . und s liegt am Dirigenten wo wir wissen daß (h) (emphatisch) "de der Mann hat doch keine AHNUNG davon- was (h) was er- der kann vielleicht MOZART gut machen aber der kann doch keinen BRUCKNER er kann doch keinen MAHLER machen +" oder so, .. und jetzt kriegt der *ne*- .. schlech e kri kommt die
WS: m
WH: schlechte Kritik aufs ORCHESTER- wo wir vórher wissen das liegt
WS: m
WH: an IHM- ne' d dádurch kommt ne ge(h) ne ziemlich eh' also (h) sind .. ist man auch nicht GANZ MITLEIDIG mit Dirigenten . nicht'
WS: mhM,
WH: auch wenn mal einer gehen MUSS und so' weil weil sie sagen da gibts zuge- (h) näh' die die ham für UNS die s .. denken NUR f an sich, ni nur ihre Karriere: und und . und WIR sind ja sowie-
WS: ja'
WH: so nur die große MASSE: und das .. Publikum denkt ÄHNLICH' ..
WS: m
WH: also' f PUBLIKUM wenn also die Waage (= Name des örtlichen Konzertsaals) VOLL ist (holt Luft durch die Nase) da kann man rechnen daß es vielleicht ZEHN Prozent von denen die da drin sind überháupt ne Ahnung haben, &die hören (h) .. irgend son Tongemisch' "AH das ist n Fagott und ne Flöte" oder so- nicht . der- ..
WS: (leise) mhm
(Telefon klingelt)
WH: (leiser) da ist meine Frau die ist ja wohl da
(Telefon klingelt nochmals)
WH: (steht auf, geht zur Tür) Gudrun'
GH: (von draußen) ja ich geh hin,
WH: (kurz) ja, (Telefon klingelt zum dritten Mal)
WH: wir habe da oben da noch son (Kistchen?) stehen
WS: achso, jája- Doppelapparat
WH: ja, ... und-eh' (stöhnt) .. ja so ist das . nicht' &das ist natürlich ... das Verhältnis (h) Dirigent und und .. Orchester ist in deren Richtung so . ALLGEMÉIN was Dirige &nicht die Person die da nun . gerade STEHT o aber *so* (leise) öh (h) + schon- ...

79 ⌈ weil der Dirigent heutzutage so WÄHNSINNIG hochgespielt wird .
80 ⌊ WS: &mhm
81 ⌈ WH: nicht' ... das liegt ALLES am Dirigenten- .. nur-
82 ⌊ WS: (leiser) Mhm mm-
83 ⌈ WH: nur . bei UNS wenns MIES ist wenn irgendwas (h) NICHT war- oder
84 ⌊ WS: ja
85 WH: wenn der (engagiert) d wenn der- DAS ist ja nun der Kritiker der
86 HÖRT' hat vorher ne Schallplatte gehört von .. (h) New Yorkern
87 oder Berlinern oder irgendwie' und jetzt hört der mit ein Mal
88 andere TEMPIS: oder hört (h) .. das IST nicht *so*: und (h) (h)
89 ⌈ mit einmal (h) das Orchester . nicht' am Dirigenten kanns ja
90 ⌊ WS: mhm'
91 WH: nicht liegen . der das ja- ... und wir wissen vorher in der Pro-
92 ⌈ benarbeit' "das ist nicht sein WERK- .. das kann er gar nicht
93 ⌊ WS: Mhm-
94 ⌈ WH: das- LIEGT ihm gar nicht" nicht' ... DÁHER kommen denn
95 ⌊ WS: ja- ja-
96 WH: die*se* fä eventuell diese- .. so ein WITZ, "mir ist jeder recht,"
97 WS: Mhm- (kurz) m
98 WH: (lacht keuchend)

In einem Interview referiert ein Orchestermusiker einen Musikerwitz über Dirigenten, den ich als Beleg für eine "ritualisierte Nachverbrennung" ansehe: In ihr wird nicht Bezug auf konkrete Vorkommnisse genommen, die der Orchestermusiker als imageabträgliche Erfahrungen interpretiert, sondern generalisierte Einstellungen werden spielerisch thematisiert. Der Witz wird als Dialog zweier anonymer fiktiver Orchestermusiker präsentiert: (in 7- 10) "du da ist n DIRIGENT gestorben- .. *öh* (h) n bekannter Dirigent (leiser) wie heißt er noch a (h) och-" "och das ist EGAL welcher- (h) mir ist JEDER recht". Die Technik der Pointe: Eine Identifizierungsfrage, möglicherweise auch bloß eine gefüllte Pause aufgrund von Formulierungsproblemen, definiert der Kollege als "Angebot" um, sich einen Dirigenten auszuwählen, dem er den Tod an den Hals wünschen kann. So spitzt der zitierte fiktive Orchestermusiker negative Erfahrungen mit der Institution des Dirigenten zu einer Verwünschung gegen den ganzen Berufsstand zu.

Im Interview reagiere ich auf den Witz mit Spekulationen über Ernsthaftigkeit und Konsequenzen witzig eingekleideter Aussagen: ob für die Zwecke der laufenden Interaktion Aussagen so zurückgenommen und immunisiert werden können (in 14 – 25)). Das veranlaßt WH, die Witztendenz zu explizieren; der Witz entstehe aus Neidgefühlen gegen den Dirigenten. Sie führt WH auf die stereotype Einstellung zurück, daß die öffentliche Wahrnehmung der Orchesterarbeit durch die Musikkritik ihre Be-

wertungen ungerecht verteilt (in 26 – 65); dieses Stereotyp findet sich wieder im Statement eines anonymen Beiträgers in George Seltzers Sammelband von Aufsätzen über die Orchesterkultur in den USA:

> "In my locality, it has been the habit of critics to praise the conductor for good performances, and to upbraid the orchestra for bad ones." (Seltzer 1975:150)

Nach einer Digression (in 66 – 74) wegen des Telefonklingelns verallgemeinert der Orchestermusiker WH seine Darstellung: Das Verhältnis zwischen dem Dirigenten und dem Orchester ist durch die öffentliche Überbewertung der Dirigentenrolle belastet, bestimmte Kritikeransprüche sind unberechtigt, vor allem, wenn in der Musikkritik negative Urteile über den Dirigenten tabu sind und nur das Orchester für negativ zu bewertende Leistungen zur Verantwortung gezogen wird.

Auf der anderen Seite machen die Orchestermusiker mit Dirigenten in den Proben Erfahrungen, die sich in geteilten Bewertungen niederschlagen: (in 43 – 47) wo wir wissen daß (h) (emphatisch) «de der Mann hat doch keine AHNUNG davon- was (h) was er- der kann vielleicht MOZART gut machen aber der kann doch keinen BRUCKNER er kann doch keinen MAHLER machen +» oder so,"; (in 91f.+94) "und wir wissen vorher in der Probenarbeit' «das ist nicht sein WERK- .. das kann er gar nicht das- LIEGT ihm gar nicht» nicht'". Solche fundierten Urteile über die eingeschränkte Kompetenz des Dirigenten – daß er, wie hier exemplarisch vorgeführt, mit wesentlichen Teilen des Repertoires nicht souverän und konzeptionssicher umgehen kann – können Orchestermusiker zwar untereinander austauschen, sie sind aber nicht öffentlich mitteilbar, denn es gibt keine Kommunikationsbeziehung zwischen Orchestermusikern und Musikkritikern. Auf die ausweglose Situation, für Fehlleistungen gescholten zu werden, deren wahren Urheber sie zu kennen meinen, aber nicht mitteilen können, reagieren Musiker mit Witzen über den Dirigenten.

Eine Variante des Witzes vom gestorbenen Dirigenten findet sich bei Jefferson:

> "Toscanini was heartily disliked by a lot of musicians, especially in America. There is a story of a little violinist who went to the office of Toscanini's orchestra a month after the great conductor had died, to ask for a ticket to the memorial service. He was told, in some surprise, that all tickets had been disposed of weeks before. 'Oh well,' said the little man, 'save me one for Szell's then'." (Jefferson 1974:95)

Auch dieser Witz bearbeitet die Abneigung von Orchestermusikern gegen Dirigenten, hier besonders gegen den Typ des pedantischen, fordernden (ein anderer Typ, auf den sich Antipathien konzentrieren, ist der redselige Dirigent). Die Figur des Dirigenten ist austauschbar, der Orchestermusiker bleibt anonym. Das geschieht nicht nur, um eine bestimmte Person nicht damit zu diskreditieren, daß ihr eine Beschimpfung von Toten nachgesagt wird, sondern auch, weil es nicht auf die Authentizität der Anekdote ankommt: Im Witz wird eine bestimmter Typ von Einstellung zum Dirigenten persifliert: Man wünscht ihm den Tod, weil man sich nicht in direkter Interaktion gegen ihn wehren kann. Komisch ist in beiden Witzen der Zusammenbruch der Hörererwartung: Die Musiker zeigen sich nicht betroffen von Dirigententod oder wollen kondolieren, sondern nutzen ihn als Anlaß, über Dirigenten herzuziehen.

Im Toscanini-Witz ist diese Einstellung Beleg für eine "Kleine-Leute-Einstellung": Sie sind den Übergriffen der Mächtigen schutzlos ausgeliefert. Ihre einzige Möglichkeit, sich zu wehren, sind Nachverbrennungen, wenn die Zielscheibe ihres Protests den Schauplatz verlassen hat – im Fall des Todes ja auch auf eine recht eindeutige Weise.

Vor dem Ausschnitt in Beispiel Nr. 45 hat WH zudem abgestritten, daß es ein gängiges Verfahren in Proben sei, wenn Orchestermusiker dem Dirigenten Repliken "ins Gesicht sagen", wenn sie seine Inkompetenz herausstreichen könnten. Der Imageschaden wird vorzugsweise in Nachverbrennungen in Begegnungen mit den Kollegen repariert.

Oscar Levant beschreibt einen Verhaltensstil von Orchestermusikern, der die von mir so genannten "ritualisierten Nachverbrennungen" ermöglicht:

> "Occasionally, and at widely separated intervals, a musician will give forth an opinion based not only on his reaction to a given situation, but summing up in sparse phrases his reaction to a conductor's whole personality. When such an incident occurs it is preserved not merely for its succinctness but also for its assertiveness, enduring as part of the folk legend of orchestral players." (Levant 1975:80)

Solche Äußerungen werden also wegen ihrer Kürze, Bündigkeit und Gedrängtheit sowie ihrer pointierten Aussagekräftigkeit in den Fundus einer "orchestral folk legend" übernommen. Dieser Begriff wird bei Levant nicht definiert. Er verwendet ihn in folgender Weise: In einer Anekdote erscheinen typische Verhaltensweisen von Dirigent und Orchestermusiker zu einem komischen Konflikt verdichtet, in dem der Orchestermusiker ob-

siegt. Wegen seiner Typikalität gerät ein einmaliges Vorkommnis zu einer "story", die im Orchester mündlich tradiert wird und zur spezifischen Identität seiner Musiker beiträgt. Dazu gehört, daß man Übergriffe in der Regel nur in getarnter Form abwehren kann: Im Toscanini-Witz gibt der Musiker vor, kondolieren zu wollen; in der Orchesterprobe sichert man sich gegen weitere Dirigenten-Interventionen ab.

6. ZUSAMMENFASSUNG: MERKMALE UND KATEGORIEN SCHERZHAFTER BEMERKUNGEN

Musiker präferieren den musikalischen Kommunikationskanal: Darstellen durch Musizieren gilt nicht nur als berufliche Kernaktivität, sondern auch als für Metakommunikation effektiver als das Verbalisieren musikalischer Abläufe und Konzeptionen. Davon ausgehend möchte ich zunächst Merkmale und spielerische Varianten der Aktivitäten zusammenfassen, die in einer Hilfsfunktion für die zentrale Aktivität "Musizieren" gesehen werden können. Aus diesen Aktivitäten lassen sich generelle Muster einer Umdefinition ins Scherzhafte destillieren.

Konstitutiv für die soziale Welt des Orchesters ist, daß Kommunikation primär über den musikalischen Kanal abläuft. Mündlich-verbale Kommunikation ist demgegenüber sekundär; sie dominiert allenfalls auf peripheren Schauplätzen, wie Pausengesprächen und Kantinenplaudereien. Das Reden ist in zentralen berufsbezogenen Aktivitätsbereichen entweder Beschränkungen oder Normen unterworfen – z. B. gilt das Reden während der Aufführung als Affront gegenüber dem Publikum, oder der Dirigent kann Nebengespräche der Musiker untereinander während der Probe als Disziplinverstoß sanktionieren. Oder aber die Musiker verzichten von sich aus auf ein Verbalisieren, weil sie es für funktional unterlegen gegenüber dem Musizieren selbst halten – das zeigt die Abneigung des Orchestermusikers gegen redselige Dirigenten. Nach Meinung der Musiker kann das Arbeitsergebnis der Probe ökonomischer (damit auch zeitsparender) erreicht werden, wenn man sie nur spielen läßt und der Dirigent seine Intentionen dabei gestisch-mimisch vermittelt.

Eine musikalische Kommunikation kann dabei unterschiedlich modalisiert werden:

- Musizieren als Ausfüllung der beruflichen Rolle: Musikproduktion, wie sie vom Werk, vom Dirigenten, nach den Standards der Kooperation mit den Kollegen gefordert werden. Wenn man Musizieren als eine besondere Kommunikationsform ansieht, für die auch die Unterscheidung zwischen Objekt- und Metakommunikation möglich ist, ist diese Art von Musizieren nicht markiert, also objektsprachlich.
- Musizieren als (quasi metasprachliche) Mitteilungstechnik des Orchestermusikers (vgl. S. 131 – 142): Ein musikalischer Verlauf (Einzelton, Phrase oder ähnliche Formate) wird aus ihrem originalen Kontext (definiert durch die Komposition

und das Zusammenspiel mit den anderen Musikern) gelöst und nicht gespielt, weil er in dem Augenblick einer Interaktion gefordert wäre, sondern auf eigene Veranlassung des Musikers. Die Musik bekommt dabei andere Funktionen als von der Komposition vorgegeben: Übungs- oder Einspieleffekt für sich selbst, Mitteilung an die Kollegen (z. B. als Gruß oder als Vorführen der Bandbreite des eigenen Repertoires). Diese Art von Musizieren wird markiert; sie ist nicht aufgrund von Ansprüchen von Institutionsagenten oder situativer Zwänge selbstverständlich.

- Umdeuten von Zitaten aus dem Text musikalischer Werke (vgl. S. 142 – 148): eine ähnlich doppelsinnige Mitteilungstechnik wie die eben erwähnte, doch dieses Mal mit verbalen Mitteln. Ein Zitat wird aus seiner Zweckbestimmung im ästhetisch determinierten Text gelöst und pointiert auf die Wahrnehmungssituation bezogen. Der Effekt ist umso größer, je größer der komische Kontrast dabei ist, je deutlicher die ästhetische Absicht negiert wird und der Bezug zur Wahrnehmungssituation herzustellen ist.
- Parodien von musikalischen Zitaten: Sprechgesang (vgl. S. 13f., 15, 98, 175, 187), Glossolalien (vgl. S. 175; S. 115 als Graffito), Pfeifen. Diese Techniken beanspruchen einen Zwischenstatus zwischen musikalischer und verbaler Darstellung: Sie sind u. a. Hilfstechniken, musikalische Verläufe ohne verbale Abstraktion darzustellen, sind aber musikästhetisch dem eigentlichen Musizieren unterlegen; sie beanspruchen keinen Status künstlerischer Darstellung, sind gemeinhin nicht das Endprodukt einer Probenarbeit.

Allen vier Kommunikationsarten ist gemeinsam, daß die Mitteilungen vorgeprägt sind: durch die Komposition, durch den Notentext, durch das Libretto (oder ähnliche Textsorten: zur Vertonung bestimmte Texte). Dieser Charakter muß auch beim Zitat dem Kommunikationspartner verdeutlicht werden, damit er die Besonderheit des Kommunikationsvorganges, die Orientierung auf berufsspezifische Mitteilungsmöglichkeiten ratifizieren kann. Das ist wichtig vor dem Hintergrund von insignifikantem Präludieren und gängigem Plaudern mit solchen Verfahren und Ordnungsstrukturen, die nicht nur für die Kommunikation unter Orchestermusikern gelten.

Ich möchte nun zunächst die Einzelanalysen zu den Notengraffiti zusammenfassen und systematisieren, weil daran relativ einfach die strukturelle Opposition ernsthafter vs. spielerischer Bewältigung von Interaktionsproblemen zu beschreiben ist. Dabei interessiert mich vorab die Frage, welchen Bezug diese Eintragungen in den Noten als Darstellungsmittel zu ei-

ner für Orchestermusiker berufsspezifischen Kommunikationstypologie haben.

Eintragungen in den Noten sind kein eigenständiges Kommunikationsmedium und kein spezifischer Kommunikationskanal in dem Sinne, daß sie direkt und ohne Zusammenwirken mit anderen Medien einen kommunikativen Kontakt zwischen Sender und Hörer ermöglichen. Notengraffiti sind nämlich in ihrem Vorkommen von den Notenstimmen abhängig, in denen sie stehen: Sie füllen Leerstellen aus – und das ist wörtlich wie metaphorisch im Sinne einer Theorie von Bedeutungskonstitution zu verstehen. Einerseits stehen Notengraffiti oft an freien Stellen auf dem Notenblatt (zwischen den Notensystemen, bei Pausen, an Stellen zum Umblättern); andererseits präzisieren sie Klangvorstellungen, die durch den gedruckten Notentext nicht hinreichend genau vorgeschrieben sind, beheben Defekte des Notentextes und thematisieren Kommentare zum musikalischen Geschehen, die auf anderem Wege nicht so effektiv und problemlos auszudrücken sind.

Auch vom einfach zu erklärenden Fall, daß Druckfehler Korrekturen erfordern, abgesehen sind Noten allerdings nie für sich hinreichend genaue Vorlagen für einen aufführungsreifen Vortrag, sondern brauchen Ergänzungen: Spielhilfen nach den individuellen Bedürfnissen des Orchestermusikers, Interpretationsvorschriften nach Festlegung eines Dirigenten. Diese Ergänzungen müssen nicht notwendig notiert werden – sie können auch Gegenstand mündlicher Absprachen, vor allem aber Ergebnis rein mentaler Prozesse beim Orchestermusiker ohne Intervention des Dirigenten sein. Der Musiker wendet sein berufliches Wissen an (Beispiele: Wie verziert man Barockmusik, wie phrasiert man Werke von Mozart, auf welche Kollegen im Orchester muß man für ein gutes Zusammenspiel an welchen Stellen besonders achten, welche anderen Stimme zu kennen erleichtert den Einstieg nach längeren Pausen?). Diese vage Bestimmung von Noteneintragungen als fakultativ und subjektiven Bedürfnissen unterworfen eröffnet Freiräume für scherzhafte Notengraffiti.

Dabei wäre es sicherlich verfehlt, die Qualität spielerischer Eintragungen bestimmen zu wollen. Ist "Tempo di Porsche" in meinen Beispielen aus "Pulcinella"-Stimmen witzig oder nur albern? Die Frage ist nicht zu beantworten, vor allem, weil dafür ästhetische Normen notwendig wären (wie etwa die der Werkangemessenheit).

Idealtypisch habe ich zwischen funktionalen und nichtfunktionalen Eintragungen in den Noten unterschieden; "funk-

tionale" Eintragungen verstehe ich dabei als auf die Aufführung hin zweckorientiert. Sie sollen sicherstellen, daß der einzelne Musiker seine Stimme technisch perfekt beherrscht, das Risiko von Patzern minimiert und seinen Part in der Aufführung gemäß den Probenanweisungen des Dirigenten zu Spielweise und Interpretation reproduziert. Solche Eintragungen sind notwendig und werden darum auch ausdrücklich von den Musikverlagen bei Leihstimmen zugestanden. Das Recht des Benutzers auf Eintragungen unterscheidet Noten von anderen Leihmedien, wie etwa Bibliotheksbüchern.

"Nicht-funktional" bezieht sich demgegenüber auf Spielformen von Eintragungen, die nicht den eben genannten Zwecken dienen, sondern anderen, gesondert zu spezifizierenden. Es gibt in der Realität freilich Mischformen und Überlagerungen von funktionalen und nicht-funktionalen Eintragungen, beispielsweise so:

(a) Zur Aufmerksamkeitssteuerung verwendet der Spieler Symbole, die ursprünglich einmal witzig-kreativ gewesen sein mögen, mittlerweile aber konventionalisiert sind und routiniert gehandhabt werden (z. B. die stilisierte Brille an Stellen drohender Patzer).

(b) Eine im Kern funktionale Eintragung wird spielerisch ausgeziert – vom selben Orchestermusiker. Wenn man die Situation, in der das geschieht, nicht beobachten konnte, ist es allerdings schwierig, in der Analyse zu rekonstruieren, mit welchem Motiv er das tut. Denkbar ist, daß er situative Komik aufgreift (z. B indem er Dirigentenbemerkungen durch seine handschriftliche Eintragung karikiert und so als witzig definiert); denkbar ist ein Kreativitätsüberschuß (nach dem Motto "festsitzen und doch freikommen", einer funktionalen Umschreibung fürs Blödeln, vgl. HENRICH (1976); in ähnlicher Weise werden Telefonnotizen durch Zeichnungen und Kritzeleien bereichert und bemalen Schüler ihre Tische); denkbar ist ferner das Kritzeln als Imagearbeit: Dem Pultnachbarn soll vorgeführt werden, welch witziger, sarkastischer und klarsichtiger Mensch man ist. Möglicherweise versucht man so, ein beim Musizieren offenkundig gewordenes Kompetenzdefizit auszubügeln: Spielen konnte man's nicht zur Zufriedenheit, dafür aber die Stelle in den Noten dekorativ gestalten.- In jedem Fall deutet ein solches Graffito eine Situationsbewertung eines Orchestermusikers an, kann und will sie aber selten explizieren.

(c) Die funktionale Eintragung eines Orchestermusikers wird durch einen der folgenden Benutzer der Stimme verändert, verfremdet, kommentiert (deswegen scheint mir auch meine Begriffswahl "Notengraffiti" plausibel: Diese Erscheinung ist

bei Noten ähnlich wie bei Graffiti auf Häuserwänden und Toilettentüren).

(d) Eine Eintragung suggeriert Funktionalität, etwa durch Rückgriff auf ein für solche Eintragungen übliches Zeichen- und Musterinventar (z. B. Angaben mit "italienischen" Begriffen aus der musikalischen Fachsprache, Markierungen mit Pfeilen), ist aber tatsächlich nur oder überwiegend witzig gemeint oder eine Blödelei. Das ist für Insider kenntlich (also etwa für den "Spannemann" oder den nächsten Benutzer der Stimme), denn sie vermögen aufgrund ihres beruflichen Erfahrungswissens zu beurteilen, was für die klangliche Realisierung des Notentextes nützlich sein kann und was nicht.

(e) Eine funktionale Eintragung hat einen Nebensinn, der die gesamte Arbeitssituation des Orchestermusikers spielerisch in Frage stellt: z. B. die institutionelle Hierarchie, die Statusunterschiede zwischen Orchestern oder gegenüber Instrumentalsolisten. Technik dieser Eintragung kann sein, die reale Distanz in der sozialen Welt erkennbar unangemessen auf bestimmte Arbeitsanforderungen zu beziehen ("Only for Mr. Holliger!"); dadurch wird die als selbstverständlich unterstellte und dadurch ernsthaft schwierig zu thematisierende soziale Distanz ironisch gebrochen präsentiert.

Diese Liste bleibt notwendig offen, und die Interpretation einer Eintragung durch einen nicht an der Entstehungssituation Beteiligten ist schwierig. Das liegt an der diffusen Kommunikationssituation, in der Notengraffiti Medium der Mitteilung sind:

- Die Schreiber (als Sender) bleiben – von den Autogrammen abgesehen – anonym. Es ist im nachhinein schwer, wenn nicht unmöglich, den Urheber einer bestimmten Eintragung dingfest zu machen. Dieser Umstand enthebt den Schreiber eines Großteils der Verantwortung für die Folgen seiner Schreiberei.
- Der Adressat bleibt unbestimmt: Ist die Eintragung nur ein Hilfsmittel für ihren Urheber und somit lediglich für ihn und bis zur Aufführung, für die geprobt wird, relevant, denn danach steht ihm ja die Stimme nicht mehr zur Verfügung? Sind witzige Notengraffiti zum Amüsement des Nachbarn gedacht, als Mittel, die langweilige Probenroutine aufzubrechen? Oder will der Autor gezielt spätere Benutzer der Stimme ansprechen?
- Die Motive für spielerische Graffiti oder handschriftliche Blödeleien können nur vermutet werden. Das fällt freilich dem Insider, etwa dem nächsten Benutzer der Leihstimme, leichter als einem Außenstehenden.

Auf jeden Fall gilt, daß Notengraffiti für nachfolgende Benutzer der Stimme seltener ärgerliche Schmierereien sind, weil

sie deren Lesbarkeit behindern. Eher fügen sie sich zusammen zu einer besonderen "Rezeptions"-Schicht des Werkes, die sich an den reinen Notentext anlagert, ihn korrigiert, ergänzt, modifiziert, karikiert und wie er selbst rezipiert wird. Dazu paßt die Beobachtung, daß Orchestermusiker bei Zwischenfragen in Proben sich oft ausdrücklich auf handschriftliche Eintragungen in den Stimmen berufen, obwohl sie wissen, daß diese Eintragungen in ganz anderem Kontext, unter einem anderen Dirigenten, in anderen Orchestern, in einer anderen Saalakustik entstanden sind. Oft ist eine der wesentlichen Proben-Aktivitäten des Dirigenten, verbal die Relevanz handschriftlicher Zusätze zu bestreiten, die aus seiner Sicht Verfälschungen des Notentextes sind.

Zusammengefaßt: Die Kommunikationssituation, in der die Eintragung entstanden ist, ist zumeist nicht vollständig zu rekonstruieren, wenn nur die Notenstimme vorliegt. Das gilt für die Benutzung der Stimme in der Orchesterpraxis wie für eine theoretische Analyse. Es gibt ein Spannungsverhältnis, in dem scherzhafte Notengraffiti gedeihen: Einerseits gelten Restriktionen, wenn nicht gar Verbote für eine mündliche Kommunikation in der Probe; zugleich haben Orchestermusiker potentiell ein Bedürfnis, die ablaufende Arbeitssituation zumindest zu kommentieren, wenn schon ihre Möglichkeiten, den Ablauf mitzubestimmen und Veränderungen zu initiieren, begrenzt sind. Andererseits bieten Notengraffiti als Ersatzmedium spezifische Kommunikationsbedingungen: Schutz vor Entdeckung, Verdeckthalten der Verantwortlichkeit für eine Handlungsweise, die mit der offiziellen Situationsdefinition kollidiert; sie wird ja durch den Dirigenten als den Agenten der Institution "Orchester" vertreten. Notengraffiti bieten die Chance, Mitteilungen an spätere Benutzer in der Notenstimme zu verstecken, wenn in der Wahrnehmungssituation Mitteilungsmöglichkeiten blockiert sind.

Daß die Kommunikationssituation, in der ein bestimmtes Notengraffito geschrieben wurde, später nicht vollständig rekonstruierbar ist, gilt für funktionale wie für nichtfunktionale Eintragungen, allerdings in unterschiedlichen Bereichen:

(a) bei funktionalen Eintragungen bleibt offen: Sind sie auf konkrete Anweisung des Dirigenten erfolgt (als Spielanweisung, deren Notationsform dem Orchestermusiker freigestellt bleibt, oder sogar als direkte Handlungsanweisung, eine bestimmte Eintragung vorzunehmen) oder, weil der Orchestermusiker aus eigener Einsicht ein Bedürfnis zur Präzisierung an dieser Stelle erkannt hat?

(b) bei nicht-funktionalen Eintragungen: Absicht und Adressat(en) bleiben offen, können ohne weitere Nachforschung nur vermutet werden.

Für beide Klassen gilt, daß die Eintragung erst im Kontext Sinn bekommt, also auch nur so für den Schreiber verständlich ist – sei es bei Wiederholungen der Stelle im Fortgang der Probe, sei es bei der nächsten Probe oder bei der Aufführung. Nur im Kontext wird die Eintragung zudem zu einer zumindest potentiell für den Außenstehenden rekonstruierbaren Mitteilung. Dieser Kontext ist aber auch unterschiedlich definiert:
(a) bei funktionalen Eintragungen: der Notentext und praktische Ausführungsprobleme, die sich beim Einzelüben oder in der Orchesterprobe als Problem musikalischer Interaktion ergeben;
(b) bei nicht-funktionalen Eintragungen: Kontext wie unter (a), zusätzlich weitere Elemente der sozialen Welt: der gemeinsame Wahrnehmungsraum des probenden Orchesters, die Arbeitsbedingungen des Orchestermusikers, das berufliche Erfahrungswissen usw.

Eintragungen in den Notenstimmen sind somit ein recht deutlich strukturierter Kommunikationskanal; hier lassen sich arbeitsorientiert-ernsthafte und spielerische Graffiti mithilfe des Kriteriums der Funktionalität für übergeordnete Handlungssysteme sinnvoll unterscheiden. Ich möchte nun untersuchen, ob "Funktionalität" ein sinnvolles Unterscheidungskriterium für scherzhafte und nicht-scherzhafte Kommunikation auch in anderen Kommunikationskanälen ist.

Musizieren, also das Spielen auf dem eigenen Instrument, kann kommunikative Funktionen habe und so an die Stelle verbaler Äußerungen treten. Dabei sind oft Mitteilungen durch Musizieren prägnanter und informativer als verbale Äußerungen, vor allem dann, wenn sie an ein orchestermusikerspezifisches Erfahrungswissen appellieren. In dem Sinne ist Musizieren nicht etwa primär eine elitäre Kommunikationsform (über die eben Orchestermusiker exklusiv verfügen), sondern ökonomisch im Sinne der Griceschen Konversationsmaximen.

In Scherzsequenzen kann Musizieren, das in der Sicht des Ausführenden keine kommunikative Intention hatte, rückwirkend als Bezugspunkt und Auslöser für scherzhafte Bemerkungen und ironische Kommentare umdefiniert werden.

Für das Konzept der Funktionalität stellen sich hierbei zwei Probleme:

(1) Wer legt fest, was funktional für die gemeinsame musikalische Orchesterarbeit ist? Für den Dirigenten mag das endlose Präludieren vor Beginn einer Probe anarchisch scheinen; er sieht sich veranlaßt, es als dysfunktional mehr oder weniger rigoros zu unterbinden, um mit dem beginnen zu können, was er unter "Probe" versteht und dessen Ablauf er bestimmt. Für den Orchestermusiker ist das Präludieren notwendige Arbeitsvorbereitung (Einspielen, Einstimmen). Einem Dirigenten, der nicht selbst "aus dem Orchester" kommt, also ehemaliger Orchestermusiker ist, fehlt mit dem Verständnis für instrumentenspezifische Probleme oft die Kompetenz, notwendiges von übertriebenem Präludieren (das in der Tat als Desinteresse für die zentral organisierte Probe und Sabotage am pünktlichen Beginn interpretiert werden darf) zu unterscheiden.
(2) Funktional – in bezug auf was? Es ist zu fragen, wie weit der Rahmen "Zweckorientierung auf die Aufführung hin" gefaßt werden darf. Zum Beispiel: Wenn man musikalische Phrasen als Grußformeln oder als Beziehungszeichen anderer Art interpretiert, gehört dann diese Art von Beziehungsarbeit auch zum Aufgabenkomplex, den Orchestermusiker erfüllen müssen, um ein optimales gemeinsames Musizieren im Konzert sicherzustellen? Ich erinnere an die "toleranzlosen Präzisionsforderungen", die an Musizieren im Orchester gestellt werden und eine krisenfreie Kooperation voraussetzen. Die ist für viele Musiker nur bei funktionierender Kollegialität vorstellbar. Wenn die musikalische Fehlleistung eines Kollegen in der Probe belacht wird, geschieht das mit der Absicht, ihn an die beruflichen Standards zu erinnern – als subtiles Druckmittel, damit dergleichen im Konzert nicht nochmals passiert? Das würde diesem Lachen einen funktionalen Status zuweisen. Wie verträgt sich das aber mit dem Risiko, das das Lachen über Kollegen und Fehlleistungen birgt? Metakommunikation über die Leistungsfähigkeit des Kollegen ist verpönt, weil die Konsequenzen unabsehbar sind. In dieser Perspektive ist das Lachen bei Patzern als funktionales Mittel zur Realisierung optimaler Arbeitsergebnisse kontraproduktiv.

Solche musikalisch-verbalen Scherzsequenzen können auch als Digressionen definiert werden, die das vordefinierte musikalische Arbeitsziel zeitweise suspendieren. In dieser Sichtweise arbeiten Orchestermusiker durch subversives Lachen an Freiräumen, um sich nicht ständig und in allen Aktivitätsbereichen der Situationsdefinition durch institutionell Höherstehende, vor allem durch den Dirigenten, auszuliefern.

Musizieren ist offenbar ein schillerndes Kommunikationsmedium, auch durch die zwei verschiedenartigen Kontexte, in denen es im Orchester stattfindet:

- fremdbestimmt: Musizieren als Ausfüllen einer Beteiligungsrolle bei der Reproduktion eines musikalischen Kunstwerks; interaktiv durch die notwendige Kooperation mit den Kollegen und durch die Interventionen des Dirigenten gesteuert;
- eigenverantwortlich: Musizieren als individuelle Aktivität, vor allem in Situationsnischen (vor dem Dienst, in Pausen, beim "Abklopfen" in Proben usw.); dabei blendet der einzelne Musiker in einem mentalen Prozeß die interaktiven und fremdbestimmten Aspekte seiner Tätigkeit aus und spielt so, wie er es sich als richtig vorstellt.-

Bevor ich zu abstrakteren Konzepten für die Bestimmung von Scherzkommunikation übergehe, kehre ich zur verbalen Kommunikation zurück und erweitere das Repertoire mündlicher verbaler Scherzkommunikation um einige Muster. Dabei interessiert mich besonders, mit welchen Mitteln Musiker einander signalisieren, daß Äußerungen scherzhaft genommen werden sollen. In einer Interpretation als ernsthaft wären sie Vorwürfe und Beleidigungen, die interaktiv bearbeitet werden müßten. Eine Interpretation als nicht ernsthaft geht aber davon aus, daß Zuschreibungen nicht echt sind.

Die Unverbindlichkeit und Konsequenzenlosigkeit spielerischer Zuschreibungen kann durch markierte Übertreibung, Generalisierung und Reduktion von Komplexität abgesichert werden. Das ist auch außerhalb der sozialen Welt "Orchester" üblich. Daneben gibt es aber berufsspezifische Verkleidungsverfahren für Scherze, die unter diese Formulierungsverfahren fallen:

(a) Archaische Muster: Bestimmte berufsspezifische Zuschreibungen waren einmal aktuell und umstritten; mittlerweile hat die Bedeutungszuschreibung bei bestimmten Begriffen sich aber verfestigt zu stabilen, nicht aushandlungsfähigen Eigenschaften. Beispiele dafür sind die "Bratschenwitze" (vgl. S. 251ff.) als scherzhafter Rekurs auf die untergeordnete Rolle dieser Musiker in früheren Musikepochen und das Spottgedicht über den "Kammervirtuosen" (vgl. S. 233 – 237). Durch diese Scherze wird auf traditionelle Ressentiments angespielt, die einmal durch Fakten belegbar waren. Zugleich wird dem "Opfer" des Scherzes signalisiert: Wir beide wissen, daß diese Bewertung heute nicht mehr auf Fakten beruht.

(b) Benutzung vorgeprägter Sprachformen, die allein durch ihre Form als nicht innovativ kenntlich sind. Dazu zählen Spottgedichte (wie das eben erwähnte), Schüttelreime, Stabreime, Anekdoten, die als Abstraktionen persönlicher Erfahrung aus-

gegeben werden, und vor allem Zitate aus den Texten musikalischer Werke.

(c) Rollenanmaßung: Dem Orchestermusiker ist ein Kommentar über berufsbezogene Handlungsweisen des Kollegen aus eben dieser Kollegenrolle verwehrt. Indem man aber eine mit besonderen Interaktionsrechten ausgestattete Rolle zeitweise spielerisch übernimmt, macht man solche Kommentare möglich. Das bedeutet: Spielerisch wird ein Sachverhalt als aushandlungsfähig hingestellt, von dem aber die Beteiligten wissen, daß er es real nicht ist, weil ihnen die dazu nötige Interaktionskompetenz in Form institutionell vorgegebener Rollen fehlt.

Viele Orchestermusiker-Bemerkungen fallen durch eine Verknappung sprachlicher Gestaltungsmittel auf: Solche "trockenen" Sprüche verzichten auf explizite, sequentiell abgegrenzte sprachliche Mittel und Ratifizierungsangebote zur Fokussierung. Das liegt zum einen an ihrer Zweckgebundenheit: Sie sollen Situationsnischen ausfüllen (z. B. Kommentare zum Probengeschehen, vor allem über das Verhalten des Dirigenten, in den kurzen nicht vollständig durch andere Aktivitäten ausgefüllten Abschnitten; Nebenbemerkungen während der Aufführung) und dabei ihre Urheber vor Sanktionen schätzen. Die Lakonie verbirgt Emotionen und andere Elemente eines komplexen Selbstbildes des betroffenen Orchestermusikers vor der Wahrnehmung durch Andere.

Auf diese Weise werden insbesondere Rollenerwartungen an den Orchestermusiker als Künstler negiert: Er gibt sich durch knappe und lakonische Bemerkungen als Verweigerer musikbezogener Reflexion; das ist vor allem dann markant, wenn die Situation nicht zu dieser Technik sprachlicher Verknappung zwingt.

Ein Grundmuster für Scherzkommunikation: Durch "Historisierung" wird die Nichternsthaftigkeit der Zuschreibung gesichert. Metakommunikativ kann freilich diese Unverbindlichkeit zur Disposition gestellt werden. Dafür gibt es zwei Möglichkeiten:

- Der Stereotyp-Charakter von Scherzen wird aufgebrochen, wenn spielerisch darüber verhandelt wird, ob eine scheinbar archaisch-unverbindliche Zuschreibung nicht doch eine versteckte ernsthafte und personenbezogene Provokation sein soll (vgl. S. 259);
- Thematisch einschlägige Witze sind nicht nur eine besondere Textsorte oder ein besonderes Interaktionsmuster, sondern oft auch ein Formulierungsverfahren, Stereotype über die soziale Welt "Orchester" zu artikulieren. Dabei wird mit der

Indexikalität gespielt: Witzexpositionen suggerieren eine explizite Indexikalität (z. B. S. 266, Beispiel Nr. 37, 89+91: "im Mittelalter" spiegelt historische Verbürgtheit vor). Die angemessene Witzrezeption besteht aber darin, diese Indexikalität als fiktiv zu ratifizieren. Das läßt sich testen: Bratscher oft reagieren auf Witze, in denen über ihr Instrument gespottet wird, indem sie die Indexikalität als gegeben unterstellen und die historische Korrektheit der Witz-"Tatsachen" ernsthaft bestreiten. Auch bei Spottversen und abfälligen "Sprüchen" wird das Witzschema vom "Opfer" ratifiziert, indem es anzeigt, daß es die witzigen Aussagen nicht als ernsthafte Zuschreibung interpretiert. Eine Verweigerung dieser Haltung führt zu Komplikationen: beleidigte Reaktionen, Gesprächsabbruch, Verweigerung weiterer beruflicher Kooperation.

Das sind Situationen, die ein gutes Situationsmanagement erfordern: Man muß wissen oder an subtilen Signalen erkennen können, wieviel Frotzelei man dem Kollegen zumuten kann, ohne daß der übersensibel reagiert. Diese Kompetenz ergibt sich aus einer langen gemeinsamen Kommunikationsgeschichte, etwa durch langjährige Zusammenarbeit im selben Orchester. Mismanagement führt dagegen zu krassen und lange aufrechterhaltenen Kommunikationsbarrieren: Weigerungen, mit einem Kollegen zu reden, von dem man sich beleidigt fühlt; verbale Kommunikation kann so blockiert werden, nicht aber die gemeinsame musikalische Arbeit.

Hinter den Frotzeleien über das Instrument des Kollegen stekken durchaus ernsthafte Distanzerfahrungen: Die hohe Wertschätzung des eigenen Instrumentes wird zwar hinter scheinbar lieblos-abwertenden Jargonwörtern (z. B. "Kanne") versteckt, wird aber offenkundig, wenn Kollegen mit dem gleichen Instrument über instrumentenspezifische Probleme fachsimpeln: Das sind beliebig expandierbare Gespräche über die Qualität bestimmter Fabrikate, Bögen, Methoden des Rohrbaus, Bezugsquellen für Zubehör, Qualität von Instrumentenmachern bei Reparaturen und Generalüberholungen. Mit Kollegen anderer Instrumente sind solche Gespräche allenfalls Ausnahmen, denn sie präsentieren Informationen aus einer exotischen Ecke der sozialen Welt; diese Kollegen können die Möglichkeiten und spezifischen Probleme des anderen Instruments nicht angemessen würdigen.–

Im folgenden möchte ich untersuchen, ob vier Konzepte für die Identifizierung scherzhafter Handlungen und die Interpretation spielerischer Orchestermusikerkommunikation brauchbar sind:

(a) Begriffe zur linguistischen Beschreibung von Scherztechniken: Frotzeln, Sarkasmus, Ironie;
(b) "Joking relationship" als Beziehungskonzept, das Äußerungen und interaktiven Handlungen spezifische andere Bedeutungen zuweist;
(c) "Reduktion von Komplexität" zur Bezeichnung von Strukturen einer alternativen Scherz-Welt, die die soziale Welt vergröbert;
(d) "(Dys-)Funktionalität" als Indikator für Scherz- und Nichternsthaftigkeit.

6.1 BEGRIFFE ZUR LINGUISTISCHEN BESCHREIBUNG VON SCHERZTECHNIKEN

6.1.1 "FROTZELN" UND "FROTZELEI"

Die Technik des Frotzelns besteht oft darin, vorgeblich eine kooperative Frage zu anstehenden Interaktionsverläufen zu stellen, mit der man aber tatsächlich den Partner kritisieren oder bloßstellen will. Die Absicht ist dabei u. a., daß andere – z. B. Musiker einer anderen Instrumentengruppe – als Außenseiter definiert werden. Man kann durch Frotzeleien antizipierend abwehren, seinerseits von Kollegen angefrotzelt zu werden.

Ein funktionales Muster einer Frotzelei: A lenkt von eigenen Problemen durch Anspielung auf die von B ab. Frotzeleien werden so – abseits einer kommunikativen Funktion – als Spannungsabfuhr in Streß-Situation ("Lampenfieber") benutzt.

Frotzeleien dienen als Mittel, aus institutionell unterlegener Position den Fortgang der Interaktion mitzubestimmen: Nicht durch direkte Angriffe, aber z. B. durch subtil-ironische Frotzeleien können Musiker unter bestimmten Bedingungen den Fortgang der Probe beeinflussen. Zu diesen Bedin-

gungen zählen sicherlich ihre Position im Orchester, das Image, das sie über ihre Funktion hinaus durch gemeinsame Probenerfahrungen beim Dirigenten haben – überhaupt die Intensität der gemeinsamen Sozialerfahrungen, hier im Musizieren, so daß die Reaktionen des Partners berechenbar erscheinen.

Frotzeleien können Informationen zur Beziehungsdefinition enthalten, die aber nicht als beziehungsschematisch behandelt werden sollen. Das gilt besonders für Frotzeleien in Arbeitspausen: Zuschreibungen gelten nicht als echt. Frotzeleien über Orchestermusiker-Kollegen sind kommunikative Setzungen. Durch sie wird markiert, daß hier und jetzt die Bedingungen traditionsgeleiteter und arbeitsteiliger beruflicher Interaktion suspendiert sind.

Die für die Beteiligten und in der Analyse interessantesten Belege für Frotzeleien und andere Scherzsequenzen sind die, in denen mit der Ernsthaftigkeit von Zuschreibungen gespielt wird und in denen Konstellationen von Verbündeten in komischen Konflikten schnell wechseln; eine Frotzelei schillert als möglicherweise doch ernstgemeint.

6.1.2 "IRONIE"

Ironie wurde unter 4 Aspekten diskutiert:

(1) Einfache vs. komplexe Muster, die zu sekundären kommunikativen Zwecken dienen, die aber lediglich angedeutet, implizit oder verdeckt gehalten, evtl. auch adressatenspezifisch verrätselt werden.

Auch dies ist ein Beitrag zum Problem der Funktionalität: Ironie ist ein kommunikativer Zweck, durch den ein einfaches Muster zu einem komplexen transformiert und z. B. zum Frotzeln benutzt wird. Damit verbunden ist eine zusätzliche Interpretationsanforderung an den/die Kommunikationspartner, nämlich beide Muster zu erkennen und zu wählen, auf welches er reagieren wird.

Ironische Äußerungen können dabei als Warn- und Gefahrensignal dienen: Vorläufig wird auf die Explizierung eines Dissens verzichtet – zugleich wird zusammen mit ihm aber angedeutet,

daß er eine kooperative Erfüllung der anstehenden Kommunikationsaufgaben gefährden kann. Konkret: Der Orchestermusiker zieht sich partiell aus der Situation zurück ("Dienst nach Vorschrift"), wenn der Dirigent in seinen Augen zu sehr auf der Probe an bestimmten Details insistiert – dem Dirigenten stellt sich die Aufgabe einer Güterabwägung: Durchsetzung seiner Interpretationswünsche im Detail vs. generelle Bereitschaft der Orchestermusiker zu engagierter Kooperation.

(2) Formen ironischen Sprechens:

Ironie versteckt sich: Sie kann prosodisch minimal markiert sein. Dazu kontrastieren andere ironische Muster, die Ironie durch Übertreibungen und erhöhte Formulierungsarbeit markieren.

(3) Ironie und Rollenübernahme: Die Kennzeichnung ironischer Äußerungen als "übertrieben" bzw. "übertreibend" bezieht sich auf zwei Ebenen der Kommunikationsorganisation:
(a) die prosodischen Mittel (z. B. Markierung durch exaltierte Expressivität);
(b) die Überzeichnung der unterstellten Partnerperspektive.

Der Sprecher gibt eine Darstellung aus der Perspektive einer (fiktiven) Person, der unterstellt wird, daß sie den Sprecher aus verwerflichen Gründen kritisiert bzw. sein Verhalten negativ bewertet. So ist Ironie ein Stilmittel, Kritik am eigenen Verhalten durch deren Überzeichnung zu desavouieren.

Die ironische Berücksichtigung der Partnerperspektive ist also im Unterschied zum kooperativen Verfahren, die Austauschbarkeit der Standpunkte zu demonstrieren, ein subversives Mittel, dem Partner unterstellte kommunikative Ziele und Erwartungen zu denunzieren.

In einer ironischen Perspektivenübernahme steckt die Unterstellung prinzipiell nicht einlösbarer Partnererwartungen (z. B. deutet der Musiker an, daß der Dirigent Unmögliches verlange).

Ironie ist dabei ein Verfahren, weitgehende Zuschreibungen an das Partnerverhalten zu verstecken; diese Zuschreibungen könnte der Partner, würden sie explizit geäußert, als Übergriffe werten, was die aktuelle Kommunikationssituation verkomplizieren könnte. Damit steht im Einklang, daß ironische Äußerungen oft durch versöhnlichere Gesten fortgesetzt werden, durch die der Kommunikationspartner aufgewertet werden soll, um so das angestrebte Interaktionsziel nicht zu verfehlen. Ei-

ne ernsthafte Thematisierung von sozialer Distanz und anderen Kommunikationshindernissen würde Konflikte schaffen – ironisch gebrochen kann sie in der Situation komplikationslos verlaufen.

Ironische Perspektivenübernahme zwischen Orchestermusikern/Kollegen manifestiert sich in einer Reinterpretation der Handlungsweise des Kollegen, dabei wird unterstellt, daß sie von einem Ressentiment, einem orchestermusikerspezifischen Stereotyp (z. B. gegen Kollegen mit einem bestimmten anderen Instrument) geprägt sei.

Ironie – das heißt: den Dummen spielen, um spielerisch zu demonstrieren, man werde vom Kollegen eben dafür gehalten; das heißt auch: artikulieren, was man dem anderen an Denkweisen unterstellt, die er aber nicht äußern würde.

Ironische Frotzeleien sind vorgeblich "gute Ratschläge", also Vorschläge zu einer Handlungsweise, die im Interesse des anderen liegt – tatsächlich aber Manöver, den anderen in eine kommunikative Zwickmühle zu bringen. Beispiel für ein solches Mittel zur ironischen Perspektivenübernahme ist die Unterstellung, daß der andere sein Instrument so hoch schätzt, daß sogar dessen Kasten für wertvoller als das Kollegeninstrument gehalten wird.

Ein Spezialfall der Ironie ist Selbstironie: ein Spiel mit (potentiellem) Autoritätsverlust; doch ist das in einem marginalen Bereich (wie etwa dem körperlichen Erscheinungsbild) eher zu finden als im hoch bewerteten Zentrum beruflicher Aktivitäten, also z. B. bei der Qualität des eigenen Musizierens).

Die Kennzeichnung einer Äußerung als "(selbst)ironisch" verweist auf deren kommunikative Ambivalenz:
(a) Formulierung eigener Ansprüche an die Situation,
(b) Antizipation kritischer Partnerkommentare zu diesen Ansprüchen.

(4) Spiel mit einer institutionell vorgegebenen Verteilung von Interaktionsrechten:

Vor dem Hintergrund eines geteilten Wissens, daß diese Elemente der sozialen Welt real als situative Zwänge festliegen, werden Aushandlungsspielräume vorgespiegelt, werden sie als interaktiv in der Situation aushandlungsfähig behandelt.

Ironisch unterläuft so etwa der Orchestermusiker die institutionell vorgegebene Verteilung von Interaktionsrechten (nach der allein der Dirigent Relevanzen für die Probeninteraktion setzt).

Ironie wird nicht in der Hierarchie der sozialen Welt "Orchester" nicht nur in der Kommunikation mit Höhergestellten benutzt: Auch Orchesterwarte können von Orchestermusikern ironisch angesprochen werden: Ihnen werden dann Rollen und damit Kompetenzen und Interaktionsrechte zugewiesen, die nach zu unterstellender Kenntnis aller Situationsbeteiligten diese nicht haben.

In narrativen Interviews mit Orchestermusikern hat Ironie eine etwas andere Funktion: als Mittel des Erzählers, sich vom Realitätsbezug und -anspruch eines referierten Musiker-Selbstbildes zu distanzieren.

6.1.3 "SARKASMUS"

Sarkastisches Sprechen ist in der Technik dem ironischen verwandt: durch erhöhten Formulierungsaufwand wird in einem subversiven Rollenspiel eine Partnerperspektive übernommen und dabei denunziert.

Sarkasmus und Asymmetrie der Beteiligungsrollen in der Orchesterprobe: Nur der Dirigent verfügt über das Recht, Musikeraktivitäten – sowohl ihre Spielweise als auch ihre verbalen Interventionen – mit sarkastischen Bemerkungen zu bewerten. Gegenläufig dazu, daß Sarkasmus Äußerungen aggressiver macht und ein bestehendes Machtgefälle zwischen den Interaktionspartnern indiziert, können sarkastisch-spielerische Bemerkungen für die Zwecke der laufenden Kommunikation als imageschonend interpretiert werden; eine explizite und ernsthafte Kritik würde stärker die Inkompetenz des Interaktionspartners herausstreichen. Der Dirigent kann durch geschickt eingesetzte sarkastische Bemerkungen die Probenatmosphäre auflockern und entspannen; wenn er die Musiker humorvoll auf seine Seite zieht, erreicht er auch musikalisch mit geringem Aufwand erfreuliche Ergebnisse. Das Mittel sarkastischer Intervention ist aber labil: Der Dirigent riskiert bei verbalen Aggressionen gegen einzelne Orchestermusiker eine Solidarisierung im

Orchester, die die Verwirklichung seiner künstlerischen Vorstellungen erheblich behindert und verzögert. Repliken dieser Art sind somit für den Dirigenten indirekt Rückmeldungen, ob sein Probenverhalten vom Orchester akzeptiert wird.

Sarkasmus als Verfahren der Konfliktvermeidung und Kooperationssicherung bei divergenten Ansprüchen und Interaktionserwartungen: In einer "joking relationship" zwischen Dirigent und Orchestermusikern können divergente Interessen durch wechselseitige sarkastische Sprüche angedeutet werden, ohne sich auf die Konsequenzen expliziter Metakommunikation darüber einzulassen.

6.2 AUSDRUCKSFORMEN DER "JOKING RELATIONSHIP" BEI ORCHESTERMUSIKERN

Konstitutiv für eine "joking relationship" ist auf der einen Seite das Privileg, Scherze über den Interaktionspartner zu machen, das in einigen Situationen den Status einer rituellen Verpflichtung annehmen kann, und auf der anderen Seite die Verpflichtung des Partners, die Scherze nicht als Beleidigungen zu behandeln. Radcliffe-Brown unterscheidet bei den Ausdrucksformen zwischen

- verbalen und handgreiflichen (in Form von Schabernack);
- solchen, die obszöne Elemente enthalten, und anderen, die frei davon sind.

Die Verbote und Beschränkungen, denen verbale Kommunikation für Orchestermusiker unterliegt, sind mannigfaltig: das Verbot, während der Aufführung zu reden; beschränktes Rederecht während der Probe; die Nebenkommunikation mit dem Kollegen als potentieller Disziplinverstoß auch bei Fokussierung auf die Arbeit; die Tabuisierung bestimmter Themen in Pausengesprächen usw. Schabernack läßt sich oft besser tarnen als verbale Kommunikation: Er kann als berufsspezifisches Verhalten ausgegeben werden; der Orchestermusiker kann seine subversiven Anschläge gestisch und mimisch hinter einer Maske verstecken; der Urheber ist im Gegensatz zu einem Sprecher nicht identifizierbar.

Orchestermusizieren ist ein komplexer Kommunikationsprozeß, u.a. wegen der Benutzung von Noten. Dieser Prozeß ist hochgradig störanfällig. Gerade deswegen sind für eine den hochgesteckten Erwartungen adäquate Aufführung Proben erforderlich, um Ursachen für musikalische Kommunikationsstörungen zu eliminieren: Die Beseitigung von Fehlern in den Noten und verbindliche Absprachen über die Spielweise sind typische Proben-Aufgaben. Daher bieten sich aber auch Noten als Medium für Scherz und Schabernack an; das Opfer hat in der Regel nicht die Möglichkeit, auf einen "Routinetest" (vgl. S. 274ff.) mit Vorwürfen und Ausdrücken emotionaler Betroffenheit zu reagieren.

Musiker benutzen für ihre Arbeit Instrumente von hohem materiellen und persönlichen Wert; er zeigt sich darin, daß das Instrument die wesentliche Rolle für ihre Selbstdefinition innerhalb des Orchesters spielt (unter Zuordnungsaspekten: Zu welcher Gruppe im Orchester gehört der Musiker? Entspricht die Qualität des Instrumentes den Anforderungen der Funktion, die der Musiker in der Orchesterhierarchie innehat?). Neben verbalen Anspielungen auf das Instrument des Kollegen (vgl. die abfälligen Bratschenwitze) bieten sich darum die Instrumente als Mittel für Schabernack an (Demontieren und Manipulationen, die zu Funktionsstörungen führen oder zu komischen Effekten).

Instrumente eignen sich wegen ihrer Form gut für scherzhafte Bemerkungen und Schabernack mit sexuellen Konnotationen (z. B das Präservativ über dem Fagott).

Ich habe referiert, daß bei Richards und bei Radcliffe-Brown die Gültigkeitsmodi "ernsthaft" und "nicht ernsthaft" unterschiedlich den Beziehungskategorien "Freund(schaft)lichkeit" und "Antagonismus/Feindschaft" zugeordnet werden. Radcliffe-Brown geht davon aus, daß einer vorgeblichen Feindseligkeit eine tatsächliche Freundschaftlichkeit gegenüberstehe. Meine These lautet, daß es bei Orchestermusikern sich anders verhält; ihre Scherzkommunikation dient oft einer Beziehungsarbeit in der Weise, daß eine ernsthafte Bearbeitung von Spannungen in Widersprüchen mit dem Ziel einer Auflösung verhindert werden soll; die Musiker gehen stillschweigend davon aus, daß diese Arbeit nicht zu leisten ist oder riskante Folgen hat. Das heißt: Die Beteiligten demonstrieren einander mit einer scherzhaften Bearbeitung von Brüchen in der Selbstdefinition und von Widersprüchen der sozialen Welt, daß Interaktion weiterhin möglich ist, indem eine positive Kommunikationsbeziehung als gültig gesetzt wird – unabhängig von tatsächlich bestehenden Einschätzungen; diese werden nämlich durch den scherzhaften Modus und die in ihm geltenden

abweichenden Regeln für Reaktionen und Expansionen ausgeblendet. Wenn A einen imageabträglichen Scherz über B macht, definiert er gerade damit B als Kollegen, der diesen Scherz souverän verarbeiten kann, der ihn nicht als persönliche echte Zuschreibung versteht und beleidigt reagiert. Mit dieser Aufwertung verhindert A, daß er seine aufrichtige schlechte Meinung über B ernsthaft thematisiert und so die weitere berufliche Kooperation mit B gefährdet.

Radcliffe-Brown sieht die "joking relationship" und die "avoidance relation" als äquivalente Lösungen an, um widersprüchliche Elemente von Interaktionsstrukturen in einem Beziehungskonzept zu vereinen, nämlich soziale Disjunktion, die eine Divergenz von Interessen impliziert, und soziale Konjunktion, für die Konfliktvermeidung konstitutiv ist.

In der sozialen Welt "Orchester" ist die Beziehung zwischen Dirigent und Musikern in dieser Weise komplex und widersprüchlich; künstlerische Arbeitsergebnisse sind nur möglich, wenn Verfahren der Konfliktvermeidung und Kooperationssicherung angewendet werden, auch wenn die in die Probeninteraktion eingebrachten Interessen und Ansprüche divergent sind. In einer "joking relationship" zwischen Dirigent und Orchestermusikern können divergente Interessen durch wechselseitige sarkastische Sprüche angedeutet werden, ohne sich auf die Konsequenzen expliziter Metakommunikation darüber einzulassen. Doch auch die umgekehrte Strategie der "avoidance relation", Widersprüche zu bearbeiten, findet sich in der sozialen Welt des Orchesters wieder in der Probenstrategie vieler Dirigenten, "Unnahbarkeit" zu kultivieren (vgl. Jungheinrich 1986:125): Ein distanziertes Verhältnis zu den Orchestermusikern sichert für sie die Qualität der künstlerischen Arbeit und hilft, Konflikte zu vermeiden. Ein Dirigent, der auf Privatgespräche mit Musikern demonstrativ keinen Wert legt, der den Musikern keine Informationen über seine persönlichen Verhältnisse und privaten Meinungen zukommen läßt, verfolgt damit oft die Absicht, nicht in orchesterinterne Konflikte und Streitigkeiten hineingezogen zu werden.

In Ableitung von Radcliffe-Browns Beschreibung der "joking relationship" zwischen Clans habe ich ein Modell konzentrischer Sozialbeziehungen (vgl. S. 66) konstruiert; die Stufen werden durch die Existenz festgelegter Rechte und Pflichten und das Vorhandensein einer "joking relationship" definiert.

Läßt sich dieses Modell von Sozialbeziehungen auf das Orchester übertragen? Die entfernteste Gruppe, zu der das Individu-

um in sozialer Beziehung steht, ist die der Außenseiter, zu denen keine definierte "joking relationship" besteht. Im Orchester sind Außenseiter beispielsweise Gelegenheits-Aushilfen, die nicht als Profi-Kollegen anerkannt werden und darum auch nicht Opfer von Frotzeleien werden können.

Andererseits sollen innerhalb des Orchesters durch Manifestationen einer "joking relationship" Kollegen als nicht zu einer "in-group" gehörig definiert werden. Eine solche "in-group" kann freilich unterschiedlich definiert werden; zum Beispiel:

- "Bläser"; sie grenzen sich durch Frotzeleien von den Streichern ab;
- innerhalb der Instrumentengruppen die Musiker eines Instruments: Der Kollege vom anderen Instrument wird angefrotzelt, auch wenn es wegen seiner Tonerzeugung mit dem eigenen verwandt ist (wie etwa Oboe und Fagott);
- die erfahrenen und routinierten älteren Musiker: Die jüngeren werden Routinetests unterzogen und als Opfer von Schabernack ausgewählt.
- Männer: Anmache gegen die Frauen im Orchester.

Schon daß die "joking relationship" in solch wechselnden Konstellationen im Vollzug von Interaktion definiert wird, spricht gegen Radcliffe-Browns Annahme, die "joking relationship" (sowohl zwischen Clans als auch innerhalb von Familien) sei ein Verfahren, ein vordefiniertes und stabiles System sozialen Verhaltens zu organisieren, in dem die Komponenten "soziale Konjunktion" und "soziale Disjunktion" aufrechterhalten und zusammengeführt werden. In der Praxis des Orchesters wird Scherzkommunikation nicht so eindeutig zur Organisation eines definierten und stabilen Systems sozialen Verhaltens benutzt. Die für die Beteiligten und in der Analyse interessantesten Belege für Frotzeleien und andere Scherzsequenzen sind die, in denen mit der Ernsthaftigkeit von Zuschreibungen gespielt wird und in denen Konstellationen von Verbündeten in komischen Konflikten schnell wechseln. So wird die Fähigkeit des Partners getestet, Scherze auf seine Kosten zu verarbeiten; das Risiko dieser Interaktionsspiele besteht darin, daß eine nicht geplante potentielle Veränderung der Kommunikationsbeziehung in Kauf genommen wird.

Eine von der genealogischen Realität abweichende Praxis, Verwandte zu klassifizieren, indem z. B. auf den Onkel mütterlicherseits mit "Großvater" referiert wird, bezeichnet Radcliffe-Brown als "legal fiction": Der ansonsten markierte Respekt gegenüber Verwandten der nächstälteren Generation wird

zugunsten einer Bekundung von Vertrautheit und Aufeinanderangewiesensein aufgehoben.

Eine derartige "legal fiction" ist nicht notwendig Bestandteil von Scherzkommunikation. Interessant ist die Verweigerung, die Unterscheidung von Onkel und Großvater und umgekehrt Enkel und Neffe referentiell durchzuhalten, als eine andere Form der Reduktion von Komplexität.

Offenbar hat diese Reduktion hier nicht eine kommunikative Funktion an sich, sondern geschieht, um einen Verwandten aus der Gruppe von Menschen auszugrenzen, zu der eine Beziehung markierten Respekts aufgrund von Traditionen und sozialen Verpflichtungen bestehen muß. In ähnlicher Weise sind Frotzeleien über Orchestermusiker-Kollegen Setzungen. Durch sie wird markiert, daß hier und jetzt die Bedingungen traditionsgeleiteter und arbeitsteiliger beruflicher Interaktion suspendiert sind.

Subversive Zwischenbemerkungen zum Dirigenten während der Probe verweisen oft auf eine fiktive Welt stark reduzierter beruflicher Ansprüche (nicht "Kunst", sondern "Zeit" und "Geld" werden als wesentlich ausgegeben). Implizit wird auch dadurch der Respekt vor dem Dirigenten als dem Agenten der Institution und Verfechter hoher Ansprüche negiert. Im Sinne der "joking relationship" sind diese Zwischenbemerkungen aber nicht notwendig Ausdruck einer ernsthaft thematisierten Dissoziation zwischen Dirigent und Musiker. Jedenfalls ist der Dirigent gemeinhin gut beraten, wenn er solche Musikersprüche nicht für bare Münze nimmt; reagiert er mit metakommunikativen Vorwürfen, kann ihm die Verantwortung für eine belastete Kommunikationsbeziehung zugeschoben werden.

Radcliffe-Brown unterscheidet zwischen Vertragsbeziehungen, die durch gemeinsame Interessen zustandekommen und in denen im Hinblick darauf gegenseitige Verpflichtungen akzeptiert werden, von Allianzbeziehungen, in denen widersprüchliche soziale Strukturen verarbeitet werden – dazu gehört auch die "joking relationship".

Auch Orchestermusiker sind durch Arbeitsvertrag an ihre Institution gebunden; durch ihn werden Zahl, Art und Entlohnung der "Dienste" und andere berufliche Verpflichtungen festgelegt. Doch dieser Vertrag regelt in den Augen der Orchestermusiker nicht die Beziehung zu den Kollegen; für Leistungen und Fehlleistungen sind sie allein den Institutionsagenten verantwortlich, nur von dort akzeptieren sie Sanktionen. Durch die Arbeitsteilung entsteht gegenüber den Kollegen eine Divergenz

der Interessen, die durch Scherzkommunikation bearbeitet werden kann.

Radcliffe-Brown beschäftigt sich nur mit formalisierten und standardisierten "joking relations". Die ritualisierten Formen von Scherzkommunikation im Orchester lassen sich auch als Manifestationen dieser formalisierten "joking relationship" beschreiben; das Rituelle wird u. a. dadurch indiziert, daß Scherze über Elemente der sozialen Welt unabhängig von ihrer innovativen Qualität nur aufgrund ihrer Situations- und Kontextangemessenheit bewertet werden.

Richards beschreibt, wie Mythen zur Entstehung von Clans nicht nur Identität stiften, sondern auch zur Begründung von Ansprüchen und Privilegien herangezogen werden. Vergleichbar sind auf die Geschichte eines einzelnen Orchesters bezogene Traditionen, die als Rechtfertigungen für gegenwärtige Dienstpraktiken dienen ("das haben wir schon immer so gemacht") und instrumentenspezifische "Geschichten" ohne den Anspruch auf musikhistorische Authentizität, die aber das Selbst- und Fremdbild bestimmter Instrumente oder Instrumentengruppen prägen.

Die "joking relationship" ist bei Richards eine Partnerschaft von Feinden, die sich in rituellen und traditionellen Scherzen ausdrückt; die Interdependenz der Beteiligten wird beispielsweise durch ein Flirtverhalten angedeutet, das auf eine Verfügbarkeit für Heiratsansprüche verweist, die nicht mehr real gegeben sind. Das paßt zu meiner Beobachtung, daß unter Orchestermusikern archaisch-antiquierte Muster rituell zitiert werden: Die Witze auf Kosten der Bratsche und ihrer Spieler deuten die untergeordnete Rolle des Instruments in früheren Musikepochen an, sind der gegenwärtig zweifelsfrei emanzipierten Rolle des Instruments im Orchester als ernsthafte Beschreibung nicht angemessen; sie implizieren aber, daß die Musiker in ihrer geschlossenen sozialen Welt aufeinander angewiesen sind.

6.3 REDUKTION VON KOMPLEXITÄT

"Der Dirigent André Previn wandte sich während einer Orchesterprobe an einen Hornisten: 'Diese Stelle müssen Sie ausdrucksvoller, leidenschaftlicher, heroischer spielen und...'

'Sie meinen wohl', unterbrach ihn der Musiker, 'Ich soll lauter blasen.'" (Feiler 1979:50)

Dies ist ein Musterbeispiel für eine Reduktion von Komplexität – in anekdotischer Verdichtung. Was ist typisch an dieser Anekdote? Ich fasse zusammen:

(a) die Probensituation: Ein Orchestermusiker macht eine Replik auf eine Dirigenten-Intervention hin, mit der ihm Anweisungen zur Spielweise gegeben werden sollen;

(b) das Formulierungsverfahren: Der Musiker korrigiert die ausgebaute Darstellung des Dirigenten mit einer lakonischen Bemerkung; er ratifiziert die Dirigentenäußerung damit nicht als Kritik an seiner Spielweise, sondern nur als ersten Zug in einem Austausch, den er mit seiner Replik zu übertrumpfen versteht;

(c) der komische Effekt im komischen Konflikt zwischen Zweck und inadäquatem Aufwand dafür: "Komisch ist es, wenn jemand große Zurüstungen trifft, um etwas Geringes zu erreichen" (Jünger 1948:19). Für Jünger hat diese Art von Komik eine politische Funktion in Machtkämpfen: Der Unterliegende erleidet im komischen Konflikt einen Machtverlust (Jünger 1948:32).

Der Musiker deckt die Dirigentenansprüche als hohl auf, weil sie aus seiner Sicht auch mit weniger Beschreibungsaufwand und unter Rekurs auf einfacher zugängliche Kategorien einlösbar sind.

(d) der Musiker reduziert die Komplexität der Sachverhaltsdarstellung des Dirigenten, indem er die Relevanz seines künstlerischen Konzeptes bestreitet. Der Dirigent hat Adjektive in einem sehr metaphorischen Sinn verwendet; er bezieht die Adjektive zur Kennzeichnung seiner Interpretationsvorstellungen nicht nur aus einem anderen Wahrnehmungsbereich (z. B. optische Kennzeichnungen wie "leuchtend"), sondern assoziiert angestrebte Spielweisen direkt mit Gefühlskategorien. Das ist eine dezidiert "künstlerische" Perspektive. Der kritisierte Hornist weigert sich, diese Perspektive zu übernehmen; er erkennt als relevant für sein Spiel nur eine Kennzeichnung der akustischen Wahrnehmung an ("lauter") und reduziert den künstlerischen Dirigentenanspruch aufs Handwerkliche. Die Kopplung musikalischer Parameter an Gefühle wird in dieser Perspektive abgelehnt.

(e) Offenheit der Situation: Da die überlieferte Form dieser Anekdote mit der Musikerreplik endet, ist nicht entscheidbar, ob der Dirigent sie als Angriff wertet oder die Reduktion ratifiziert.–

Reduktion von Komplexität ist nach Gülich (1977:15) die Grundfunktion von Gemeinplätzen; ein Gemeinplatz ist dabei "ein vorgeformter, nicht-metaphorischer Satz, der nicht an einen bestimmten Typ von Kommunikation gebunden ist" (Gülich 1977:4). Die Grundfunktion muß im Einzelfall zu kommunikativen Funktionen spezifiziert werden. Nützlich sind z. B. Gemeinplätze zur Entschärfung von Konfliktsituationen, "da sie nie einen Verstoß gegen eine Norm darstellen" (Gülich 1977:19).

Eine negative Seite des Gemeinplatzes liegt nach Gülich in der Verweigerung von Komplexität:

> "Der Sprecher macht es sich, wenn er einen Gemeinplatz äußert, (...) doppelt einfach: Er läßt sich weder auf die Komplexität des Einzelfalles ein, noch unterzieht er sich der Mühe einer eigenen Formulierung." (Gülich 1977:23)

Gülich übernimmt den Begriff der "Reduktion von Komplexität" von Luhmann, der darunter systemtheoretisch eine Selektion von Wahrnehmungsmöglichkeiten, auf das Universum bezogen, versteht.[64]

---

[64] Luhmann geht dabei von zwei Grundannahmen der Systemtheorie aus:

- einer Komplexitätsdifferenz zwischen System und Umwelt: "Die Umwelt ist stets komplexer als das System" (Luhmann 1972:59);
- einem selektiven Aufbau systemspezifischer Ordnungen (das ist funktional, "damit auf Unabsehbares absehbar reagiert werden kann", Luhmann (1972:59); das betrifft
  (a) Wahrnehmung als Selektion aus anderen Möglichkeiten unter der Bedingung von Anwesenheit;
  (b) Thema in verbaler Kommunikation;
  (c) im Rahmen des Themas Wahl der Beiträge (nach Luhmann 1972:53ff.).

Für Luhmann ist Komplexität bezogen auf die unübersehbare Fülle von Möglichkeiten des Universums (vgl. Luhmann 1968:3); "Reduktion" ist dann nicht ein besonders markierter subversiver Verhaltensstil, sondern zwingend geboten, um angesichts der Komplexität der Welt existieren und kommunizieren zu können. Reduktion und Komplexität sind nur zusammen möglich, "sich wechselseitig bedingend und bewirkend" (Luhmann 1968:6). Eine funktionale Zerlegung in einen Problemaspekt (Erweiterung der Komplexität) und einen Lösungsaspekt (Reduktion der Komplexität) ist nur für ein analytisches Schema sinnvoll.

Ich beziehe mich nicht auf Luhmanns Ansatz; für ihn ist "Reduktion von Komplexität" als Bedingung der Möglichkeit eine Basisregel der Kommunikation und damit auf ähnlichem Abstraktionsniveau wie die Sozialitätsidealisierungen von Schütz – nicht aber an einzelnen Formulierungen festzumachen. Für mich ist Reduktion von Komplexität ein Verfahren, Interaktionsspiele im Ablauf von Kommunikation kontrastiv zu markieren und in Scherzen eine vereinfachte Lebenswelt anzudeuten.–

Was bedeutet "Reduktion" in der Situation "Orchesterprobe"?

Orchestermusiker deuten mit ihren Repliken an (ob das spielerisch oder ernsthaft geschieht, kann in diesem Zusammenhang dahingestellt bleiben), daß im Handlungssystem "Konzert" eine adäquate Erfüllung von Aufgabenkonturen auf eine andere Weise möglich ist, als vom Institutionsagenten "Dirigent" vorgegeben wird.

Die Komplexität der Situation ist mehrfach gegeben:
- durch unterschiedliche Beteiligungsrollen mit nicht austauschbaren Perspektiven; den Beteiligten fehlt tendenziell das Verständnis für die Komplexität der Partnerrolle. So können die Musiker nicht die Perspektive einer Gesamtverantwortung übernehmen, und der Dirigent kennt instrumentenspezifische Probleme bei der Identifizierung seiner Interpretationsabsichten und Handhabung vorgeschriebener Spielweisen nicht;
- durch verschiedene Organisationsaufgaben für die Probenarbeit: Die Gesamtverantwortung des Dirigenten betrifft nicht nur organisatorische Aspekte der Orchesterarbeit (Probenvorbereitung, Werkauswahl, zeitliche und räumliche Rahmen für Probenaktivitäten), sondern auch künstlerische Konzepte zur Werkinterpretation. Diese sind u. a. wegen der Interdependenz von musikalischen Darstellungsformen und außermusikalischen Inhalten komplex; zudem sind sie nur durch Metakommunikation verbal zu vermitteln.

Quintessenz subversiver Orchestermusikerrepliken ist, daß das Arbeitsergebnis ohne dirigentische Intervention nicht schlechter wird, daß somit der vom Dirigenten zu verantwortende Probenaufwand nicht gerechtfertigt ist. Er wird als unökonomisch denunziert. Die Perspektive der Orchestermusiker lautet vereinfacht: Die anstehenden Aufgaben sind auch durch Orientierung auf einfachere Strukturierungen befriedigend zu lösen.

Doch auch in anderen Kommunikationssituationen gibt es Tendenzen zur Reduktion; ich zähle einige Beispiele auf:
- im Pausengespräch die Regression auf banale Themen. Wenn es um dienstliche Belange geht, gilt schon als ausreichendes Arbeitsergebnis, wenn nur die Arbeitsvoraussetzungen ge-

---

Ein zu "Reduktion" sinnverwandter Begriff ist "Regression", mit dem Wellershoff (1976) Technik und Gebärde des Blödelns umschreibt. Das geschieht aus kulturkritischer Perspektive: Wellershoff behauptet, Regression spiegele die innere Auflösung des Blödelnden wider, der sich im Übergang zu einem zwanghaft-automatischen Denken befinde und in eine unbeantwortbare, farcenhafte Welt hineinmanipuliere.

schaffen und geklärt sind (wer kommt zum Dienst, wer ist krank, wie lange dauert die Probe?);
- im (berufsbezogenen) Witz werden elementare Abläufe (z. B. "zusammen anfangen und zusammen aufhören", vgl. S. 227, Beispiel Nr. 32, 96) als vollständige Ausfüllung der beruflichen Beteiligungsrolle hingestellt;
- während der Aufführung orientieren sich die Orchestermusiker nur an den "Nummern" bzw. an ihrem Part;
- Textzitate blenden beim Wechsel des pragmatischen Kontexte ästhetische oder metaphysische Interpretationspotentiale aus und werden als gemeinplatzartige Thematisierung von Alltagswissen behandelt.[65]

---

[65] Eine Analogie: In der klassischen französischen Komödie wird die Perspektive der hochstehenden Protagonisten (Könige, Adlige) durch die Dienerperspektive konterkariert. Die Hauptfiguren denken in Kategorien ethisch-sittlicher Verpflichtungen, planen ihr Verhalten langfristig aufgrund eines Kanons von Normen und erleben Widersprüche zwischen ihren eigenen Handlungsbedürfnissen und den Ansprüchen ihrer Partner einerseits, handlungsleitenden Normensystemen andererseits – sie situieren ihr Verhalten in einem komplexen System.

Dagegen verhalten sich Diener utilitaristisch: Sie denken in Kategorien von Nützlichkeit aufgrund situativer Zwänge, ihre Handlungsweise weist auffällig häufig Brüche in der Kontinuität auf – ein Verhalten, das für die anderen Personen und für das Publikum beispielsweise als "Feigheit" interpretiert werden kann.

Reduktion von Komplexität ist also die typische Diener-Perspektive in der klassischen frz. Komödie; als Beispiel hier das Schlußwort des Dieners Sganarell aus Molières "Don Juan", nach dem Untergang Don Juans (eine zufällige Koinzidenz mit meinen "Don Giovanni"-Opernbeispielen!):

> Sganarell (allein): "Ach und Weh! Mein Lohn! Mein Lohn! Da hat nun ein jeder seine Genugtuung durch dieses Ende! Der beleidigte Himmel, die verletzten Gesetze, die geschändeten Mädchen, die entehrten Familien, die beschimpften Eltern, die verführten Ehefrauen, die betrogenen Männer – die ganze Welt ist zufriedengestellt. Ich allein bin der Unglückliche. Mein Lohn, mein Lohn, mein Lohn!" (Molière: Don Juan. Komödie in fünf Akten, aus dem Französischen übertragen von Arthur Luther. Stuttgart o. J. (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 5402), S. 64.- Originaltitel: Dom Juan ou Le Festin de pierre, 1665)

Die "offizielle" Situationsdefinition: Das durch Don Juans Umtriebe massiv gestörte Normensystem ist restituiert worden durch seinen Untergang, der in einem komplexen System von Abhängigkeiten sinnvoll und notwendig ist. Dies kann der Diener zwar referieren, aber nicht für sich ratifizieren, da seine Perspektive nur seine finanziellen Interessen umfaßt.

In Hösles Beschreibung dieser Diener-Rolle finden sich einige Verhaltensmuster wieder, die ich Orchestermusikern in Scherzkommunikation zugeschrieben habe: Anpassung an hierarchische Strukturen, die hinter vorgehaltener Hand angebrachten Proteste als "Nachverbrennungen", der Freiraum im scherzhaften Interaktionsspiel, der die Verhältnisse nicht ernsthaft verändern kann:

6.4 FUNKTIONALITÄT UND NICHT-FUNKTIONALITÄT

Gülich (1980) unterscheidet zwischen "funktionalen" und "nicht-funktionalen" Alltagserzählungen:

> "'Funktionale' Erzählungen sind solche, die aufgrund des Inhalts der erzählten Geschichte eine bestimmte kommunikative Funktion in einem übergeordneten Handlungsschema erfüllen, z. B. Belegfunktion in einem argumentativen Zusammenhang. Als 'nicht-funktional' werden Erzählungen bezeichnet, die keine solche handlungsschematische Funktion erfüllen. Auch solche Erzählungen haben zwar eine Funktion, aber sie ergibt sich eher aus der Beziehung zwischen den Kommunikationspartnern, und der Inhalt der Geschichte ist für sie nicht oder nur in geringem Maße relevant." (Gülich 1980:335)

> "Es kennzeichnet (...) gerade das Herr-Diener-Verhältnis in 'Dom Juan', daß der Untergebene es zwar versteht, wie zahlreiche Diener in Molières anderen Komödien, sich durch Schlagfertigkeit, List und Mutterwitz einen Freiraum zu sichern, nicht aber auch die Handlung energisch voranzutreiben. Sganarelles Hörigkeit gegenüber den von ihm mißbilligten Unternehmungen seines Herrn ist nahezu bedingungslos. Komisch wirkt in 'Dom Juan' immer nur der Diener, nie der Herr." (Hösle 1978:29)

Die Rolle des Dieners wird durch seine Beziehung zum Herrn definiert – wie "Orchestermusiker" als Mitglied eines Arbeitskollektivs mit einem Dirigenten:

> "Die außergewöhnliche dramatische Wirkung der im ganzen Stück komplementär strukturierten Herr-Diener-Relation beruht zunächst auf einem scheinbar lückenlosen System von Oppositionen: aristokratisch-plebejisch, mutig-feige, kalt-gemütlich, berechnend-bauernschlau, überlegt-geschwätzig usw. Kennzeichnend für die Beziehung Dom Juan-Sganarelle ist es, daß den sozial Unterlegenen die Verhältnisse zu ständiger Anpassung nötigen und daher nicht nur seine Argumente auf die Nase fallen. Die komische Wirkung eines Typs wie Sganarelle beruhte sicher darauf, daß er als Einzelgänger agierte, daß seine hinter vorgehaltener Hand angebrachten Proteste von allem Anfang an zum Scheitern verurteilt waren." (Hösle 1978:31)

Die Analogie darf nicht überstrapaziert werden. Wenn Orchestermusiker im Scherz die Komplexität ihrer sozialen Welt reduzieren, unterscheidet sich das in einem wichtigen Punkt von dieser Dienerrolle: Der Diener in der Komödie geht in seiner Rolle auf, er kann sie nicht überschreiten. Seine Komik ist oft unfreiwillig.

Für Orchestermusiker ist Scherzkommunikation ein zeitweise angewendetes und ausgewähltes Verfahren, in dem übliche Rollenerwartungen und Bedeutungszuschreibung suspendiert sind – eine mögliche Reaktion auf situative Zwänge, auf Beziehungsprobleme oder Imageschäden. Andererseits sind Orchestermusiker durchaus in der Lage, die Komplexität ihrer Arbeitswelt zu reflektieren (das zeigen ausgebaute Darstellungen zu nur scheinbar schlicht strukturierten Sachverhalten in Interviews) – nur wird das selten in Arbeitssituationen artikuliert.

Gülich übernimmt dabei den konversationsanalytischen Rahmen von Kallmeyer/Schütze (1977). Danach gibt es drei Ordnungsebenen für die Beschreibung von kommunikativer Interaktion: Gesprächsorganisation, Handlungskonstitution und Sachverhaltsdarstellung. Die Konturen der Aufgaben, die die an der Kommunikation Beteiligten auf allen drei Ebenen zu lösen haben, sind als Schemata zu beschreiben. Für das Verhältnis von Handlungsschemata und Sachverhaltsschemata gilt dabei:

> "Sachverhaltsschemata werden stets in Handlungsschemata eingebettet, d. h. sie werden durch bestimmte Handlungszüge ausgelöst und haben eine Funktion im Rahmen des übergeordneten Handlungsschemas." (Kallmeyer/Schütze 1977:163)

Für das Konzept der "Funktionalität" ist also die Annahme dominanter Interaktionsstrukturen (Handlungsschemata) wesentlich.

Ein anderer Ansatz zur Bestimmung von "Dysfunktionalität" findet sich im Konzept des "homilëischen Diskurses" (Ehlich/Rehbein 1980), der auch bei Gülich (1980:376–378) referiert wird. Ehlich/Rehbein gehen von einer allgemeinen Bestimmung der Relevanz von Kommunikation in und für Institutionen aus uns beschreiben als deren "gesellschaftliche Aktanten" zwei Hauptgruppen: das Personal oder die *Agenten* der Institution und diejenigen die die Institution in Anspruch nehmen bzw. von ihr in Anspruch genommen werden, ihre *Klienten*. Sie "haben weitgehend regulierte und durch die Institution als Handlungsraum determinierte *Handlungsmöglichkeiten*, über die *institutionenspezifisches Wissen* ausgebildet ist (...)" (Ehlich/Rehbein 1980:343)

Wenn man auch das "Orchester" als Institution beschreiben will, ist eine Modifikation dieser Beobachtungen nötig. Im Orchester ist die Bedeutung sprachlicher Interaktion gleichfalls reduziert, da die Beteiligten im Musizieren nicht eine Art von "Maschinenbedienung" sehen, sondern eine komplexe und für sie primäre Kommunikationsform. Das gilt sowohl für das gemeinsame Musizieren unter Leitung des Dirigenten als auch für "musikalische Mitteilungen" unter den Musikern außerhalb von Probe und Konzert. Auch Wissensbestände können direkt und ohne verbale Vermittlung musikalisch aktualisiert werden: Durch seine Ausbildung und Orchesterpraxis weiß der erfahrene Orchestermusiker, wie das Notenbild zu Klang konkretisiert werden kann und wie die Dirigentenzeichen zu deuten sind – mitunter meint der Orchestermusiker besser zu wissen als ein als unerfahren eingeschätzter Dirigent, wie die Musik klingen soll.

Daneben gibt es freilich auch den weiten Bereich sprachlicher Aktualisierung von Wissensbeständen – in scherzhaften Pausengesprächen und subversiven Probenkommentaren allerdings in ironisch-reduktionistischer Brechung.

Ehlich/Rehbein leiten nun den "homilëischen Diskurs" vom institutionellen Sprechen ab:

> "Es gibt einen Bereich sprachlichen Handelns, der einerseits aufgrund seiner festen Organisation gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Sprechen in Institutionen aufweist, andererseits dem institutionenspezifischen Handeln entgegengesetzt zu sein scheint. Dazu gehören z. B. das Pausengespräch in Schulen, Produktionsstätten, Wartezimmern, der Schwatz beim Einkauf, am Brunnen, an der Pforte, bei der Arbeit usw., Unterhaltungen, Konversationen. Untersucht man Sprache in Institutionen empirisch, so wird man immer wieder neben den auf die institutionsspezifischen Zwecke bezogenen Handlungen auf solche scheinbar für die Institution dysfunktionale Kommunikation stoßen, so daß sie in der Analyse einen systematischen Platz erfordert. (...) Wir verwenden dafür den Ausdruck 'homilëischer Diskurs' (im Rückgriff auf das griechische homileo, sich unterredend versammeln)." (Ehlich/Rehbein 1980:343)

Ehlich/Rehbein stellen die Analyse von Funktionen solcher scheinbar dysfunktionalen Diskurse und ihrer Integration in Institutionen, ihre eigene Institutionalisierung und Resistenz gegen Institutionen als Forschungsdesiderat auf.

Gülich diskutiert, ob dieses Konzept auch Erzählungen in institutioneller Kommunikation erfaßt:

> "Wenn in institutionell geregelter Kommunikation Erzählungen vorkommen, ist es sicher im allgemeinen leichter als in der Alltagskommunikation, festzustellen, ob und gegebenenfalls welchen institutionsspezifischen Zweck sie erfüllen oder ob sie 'dysfunktional' sind. Allerdings muß man präzisieren, für wen sie dysfunktional sind, für den 'Agenten', d. h. den Vertreter der Institution, oder für den 'Klienten' (...). Der Agent erwartet bzw. verlangt grundsätzlich funktionale Erzählungen, der Klient hat u. U. (...) andere Interessen. Oder für den Klienten kann eine Erzählung funktional sein, die dem Agenten dysfunktional erscheint. Dysfunktionale Erzählungen werden im allgemeinen vom Vertreter der Institution zurückgewiesen (...). Ebenso wie eine bestimmte kommunikative Funktion von Erzähler *und* Zuhörer akzeptiert werden muß (...), muß der Zuhörer die Dysfunktionalität in irgendeiner Weise akzeptieren (...), andernfalls wäre die Erzählung wenn nicht Sanktionen, so doch zumindest Rückfragen ausgesetzt." (Gülich 1980:377f.)

Diese Divergenzen in der Definition, ob Dysfunktionalität vorliegt, finden auch in Orchesterproben statt. Dabei erscheint es mir sinnvoll, nicht nur von "Dysfunktionalität von

Erzählungen" zu sprechen, sondern allgemein die Funktionalität verbaler Aktivitäten zu untersuchen, die die zentralen beruflichen Aktivitäten (das Musizieren unter Leitung des Dirigenten usw.) kommentieren und thematisieren. Diese Aktivitäten umfassen auch Sachverhaltsdarstellungen, die die Erfüllung der zentralen beruflichen Aktivitäten sichern und ermöglichen. Dazu gehören Identifizierungssequenzen zu Notenproblemen ebenso wie über den musikalischen Kanal das Präludieren.

Solche Aktivitäten können aber auch dysfunktional werden – der Bezug zum übergeordneten Handlungssystem ist mindestens einem Beteiligten nicht mehr deutlich. Das wird bei subversiven Zwischenbemerkungen von Orchestermusikern oft der Dirigent sein – vor allem, wenn er nicht in der Lage ist, sich in die Perspektive der Musiker hineinzuversetzen und die Motivation der Zwischenbemerkungen an subtilen Signalen zu erkennen. Andererseits sind langatmige Erklärungen des Dirigenten, womöglich in Form anekdotischer Erlebnisse, für die Musiker dysfunktional – sie sehen nicht den Bezug dieser Redseligkeit zur Sicherstellung eines künstlerischen Proben-Arbeitsergebnisses.–

Es ist nun möglich, die von Gülich und Ehlich/Rehbein verwendeten Begriffe "Erzählung" und "Agent" vs. "Klient einer Institution" auf die Analyse der orchesterinternen Kommunikation umzusetzen. Dann treten an die Stelle von Erzählungen verbale oder nicht-verbale Aktivitäten, die nicht zu der für die Probe vordefinierten Aufgabenkontur gehören; u. a. Rückfragen von Orchestermusikern, subversive Kommentare, Präludieren vor der Probe und beim Abklopfen.

Der Dirigent als Person mit besonderen Handlungsvollmachten und Anweisungsbefugnissen gegenüber den Orchestermusikern ist der "Agent", da er auch die Gesamtverantwortung trägt, daß das Orchester die gesetzten Arbeitsziele erreicht (dabei lasse ich das Orchestermusiker-Stereotyp außer acht, daß in Zeitungskritiken eine positive Gesamtleistung dem Dirigenten zugeschrieben, eine negative aber den Musikern angelastet wird). Die Musiker freilich als "Klienten" der Institution zu apostrophieren, wäre ein schiefes Bild: So verstehen sie sich nicht selbst. Sie sehen Orchestertraditionen und individuelle institutionelle Beteiligungsrollen mit entsprechenden Interaktionsrechten als handlungsleitend an. Gegenüber einem Gastdirigenten sieht sich eher das Orchester kollektiv als Agenten seiner Institution.

Gegenüber einer undifferenzierten Kategorie wie dem "homiletischen Diskurs" (Ehlich/Rehbein 1980) ist eine Unterscheidung der Modi und Themenbereiche von Nebenkommunikation in Institutionen sinnvoll:
(1) scherzhaft/spielerisch vs. ernsthaft;
(2) auf die soziale Welt bezogen durch Thematisierung eines ihrer Elemente vs. nur durch Schauplatz und Rahmen an die soziale Welt gekoppelt.–

Um die Funktionalität von Scherzkommunikation bei Orchestermusikern darzustellen, greife ich von den verschiedenen Situationstypen und Interaktionsmustern die Zwischenbemerkungen zum Dirigenten hin in der Probe als prototypisches Handlungsmuster heraus.

Die Orchesterprobe habe ich beschrieben als ein komplexes Handlungssystem. Die Komplexität ergibt sich aus verschiedenen Parametern:
- Ablauf in mehreren Phasen (Vorbereitung durch Instrumentenauspacken, Arbeitsplätze mit Notenständern, Noten usw. einrichten, Einstimmen; Proben nach einem vom Dirigenten entworfenen und verantworteten "Fahrplan"; Pause; Zusammenpacken);
- unterschiedliche Probentechniken ("Durchspielen" ohne verbale Intervention, vor allem um Werkkenntnis herzustellen; verbale Festlegungen, z. B. von Streichungen, Phrasierung, Dynamik, Artikulation usw.; Wiederholen von unbefriedigend realisierten Werkabschnitten; Zerlegen des Orchesters, z. B. um der Ursache für einen unbefriedigenden Klangeindruck auf die Spur zu kommen; "Anspielen" – nur kurze Werkabschnitte werden geprobt, z. B. um ein bereits fertig geprobtes Werk für eine Neuaufführung zu aktualisieren.);
- unterschiedlich vorgegebene Beteiligungsrollen: Dirigent mit einer Gesamtverantwortung für das klangliche Endprodukt und mit besonderen Interaktionsrechten in der Probe, aber ohne Kompetenz für praktische Ausführungsprobleme in den einzelnen Instrumentalstimmen; Musiker mit einer über ihr individuelles Spiel hinausgehenden Verantwortung, z. B. Konzertmeister, Vorspieler der anderen Streichergruppen, Erste Bläser; Musiker, deren Verantwortung und Zuständigkeit sich auf ihre eigene Stimme und ihr eigenes Instrument beschränkt;
- im Probenverlauf unterschiedliches Beteiligtsein der Musiker: unterschiedliche Besetzungen in den für die Probe anstehenden Werken oder Werkteilen; Pausen in den Stimmen zum Auszählen.

Das Handlungssystem ergibt sich – in einer eher statischen Beschreibung – aus dem interaktiven Zusammenwirken dieser und

anderer Parameter. In der Probe dienen Handlungsschemata zur Bewältigung bestimmter berufsbezogener Aufgabenkomplexe. Beispiel: Die Klangvorstellungen des Dirigenten sollen in eine klangliche Realisierung durch das Orchester umgesetzt werden. Dazu müssen im einzelnen folgende Aufgaben erfüllt werden:

- Der Dirigent muß die zu bearbeitende Werkstelle aus dem Kontext herauslösen, die Anforderungen an das Orchester zur gewünschten Spielweise konkret benennen, zumindest aber eine gestische Darstellung während des folgenden Probenabschnittes ankündigen;
- die Musiker müssen die gemeinte Stelle identifizieren, die Dirigentenkommentare durch verbale oder gestische Bestätigung ratifizieren, gegebenenfalls die Spielanweisungen durch Eintragungen in den Noten für die Realisierung absichern;
- die Musiker müssen an der vom Dirigenten angegebenen Stelle einsetzen;
- die erfolgreiche Realisierung muß ratifiziert werden – durch explizite Kommentare, in der Minimalform durch Fortsetzung der Probe ohne weiteren Kommentar zu der Stelle, denn das impliziert, daß sie zur Zufriedenheit des Dirigenten gespielt wurde;
- das Schema kann rekursiv verwendet werden, wenn der Dirigent nicht zufrieden ist.

Funktional für dieses Handlungsschema sind z. B. Identifizierungssequenzen, die durch Orchestermusiker ausgelöst werden, in denen es um die Identifizierung der vom Dirigenten gemeinten Stelle oder Spielweise geht – wenn die Musiker und der Dirigent in der Definition als funktional erkennbar übereinstimmen. Das kann jeweils durch Rekurs auf die durch Beteiligungsrollen festgelegten Aufgabenkomplexe geschehen: Der Musiker dokumentiert, daß ohne zusätzliche Identifizierungshilfen durch den Dirigenten die Klangrealisierung scheitern oder weiterhin unbefriedigend sein wird. Der Dirigent kann auch metakommunikativ eine Musiker-Zwischenfrage als zulässig oder sinnvoll bewerten.

Zwischenbemerkungen können aber auch vom Dirigenten als subversiv definiert und als Störung der Probeninteraktion interpretiert werden. Auch der Orchestermusiker kann – für die Kollegen oder sogar für den Dirigenten – eine eigene Zwischenbemerkung als subversiv, als nicht kooperativ im Sinne der vom Dirigenten gesetzten Probenziele und -relevanzen markieren.

Bei divergenten Definitionen findet eine "Aushandlung" statt, welche Definition nun für den weiteren Probenverlauf als gültig anzusehen ist. Diese Aushandlung kann allerdings

der Dirigent mittels seiner Autorität, seiner herausgehobenen Stellung verkürzen und im Ergebnis für sich entscheiden. Eine andere Frage dabei ist, ob ein solches rigoroses Vorgehen immer taktisch klug ist: Ein sensibler Dirigent braucht die volle Kooperationsbereitschaft aller Musiker als Voraussetzung für optimale Konzertergebnisse; ein solcher Dirigent wird auch subversive Zwischenbemerkungen begreifen als Andeutung abweichender Relevanzsetzungen aus einer anderen Beteiligungsperspektive heraus und sie in seinen Handlungsplan für den Rest der Probe einbeziehen.

Subversive Zwischenbemerkungen sind Dokument abweichender als dominant gesetzter Handlungskonturen; so kann ein Orchestermusiker in ihnen seine vom Dirigenten abweichenden Ansprüche an die interaktive Situationsbewältigung andeuten. Beispiele für solche Ansprüche: Selbstdarstellung; Kritik, daß die Dirigentenansprüche sich auf mangelnde Sachkompetenz stützen; Bestreiten der Verfügungsgewalt des Dirigenten über den einzelnen Musiker oder das Orchesterkollektiv – generell oder in bestimmtem Ausmaß, etwa indem dem Dirigenten das Recht auf Probenexpansion zu bestimmten problematischen Stellen verwehrt wird (nach dem Motto "jetzt reicht's mir aber!").

Dysfunktionale Interaktionsaktivitäten werden in der Literatur (z. B. bei Gülich 1980) als nicht auf die Handlungskonstitution, sondern auf die Beziehungsarbeit bezogen interpretiert, wobei diese beiden Bereiche von Interaktionsorganisation zumindest analytisch strikt voneinander getrennt erscheinen.

Als letzte systematische Frage möchte ich aufwerfen: Sind in der sozialen Welt des "Orchesters" die beiden Bereiche in besonders ausgeprägter Weise aufeinander bezogen, indem in einem erweiterten Sinne Beziehungsarbeit zum Handlungssystem gehört und somit dysfunktional scheinende Aktivitäten doch Voraussetzungen schaffen für eine weiterhin erfolgreiche professionelle Interaktion?. Das heißt konkret: Für die Arbeit im Orchester gelten toleranzlose Präzisionsforderungen, die fortgesetzt nur unter zwei Bedingungen realisiert werden können:

- Festgelegter und im Ablauf erwartbarer Wechsel zwischen Arbeits- und Entspannungsphasen. Die Arbeitspausen sind funktional notwendig und werden darum in ihrem Status durch eine spezifische Probenkommunikation abgesichert. In ihr wird eine ernsthafte Thematisierung beruflicher Probleme vermieden, Zuschreibungen, wie in Frotzeleien, gelten nicht als echt. Zwischenbemerkungen über oder an den Dirigenten während der Proben-Arbeitsphase deuten oft Befürchtungen an, daß er den

notwendigen rhythmischen Wechsel zwischen Arbeit und Entspannung aus den Augen verliert und nur noch seine Klangideale ohne Rücksicht auf Zeitbudgets und Erschöpfung der Musiker verfolgt.

- Besondere Ansprüche an Kollegialität: Antipathien oder Kommunikationsbarrieren verhindern, daß über ein rein handwerkliches Nebeneinanderher-Spielen hinaus im Konzert eine künstlerisch vertretbare Werkinterpretation zustandekommt: in Orientierung auf ein Ideal wie "Musizieren als Lebensform". Frotzelnde Beziehungsarbeit in Pausen zeigt einen Weg auf, die tatsächlich bestehenden Interaktionsprobleme (aufgrund belastender gemeinsamer Erfahrungen, aufgrund des mangelnden Verständnisses des Kollegen für Möglichkeiten und Probleme des eigenen Instrumentes usw.) für Probe oder Konzert, die jetzt anstehen, hintanzusetzen.
  Dabei entspräche allerdings ein schlichtes Reproduzieren von "abgestorbenen" Mustern, ein Zitieren von Phraseologismen, nicht dem Selbstbild des Orchestermusikers als Künstler. Daher finden gelegentlich Revitalisierungen statt: Mit dem Zuschreibungs-Status einer Äußerung wird gespielt – Textzitate werden auf den aktuellen Wahrnehmungszusammenhang bezogen, eine Frotzelei schillert als möglicherweise doch ernstgemeint.

Können Scherze funktional für Beziehungsarbeit sein? Zwei Beispiele:

- Der sich einspielende Musiker stört die plaudernden Kollegen und wird so als Opfer von Scherzen über sein Instrument und seine Technik ausgewählt (vgl. S. 258, Beispiel Nr. 35). Ernsthafte Thematisierung der konkurrierenden Ansprüche auf den gemeinsamen Interaktionsraum würde die Spötter als an beruflichem Engagement desinteressiert diskreditieren.
- Ein Musiker patzt in der Probe und stört die kollektiven Erwartungen auf krisenfreie Präsentation professionellen Leistungsstandards. Doch die Kollegen haben kein Recht, öffentlich und explizit Kollegenleistungen negativ zu bewerten, und deuten solche Bewertungen durch scherzhafte Sprüche an (vgl. S. 181, Beispiel Nr. 5, 23).

Mit solchen Scherzen wird eine explizite und ernsthafte Thematisierung von Beziehungsproblemen und Kommunikationskrisen vermieden. Funktional sind aggressive Späße auf Kosten des Kollegen, wenn sie ihm signalisieren sollen, daß er ein bestimmtes als dominant gesetztes Handlungsschema nicht beachtet und so gegen Kooperationserwartungen seiner Kollegen verstoßen hat. Man verzichtet darauf, die Dominantsetzng zu explizieren,

weil einem das als Verstoß gegen wiederum übergreifende Handlungsnormen (z. B. "Kollegialität") ausgelegt werden könnte.

7. RÄTSELAUFLÖSUNG

Ich möchte nun auf die vier eingangs präsentierten Beispiele zurückkommen und die zunächst rätselhaft scheinenden Bemerkungen von Orchestermusikern aufzuhellen versuchen.

Im Beispiel Nr. 1 ("FAGOTTISTEN haben hier keinen Zutritt-", s. S. 7) ging es um ein spielerisches Bestreiten von Zugangsrechten und Zuständigkeit. Alle drei Äußerungen in diesem Austausch verweisen auf Schauplätze der sozialen Welt, auf denen solche Beteiligungsrollen tatsächlich festgelegt sind und Aushandlungsversuche als Übergriffe sanktioniert werden. So ist etwa die Platzverteilung im Stimmzimmer in dieser Weise geregelt – und für den Einsatzort des musizierenden Orchesters gilt das allemal: Im Orchestergraben und auf der Bühne gibt es strikte Regeln, wer wo sitzen darf oder muß, was auch angesichts des beengten Raumes unabdingbar ist. Darüberhinaus ist eine der Grundregeln für die Kommunikation zwischen Orchestermusikern, daß jeder nur für die eigene Stimme zuständig ist. Künstlerische Interventionen werden nur vom Dirigenten, nicht von gleichrangigen Kollegen zugelassen. "Halt dich da raus" ist dabei eine typische Formulierung, Thematisierungsversuche von Kollegen abzublocken. Interventionen zu Organisationsproblemen des Orchesterbetriebs sind gleichfalls nicht Sache beliebiger Kollegen, sondern des dafür eigens zuständigen Orchesterinspektors.

Das Spiel kann hier nur unter besonderen Situationsbedingungen funktionieren: Der Bus ist neu, wird zum ersten Mal vom Orchester benutzt. So ist noch keine feste Sitzverteilung analog zu den Verhältnissen im Stimmzimmer ausgehandelt worden (als ich mich auf der Rückfahrt auf einen anderen Platz als auf der Hinfahrt zu setzen versuche, werde ich von einem Orchestermusiker dafür gerüffelt).

Der Kollege wird nicht als Individuum, sondern als Spieler eines bestimmten Instrumentes angesprochen; zugleich gibt man aber vor, nicht an einem Ausbau der Kommunikationsbeziehung zu ihm interessiert zu sein. Dabei gehen die Beteiligten davon aus, daß der andere kein Verständnis für spezifische Probleme des jeweils anderen Instrumentes haben wird. Für diese spielerische Unterstellung ist nicht relevant, ob die drei Musiker möglicherweise tatsächlich durchaus gut miteinander kommunizieren können – sie wird als Stereotyp abgerufen.

Die Androhung von Schlägen ist bei Orchestermusikern in mehr Kontexten als nicht ernstgemeint zu interpretieren als bei anderen Berufen; alle wissen, daß physische Gewalt besonders schnell in diesem Beruf zur Dienstunfähigkeit führt.-

Die Bemerkung des Fagottisten im Beispiel Nr. 2 ("Das wird aber nicht extra bezahlt", s. S. 12) verweist ironisch auf die besonderen Probenbedingungen, nämlich auf eine Situationsspezifik wegen der "Mucke" und wegen des musikalischen Werkes. Die "H-Moll-Messe" enthält nur diese eine "Nummer" für Horn, ansonsten hat der Hornist nichts zu tun. Er ist mithin nur während 5 Minuten der ca. zweieinhalbstündigen üblichen Aufführungsdauer beschäftigt – dann allerdings auch mit einem sehr virtuosen und technisch schweren Solo. So wird hier der Hornist auch von seinen Fagottkollegen als Mitwirkender unter Sonderbedingungen wahrgenommen: Er muß während kurzer Zeit sehr konzentriert arbeiten (denn es ist ein gefürchtetes Solo: Ich habe es bei allen Kirchenkonzerten, an denen ich beteiligt war, noch nie ganz ohne "Kiekser", also fehlerfrei, gehört). Dafür hat er aber auch Proben-Privilegien: Es wäre dem Hornisten kaum zuzumuten, während der ganzen üblicherweise dreistündigen Probe auszuharren, um dann irgendwann zwischendurch mit seinem Solo an die Reihe zu kommen. So war der Hornist von der ersten Orchesterprobe dispensiert, stattdessen wurde seine Arie kurz vor der Generalprobe schon einmal geprobt – zur Zufriedenheit des Dirigenten, der dem Hornisten nun in der Generalprobe anbietet, auf die Hornarie zum größten Teil zu verzichten.

Auffällig ist nun das Engagement des Hornisten: seine Bereitschaft zur Mehrarbeit, seine Eigeninitiative, eine bestimmte Spielweise durchzusetzen. Das führt hier zu einer stärkeren Beteiligungsrolle, als sonst – zumal bei "Mucken" – für Orchestermusiker dem Dirigenten gegenüber üblich ist. Der Hornist bemüht sich hier, einen Teil der Verantwortung für ein gutes Gelingen der Arie in der Aufführung dem Dirigenten abzunehmen; als Instrumentalsolist ist er bereit, die Verantwortung selbst zu tragen.

Das konstrastiert zur üblichen Einschätzung von "Mucken" unter Orchestermusikern: Ansonsten ist ein wesentlicher Aspekt, ob die Mucke sich finanziell lohnt, ob Zeitaufwand und Bezahlung in einem angemessenen Verhältnis zueinander stehen. Dabei ist das Honorar (im Gegensatz zur festen tarifvertraglichen Bezahlung bei "Diensten") aushandlungsfähig, für Partien mit Soli gibt es meist etwas mehr; auch können Blechbläser meist mehr fordern als Streicher und Holzbläser.

Alle Orchestermusiker wissen aber, daß das Honorar vor Beginn der Probe feststeht – daß es für ein besonderes Probenengagement oder gar nur die besonders gestaltete Spielweise einzelner Passagen kein Extra-Honorar geben kann, etwa als Leistungsprämie wie beim Profi-Fußball. In der Bemerkung wird eine Selbstverständlichkeit thematisiert und so doch spielerisch als aushandlungsfähig hingestellt.

Insgesamt gilt: Alle genannten besonderen Umstände können als Indikatoren dafür betrachtet werden, daß in der Bemerkung des Fagottisten das auffällige Verhalten eines Kollegen in herausgehobener Position bearbeitet wird; die Bemerkung bedient sich einer scherzhaften Verkleidung. Sie wird in Mimikry-Technik vorgebracht (leise, für den Dirigenten unverständlich, lakonisch, ohne Reaktionen zu ermuntern), und so ist ihr Status in bezug auf die Interaktionsmodalität nicht nachprüfbar.–

Auch in dem zweiteiligen Beispiel Nr. 3+4 spricht die Bemerkung des Orchestermusikers ("Spendenbescheinigung"; s. S. 16f. und 18f.) lakonisch seine handfesten finanziellen Interessen an. Mit seiner Replik deutet er zwei nicht kompatible Relevanzsysteme an: auf der einen Seite die künstlerische Verantwortung des Dirigenten (bei unzureichenden Probenbedingungen und -ergebnissen muß ein Schallplattenprojekt abgesagt werden) und auf der anderen Seite die gewerkschaftliche Orientierung des betroffenen Musikers – was für finanzielle Konsequenzen haben künstlerisch motivierte Dirigentenentscheidungen für ihn? So reinterpretiert hier der Geiger die Fragen des Dirigenten (die in dessen Argumentation entscheidungsleitend für eine künstlerische Entscheidung sein sollten) als Paraphrase etwa von: "Wie kann ich das Orchester für eine entgangene Einnahmequelle entschädigen?" – Antwort: durch eine "Spendenbescheinigung".

Der Dirigent reagiert nicht verständnislos auf die Replik. Er sieht sie also nicht (wie es etwa ein uninformierter Außenstehender tun könnte) als unverständlichen thematischen Bruch, sondern als Dokument von Renitenz. Im Interesse eines harmonischen Probenfortgang verzichtet er aber auf eine explizite Thematisierung der Divergenz, ratifiziert die Musikerbemerkung dabei doch mit einer ironisch-distanzierten Wiederholung und einer scheinbar positiven Bewertung. Dahinter versteckt sich ein Rüffel: Die Musikerbemerkung war nicht situationsangemessen. Auffällig ist, daß der betroffene Geiger nicht mit einer "Nachverbrennung" reagiert, also den Dirigententadel als Imageschaden bearbeitet: Er sieht, daß die Situation durch eine "Nachverbrennung" sich weiter verkomplizieren würde, da der Dirigent

jetzt in besonderer Weise auf ihn aufmerksam geworden ist und er als Vorspieler der Zweiten Geigen ohnehin zu nahe am Dirigentenpult sitzt, als daß er einen "Sub-Schauplatz" für eine Nachverbrennung außerhalb des Wahrnehmungsbereiches des Dirigenten aufbauen könnte.

Wenn man die Bedeutung von "Spendenbescheinigung" rekonstruieren will, muß man zwei Aspekte unterscheiden:
- das Wort verweist auf ein bestimmtes zwischen dem Geiger und dem Dirigenten geteiltes Erfahrungswissen[66];
- die Funktion der Bemerkung ist, auf die abweichende Interessenlage des Orchestermusikers hinzuweisen, um Relevanzsetzungen und Entscheidungen des Dirigenten nicht vollständig hinnehmen zu müssen.

Freilich darf diese Bemerkung auch nicht als Indikator für einen latenten, tiefgreifenden Konflikt überinterpretiert werden. Im vorliegenden Beispiel fand eine Renormalisierung in drei episodenartigen Schritten statt:

(a) In der Situation durch Verzicht auf Expansion bei beiden Beteiligten und den Verzicht auf eine "Nachverbrennung" beim Orchestermusiker; stattdessen demonstratives Nichteingehen auf den anderen, beim Orchestermusiker geradezu ein "Pokerface" auch nach weiteren Dirigenteninterventionen, die ansonsten zumindest einen mimischen Kommentar von Distanz hätten erwarten lassen.

(b) Zu Beginn der Generalprobe am nächsten Abend: eine "Generalabsolution" durch den Dirigenten. Er dankt den Musikern für ihre besondere Geduld und ihr Engagement in den Proben und sagt: "Sie müssen von Zeit zu Zeit ihre Sprüche machen, aber dafür sind sie Profis" – die scheinbaren Störungen durch "Sprüche" definiert er rückwirkend als besondere Beweise für Professionalität um.

(c) Nach dem gelungenen Konzert verabschiedet sich der Dirigent von diesem Geiger auffällig herzlich.

---

[66] Es gibt tatsächlich eine Geschichte "Spendenbescheinigung", die ich hier aber nicht näher darlegen möchte, um die Beteiligten nicht zu kompromittieren.

8. AUSBLICK

Den schillernden Charakter des Selbstbildes von Orchestermusikern verdeutlicht ein Zitat aus Wolfgang Hildesheimers Mozart-Biografie; sie ist gerade in den letzten Jahren erneut aktuell geworden durch den "Oscar"-prämiierten Film "Amadeus" von Milos Forman. Ich halte es für legitim, eine grundsätzliche Erwägung aus der Biografie eines unangepaßten Genies zu übertragen auf die Scherzkommunikation des durchschnittlichen Orchestermusikers. Hildesheimers zentrale Funktionszuweisungen an den Humor (Methode des Selbstschutzes; Hülle, die eine vorgegebene maskierte Gestalt schafft) sind genau die kommunikativen Verfahren, die der Orchestermusiker benötigt, um sein gebrochenes Selbstbild zwischen Künstler und Handwerker zu bearbeiten: Schaffen von scherzhaft definierten Freiräumen, Rollendistanz und spielerische Verweise auf eine fiktive reduzierte Welt.

> "'HUMOR' ist ein viel strapaziertes Wort. Es wechselt seine Bedeutung nicht nur mit dem Besitzer der so genannten Eigenschaft, sondern auch mit der geistigen Potenz dessen, der sich des Wortes bedient. Auf der Stufe der Überbegabten, als deren ausschließliches Privileg man ihn nicht betrachten kann, aber gern betrachten würde – denn das Maß der Erträglichkeit nimmt nach unten rapide ab –, entspringt seine Äußerung nicht etwa dem Wunsch, zu heiterem Lebensgenuß beizutragen oder etwa die Welt lustig zu sehen, sondern eher dem Gegenteil: dem Drang, die Schwere des täglichen Lebensvollzugs, des 'Handwerks des Lebens' (Cesare Pavese) hervorzukehren, indem es, kontrapunktisch zu seinem Ernst, im Unernst entlarvt, das Absurde betont, das Groteske, Widersinnige, Ungerechte grimmig unterstrichen wird. Gewiß ist der Prozeß dieser Anwendung meist unbewußt. Unbewußt ist auch die Furcht, sich in der Ernsthaftigkeit zu entblößen; der Unwille, sich mitzuteilen, die private Wirklichkeit verallgemeinern und damit dem Unverständnis jener anderen preisgeben zu müssen, die ihrer Mitteilung nicht würdig sind. So wird denn der Humor zur verfügbaren Methode des Selbstschutzes, als solcher tritt er ins Bewußtsein: Er dient als Hülle, die den Träger unkenntlich macht, indem sie das Gewand eines anderen, Geringeren, vortäuscht, die verhüllte Gestalt aus dem Verkehr zieht und die vorgegebene maskierte Gestalt in der Masse der Spaßmacher und Narre untergehen läßt. Dazu kommt die Überzeugung, daß es auch für alle Beteiligten das beste sei, den 'Ernst des Lebens' durch Komik, wenn nicht durch Albernheit zu übertönen, jedenfalls vor allem zwischen dem Ich und dem geringgeschätzten Gegenüber keine Gemeinsamkeit der Betrachtung aufkommen zu lassen. Die Anschuldigung mangelnder Würde, oder, im Fall Mozart, des kindischen Verhaltens, nimmt man gerne in Kauf: Sie liefert den Beweis für das Unverständnis der Mitwelt, die Unmöglichkeit der Kommunikation auf der Ebe-

ne der Konventionen, und rechtfertigt somit die eigene Handlungsweise." (Hildesheimer 1977:124f.)

ANHANG

LITERATUR

Ackermann (1966), Friedrich: Das Komische in der Anekdote. Ein Unterrichtsversuch. In: Der Deutschunterricht 18 (1966), H. 3, S. 10 – 28

Adorno (1968), Theodor W.: Dirigent und Orchester. In: Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt/Main 1962 (zitiert nach der TB-Ausgabe Reinbek bei Hamburg 1968 (rde 292), S. 115 – 128)

Avgerinos (1981), Gerassimos: Musiker-Jargon. Ein vergnüglicher Sprachführer. Mainz ^{2}1981 (198O) (Goldmann-Schott-TB 33028)

Becker (1974), Howard S.: Art as collective action. In: American Sociological Review 39, S. 767 – 776

Becker (1978), Howard S.: Arts and Crafts. In: American Journal of Sociology 83, S. 862 – 889

Bergson (1940), Henri: Le rire. Essai sur la signification du comique. Presses Universitaires de France: Paris ^{400}1983 (1940) (Originalausgabe 1900; deutsche Übersetzung: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich 1972)

Best (1972), Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Frankfurt/Main 1972, 1973 (Fischer-TB 6092)

Blum (1975), Klaus: Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung. Tutzing

Borchers (1982), Jürgen: Die Wechselbeziehung zwischen Musiker und Dirigent. In: Das Orchester 30 (1982), S. 914f.

Bradney (1957), Pamela: The Joking Relationship in Industry. In: Human Relations 10 (1957), S. 179 – 187

Burkhardt (1987), Werner: Karriere mit Takt und Stöckchen. In: Zeit-magazin Nr. 13, 20. 3. 1987, S. 36 – 43

Christensen (1963), James Boyd: Utani: Joking, sexual license, and social obligation among the Luguru. In: American Anthropologist 65 (1963), S. 1314 – 1327

Douglas (1968), Mary: The social control of cognition: some factors in joke perception. In: Man, New Series 3 (1968), S. 361 – 376

Dupréel (1928), E.: Le Problème Sociologique de Rire. In: Revue Philosophique 106 (1928), S. 213 – 260

Eckhardt/Lück/Mertesdorf (1970): Josef Eckhardt/Helmut E. Lück/Frank Mertesdorf, Untersuchungen zum Lampenfieber. In: Das Orchester 18 (1970), S. 445 – 451

Ehlich/Rehbein (1980): Konrad Ehlich/Jochen Rehbein, Sprache in Institutionen. In: H. P. Althaus/H. Henne/H. E. Wiegand (Hrsg.), Lexikon der Germanistischen Linguistik. Tübingen ²1980, S. 338 – 345

Ehrich/Saile (1972): Veronika Ehrich/Günter Saile, Über nichtdirekte Sprechakte. In: Dieter Wunderlich (Hrsg.), Linguistische Pragmatik. Frankfurt/Main, S. 255 – 287

Einstufung der deutschen Kulturorchester nach Tarifgruppen und Planstellen. In: Das Orchester 32 (1984), H. 2, S. 106 – 108

Engelmann (1981), Günther: "Musiker im Orchester". In: Das Orchester 29 (1981), S. 621 – 624 (= Besprechung zu Kulenkampff 1980)

Engelmann (1982), Günther: Künstlerische Musikberufe. Situationsanalyse und kurzfristiger Bedarf – Orchestermusiker. In: Das Orchester 30 (1982), S. 222 – 224

Feiler (1979), Paul (Hrsg.): Spass nach Noten. Ein heiteres Musikaleum. Esslingen/Neckar

Flothuis (1983), Marius: Einige Betrachtungen über den Humor in der Musik. In: Österreichische Musikzeitschrift 38 (1983), S. 688 – 695

Franck (1980), Dorothea: Grammatik und Konversation. Königstein

Freud (1905), Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt/Main 1958 (Fischer-TB 193/6083; Originalausgabe 1905)

Fuhrmeister/Wiesenhütter (1973): Marie-Luise Fuhrmeister/Eckart Wiesenhütter, Metamusik. Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer Musik. München

Goffman (1973), Erving: Rollendistanz. In: Erving Goffman, Interaktion: Spaß am Spiel, Rollendistanz. München 1973, S. 93 – 171 (amerikanische Ausgabe: Indianapolis 1961)

Goffman (1977), Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übersetzt von H. Vetter. Frankfurt/Main (stw 329; amerikanische Ausgabe: Cambridge/Mass. 1974)

Goffman (1982), Erving: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung. Übersetzt von R. und R. Wiggershaus. Frankfurt/Main (stw 394; amerikan-

ische Ausgabe: Relations in Public. Microstudies of the Public Order. Basic Books 1971)

Goossens/Roxburgh (1979): Leon Goossens/Edwin Roxburgh, Die Oboe. Unterägeri (Yehudi Menuhins Musikführer)

Gruhn (1983), Wilfried: Wie heiter ist die Kunst? Semiologische Aspekte musikalischer Komik. In: Österreichische Musikzeitschrift 38 (1983), S. 677 – 688

Gumperz (1971), John: Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Norway. In Collaboration with Jan-Petter Blom. In: John J. Gumperz, Language in Social Groups. Stanford 1971, S. 274 – 310

Gumperz (1982), John (Hrsg.): Language and social identity. Cambridge 1982 (= Studies in interactional sociolinguistics 2)

Gülich (1977), Elisabeth: Was sein muß, muß sein. Überlegungen zum Gemeinplatz und seiner Verwendung. Antrittsvorlesung an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld, 4. 2. 1977. Manuskript

Gülich (1980), Elisabeth: Konventionelle Muster und kommunikative Funktionen von Alltagserzählungen. In: Konrad Ehlich (Hrsg.), Erzählen im Alltag. Frankfurt/Main, S. 335 – 384

Haider/Groll-Knapp (1971): Manfred Haider/Elisabeth Groll-Knapp, Psychophysiologische Untersuchungen über die Belastung des Musikers in einem Symphonieorchester. In: Piperek (1971b), S. 15 – 37

Harnoncourt (1983), Nikolaus: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg ³1983 (1982)

Helms (1984), Hans G.: Orchesterarbeit unter privatwirtschaftlichen oder sozialstaatlichen Bedingungen. Reflexionen mit Michael Gielen über Erfahrungen mit der Aufführungspraxis in den USA und in der Bundesrepublik Deutschland. Sendung von Radio Bremen, 2. Programm, 31. 5. 1984, 19.15 - 21.05 Uhr

Henrich (1976), Dieter: Festsitzen und doch freikommen (Über eine Minimalform komischer Kommunikation). In: W. Preisendanz/R.Warning (Hrsg.), Das Komische. München 1976, S. 445 – 449 (= Statement zu Wellershoff 1976)

Herbig (1982), Lutz: Die Wechselbeziehung zwischen Musiker und Dirigent. In: Das Orchester 30 (1982), S. 913f.

Herbort (1984), Heinz Josef: Ohne Abenteuer geht es nicht. Ein "Zeit"-Gespräch mit Hamburgs neuem Generalmusikdirektor Hans Zender. In: Die Zeit Nr. 38, 14. 9. 1984

Herbort (1984a), Heinz Josef: Das Ende der Ära Karajan. Zum Streit zwischen dem Berliner Philharmonischen Orchester und seinem Chefdirigenten. In: Die Zeit Nr. 26, 22. 6. 1984, S. 33

Herbort (1986), Heinz Josef: Jeder hört auf jeden. Das New Yorker Orpheus Chamber Orchestra auf Tournee. In: Die Zeit Nr. 4, 17. 1. 1986

Hildesheimer (1977), Wolfgang: Mozart. Frankfurt/Main (zitiert nach der TB-Ausgabe Frankfurt/Main 1980, st 598)

Hirsch (1985), Eike Christian: Der Witzableiter oder Schule des Gelächters. Hamburg

Hoffmann (1974), Freia: Musiklehrbücher in den Schulen der BRD. Neuwied und Berlin

Hoffmann (1978), Freia: "Gewaltig viele Noten, lieber Mozart!" Über die gesellschaftliche Funktion von Musikeranekdoten. In: Peter Schleuning (Hrsg.), Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik. Frankfurt/Main, S. 165 – 205

Holly (1979), Werner: Imagearbeit in Gesprächen. Zur linguistischen Beschreibung des Beziehungsaspekts. Tübingen

Honegger/Massenkeil (1976): Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hrsg.), Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Freiburg. Band 4

Hösle (1978), Johannes: Molières Komödie Dom Juan. Heidelberg

Huffzky (1979), Karin: Wer muß hier lachen? Das Frauenbild im Männerwitz. Eine Streitschrift. Darmstadt (Sammlung Luchterhand 271)

Janz (1981), Curt Paul: Der Orchestermusiker. Die Kommerzialisierung der Musik und ihre Folgen. In: Das Orchester 29 (1981), S. 1017 – 1019

Jefferson (1974), Alan: Inside the Orchestra. Shaldon (Devon)

Joppig (1981), Gunther: Oboe&Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik. Bern und Stuttgart (Unsere Musikinstrumente 9)

Jungheinrich (1986), Hans-Klaus: Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten. Frankfurt/Main

Jünger (1948), Friedrich Georg: Über das Komische. Zürich 1948 (Originalausgabe 1936)

Kaiser (1980): Chance und Problem öffentlicher Förderung (Referat auf der 21. Generalversammlung des Deutschen Musikra-

tes). In: Deutscher Musikrat – Referate, Informationen 46 (1980), S. 19 – 27

Kallmeyer (1977), Werner: Verständigungsprobleme in Alltagsgesprächen. Zur Identifizierung von Sachverhalten und Handlungszusammenhängen. In: Der Deutschunterricht 29 (1977), S. 52 – 69

Kallmeyer (1978), Werner: Fokuswechsel und Fokussierungen als Aktivitäten der Gesprächskonstitution. In: Reinhard Meyer-Hermann (Hrsg.), Sprechen – Handeln – Interaktion. Tübingen 1978. S. 191 – 241

Kallmeyer (1979), Werner: "(Expressif) Eh ben dis donc, hein' pas bien'" Zur Beschreibung von Exaltation als Interaktionsmodalität. In: R. Kloepfer (Hrsg.): Bildung und Ausbildung in der Romania. Akten des Romanistentags 1977. München 1979, Band I, S. 549 – 568

Kallmeyer (1980), Werner: Gestaltungsorientiertheit in Alltagserzählungen. Manuskript

Kallmeyer/Keim (1986): Werner Kallmeyer/Inken Keim, Formulierungsweise, Kontextualisierung und soziale Identität. Dargestellt am Beispiel des formelhaften Sprechens. In: Lili 64 (1986), S. 98 – 126

Kallmeyer/Keim/Nikitopoulos (1982): Werner Kallmeyer/Inken Keim/Pantelis Nikitopoulos, Zum Projekt "Kommunikation in der Stadt". In: Karl-Heinz Bausch (Hrsg.), Mehrsprachigkeit in der Stadtregion, Jahrbuch 1981 des Instituts für deutsche Sprache; Sprache der Gegenwart, Schriften des Instituts für deutsche Sprache Bd. 56. Düsseldorf 1982, S. 345 – 390

Kallmeyer/Schütze (1976): Werner Kallmeyer/Fritz Schütze, Konversationsanalyse. In: Studium Linguistik 1 (1976),S. 1 – 28

Kallmeyer/Schütze (1977): Werner Kallmeyer/Fritz Schütze, Zur Konstitution von Kommunikationsschemata der Sachverhaltsdarstellung. Exemplifiziert am Beispiel von Erzählungen und Beschreibungen. In: D. Wegner (Hrsg.), Gesprächsanalysen. Hamburg, S. 159 – 274

Kanngiesser (1983), Claus: Was Orchestermusiker in der Praxis erwartet. Aspekte zur Ausbildungs- und Berufssituation – insbesondere der Streicher. In: Neue Musikzeitung 32 (1983) Nr. 3, S. 11

Katz (1965), Fred E.: Explaining Informal Work Groups in Complex Organizations: The Case for Autonomy in Structure. In: Administrative Science Quarterly 10 (1965), S. 204 – 223.- Auch in: W. A. Faunce (Hrsg.), Readings in Industrial Sociology. New York 1967, S. 290 – 304

Kesting (1984), Jürgen: Der Berliner Klarinettenkrieg. 120 Männer gegen eine Frau. In: Stern Nr. 22, 24. 5. 1984, S. 64 – 66

Kissling (1978), Walter: Berufskundliche Unterlagen zu den Musikberufen in Österreich – Orchestermusiker und Solisten. In: Das Orchester 26 (1978), S. 449 – 455.- Teilveröffentlichung von: Österreichisches Institut für Berufsbildungsforschung, Berufskundliche Unterlagen "Musikberufe", vervielf. Manuskripte, Wien 1978 und Walter Kissling, Musikerberufe in Österreich, Berufsbilder als Beitrag zur Darstellung der sogenannten Hochkultur, vervielf. Manuskripte, Wien 1977

Kissling (1982), Walter: "Ein Konzert hat viel mit dem Visuellen zu tun". Zur Repräsentation von Frauen in den österreichischen Berufsorchestern. In: Kulturjahrbuch 1. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Wien, S. 115 – 156

Kneif (1978), Tibor: Ist Musik eine Sprache? In: Jörg Zimmermann (Hrsg.), Sprache und Welterfahrung. München, S. 257 – 268 (Fink Kritische Information 69)

Kulenkampff (1980), Hans-Wilhelm: Musiker im Orchester. Frankfurt/Main

Kusche (1966), Ludwig: Stimmt denn das auch? Musikeranekdoten unter die Lupe genommen. München

Levant (1975), Oscar: Music in Aspic. In: George Seltzer (Hrsg.), The professional symphony orchestra in the United States. Metuchen/N. J., S. 69 – 89

Löber (1978), Mareile: Zur beruflichen Beanspruchung von Orchestermusikern. In: Musik und Gesellschaft 28 (1978), H. 2, S. 91f.

Luhmann (1968), Niklas: Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität. Stuttgart

Luhmann (1972), Niklas: Einfache Sozialsysteme. In: Zeitschrift für Soziologie 1 (1972), S. 51 – 65

Lück (1983), Rudolf: Wie stark engagieren sich unsere Orchestermusiker? Ein Werkstattgespräch mit Hermann Lang. In: Neue Zeitschrift für Musik 144 (1983), H. 10, S. 13 – 16

Marfurt (1977), Bernhard: Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsortenbestimmung. Linguistische Arbeiten. Tübingen

Martius (1984), Karl Friedrich: Saitensprünge. Ein immerwährender Musikkalender. Zusammengestellt von Karl Friedrich Martius. München und Zürich

Mead (1971), Margaret: Jugend und Sexualität in primitiven Gesellschaften. Band 3: Geschlecht und Temperament in drei primitiven Gesellschaften. München ²1971 (dtv WR 4034; Originalausgabe: New York 1935)

Messmer (1985), Franzpeter: Die Entdeckung der Viola in Klassik und Romantik. In: Das Orchester 33 (1985), H. 2, S. 115-119

Mix (1987), Ingo: Der Ankleider. Auch zuständig für Nervenkostüme. Von hinten betrachtet wirkt das Theater erstaunlich kleingeistig. In: Die Zeit Nr. 16, 10. 4. 1987, S. 74

Mull (1949), Helen K.: A Study of Humor in Music. In: American Journal of Psychology 62 (1949), S. 560 – 566

Müller (1980), Hans-Peter: Von Adam bis Zar und Zimmermann. Musikeranekdoten. Musiker in Anekdoten und Begebenheiten. (Ost-)Berlin ⁴1983 (1980)

Piperek (1971a), Maximilian: Psychische Streß- und Belastungsfaktoren in der Berufsausübung des Musikers eines Symphonieorchesters – ein Beitrag zum Berufsbild des Orchestermusikers. In: Piperek (1971b), S. 3 – 14

Piperek (1971b), Maximilian: Streß und Kunst. Gesundheitliche, psychische, soziologische und rechtliche Belastungsfaktoren im Beruf des Musikers eines Symphonieorchesters. Wien

Pokatzky (1985), Klaus: "Rumms, klirr, schlürf" – Tonkunst der neuen Art: In Konzertsälen machen sich lockere Fernsehkonsumsitten breit. In: Die Zeit Nr. 40, 27. 9. 1985

Radcliffe-Brown (1965), A. R.: On joking relationships. In: Africa 13 (1940), S. 195 – 210.- Abgedruckt in: A. R. Radcliffe-Brown, Structure and Function in Primitive Society. New York 1965, S. 90 – 104 (danach zitiert)

Rehbock (1980), Helmut: Rhetorik. In: H. P. Althaus/H. Henne/H. E. Wiegand (Hrsg.), Lexikon der Germanistischen Linguistik. Tübingen ²1980, S. 293 – 303

Richards (1937), A. I.: Reciprocal clan relationships among the Bemba of N. E. Rhodesia. In: Man 37 (1937), S. 188 – 193

Rieger/Bramsch (1984): Eva Rieger/Veronika Bramsch, Die Orchestermusikerin – anerkannt, geduldet oder abgelehnt? Anmerkungen zu einer undogmatischen Befragung. In: Das Orchester 32 (1984), S. 212 – 215

Roggenkamp (1987), Viola: Generalmusikdirektor. Taktik um den Taktstock. Was kann der neue Mann aus Wien? In: Die Zeit Nr. 4, 16. 1. 1987

Roy (1960), Donald F.: Banana Time. Job Satisfaction and Informal Interaction. In: Human Organization 18 (1960), S. 158 – 168

Röhrich (1980), Lutz: Der Witz. Seine Formen und Funktionen. Mit tausend Beispielen in Wort und Bild. Stuttgart 1977 (zitiert nach der TB-Ausgabe München 1980, dtv 1564)

Sacks/Schegloff/Jefferson (1974): Harvey Sacks/Emanuel Schegloff/Gail Jefferson, A Simplest Systematics for the Organization of Turntaking for Conversation. In: Language 50 (1974), S. 696 – 735

Schegloff (1972), Emanuel: Notes on a Conversational Practice: Formulating Place. In: David Sudnow (Hrsg.), Studies in Interaction. New York, S. 75 – 119

Schilling (1837), Gustav: Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart 1837.- Nachdruck Hildesheim 1974, Band 4

Schleuning (1984), Peter: Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich (Geschichte der Musik in Deutschland). Reinbek bei Hamburg (rororo 7792)

Schmale (1964), Hugo: Die körperliche und nervöse Belastung des Orchestermusikers. In: Das Orchester 12, Heft 11, S. 373 – 379

Schmale (1966), Hugo: Musiker unter dem Diktat des Taktstocks. Arbeitswissenschaftler analysieren die körperlich-seelische Belastung des Orchestermusikers. In: Die Welt, 9. 7. 1966, S. VII

Schmale/Schmidtke (1965): Hugo Schmale/Heinz Schmidtke, Psychophysische Belastungen von Musikern in Kulturorchestern. Mainz (= 2. Teil aus Schmale/Schmidtke (1985))

Schmale/Schmidtke (1985): Hugo Schmale/Heinz Schmidtke, Der Orchestermusiker, seine Arbeit und seine Belastung. Eine empirische Untersuchung. Mainz

Schmitt (1982), Reinhold: "dònn hoscht was am seier awwer echt her" Konversationsanalytische Untersuchung eines lokalen Handlungssystems am Beispiel von geselliger Interaktion im Kiosk. Magisterarbeit der Neuphilologischen Fakultät der Universität Heidelberg, September 1982

Schnibben (1986), Cordt: Morgen, morgen, nur nicht "heute". Eine Woche beim ZDF – wie man Nachrichten macht und aufmacht, bringt und umbringt. In: Die Zeit Nr. 48, 21. 11. 1986, S. 84

Schonberg (1973), Harold C.: Die großen Dirigenten. München (amerikanische Originalausgabe 1967/70)

Schulz (1971), Wolfgang: Analysen an einem Symphonieorchester (Soziologische und sozialpsychologische Aspekte). In: Piperek (1971b), S. 38 – 60

Schulz (1973), Wolfgang: Identität und Geltung als analytische Konzepte einer Organisationsanalyse (Konflikte in einem Symphonieorchester). In: Informationen der Arbeitsgemeinschaft für interdisziplinäre angewandte Sozialforschung (AIAS) (1973), S. 203 – 228

Schütte (1987), Wilfried: Muster und Funktionen von Kommunikationsspielen in latenten Konflikten. Pflaumereien und andere aggressive Späße. In: Gerd Schank/Johannes Schwitalla (Hrsg.), Konflikte in Gesprächen. Tübingen, S. 239 – 291

Schütz (1932), Alfred: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Wien (zitiert nach der TB-Ausgabe Frankfurt/Main 1974, stw 92)

Seltzer (1975), George (Hrsg.): The Professional Symphony Orchestra in the United States. Metuchen/N. J.- Daraus: X. X., An Orchestral Performer views the Conductor, S. 149 – 151

Silwedel (1968), Gerhard: Über das soziale Verhältnis von Dirigent und Orchester. In: Schweizerische Musikzeitung 108 (1968), S. 313 – 316

Singer (1926), Kurt: Die Berufskrankheiten der Musiker. Systematische Darstellung ihrer Ursachen, Symptome und Behandlungsmethoden. Berlin ²1960 (1926)

Sous (1977), Alfred: Musikalische Ketzereien. Frankfurt/Main

Sous (1984), Alfred: Die Orchestermusiker profilieren sich. In: Das Orchester 32 (1984), H. 12, S. 1062 – 1063

Spradley (1978), James P.: Participant Observation. New York u. a.

Spradley (1979), James P.: The Ethnographic Interview. New York u. a.

Strasser (1974), Otto: Und dafür wird man noch bezahlt. Mein Leben mit den Wiener Philharmonikern. Wien 1974 (zitiert nach der TB-Ausgabe München ²1979 (1978), dtv 1338)

Strasser (1981), Otto: Sechse is. Wie ein Orchester musiziert und funktioniert. Wien 1981 (zitiert nach der TB-Ausgabe München 1984, dtv 10283

Sykes (1966), A. J. M.: Joking relationships in an industrial setting. In: American Anthropologist 68 (1966), S. 188 – 193

Thärichen (1972), Werner: Zum Selbstverständnis des zukünftigen Orchestermusikers. In: Das Orchester 20 (1972), S. 571f.

Träger (1982), Reinhold: Erfahrungen und Aspekte aus der Orchesterpraxis (= Vortrag beim European String Teachers' Association (ESTA)-Kongreß in Berlin). In: Das Orchester 30 (1982), S. 433 – 438

Ulrich (1978), Winfried: Der Mißverständniswitz. Erscheinungsformen mißlingender Kommunikation, dargestellt an einer ausgewählten Textsorte. In: Muttersprache 88 (1978), S. 73 – 92

Wahrig (1968), Gerhard: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh u. a. (1968/74)

Wellershoff (1976), Dieter: Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe – Zur Theorie des Blödelns. In: W. Preisendanz/R. Warning (Hrsg.), Das Komische. München, S. 335 – 357

Widholm (1983), Gregor: Der "kleine Unterschied". Betrachtungen über den speziellen Wiener Orchesterklang und seine Ursachen. In: Hifi-Stereophonie 10 (1983), S. 1086 – 1089

Wiesand (1981), Andreas Johannes: Orchester ohne "Nachwuchs"? Gegenwärtige Situation – Trends – Vorschläge. In: Das Orchester 29 (1981), S. 517 – 535

Wilson (1979), Christopher P.: Jokes: Form, Content, Use and Function. London

Witeschnik (1967), Alexander: Musizieren geht über Probieren oder Viel Harmonie mit kleinen Dissonanzen. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker in Anekdoten und Geschichten. Wien 1967 (zitiert nach der TB-Ausgabe München ^{9}1984 (1969), dtv 622)

Witeschnik (1969), Alexander: Warten aufs hohe C. Geschichte der Oper in Anekdoten. Wien 1969 (zitiert nach der TB-Ausgabe München ^{2}1978 (1977), dtv 2504/1232)

Witeschnik (1980), Alexander: Wer ist Wotan? Wagner und die Wagnerianer in Anekdoten. Wien 1980 (zitiert nach der TB-Ausgabe München 1983, dtv 10067)

Wunderlich (1976), Dieter: Studien zur Sprechakttheorie, Frankfurt/Main (stw 172)

Zijderveld (1976), Anton C.: Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. Graz, Wien und Köln (niederländische Ausgabe: Sociologie van de zotheid, Meppel 1971)

VERWENDETE TRANSKRIPTIONSZEICHEN

(1) *Intonation* (diese Zeichen geben nicht vollständig den Verlauf der Äußerungsintonation wieder, sondern markieren nur die Intonation am Äußerungsende, soweit sie für die Interpretation wesentlich ist)

,	Senken der Stimme, Schlußintonation
-	Stimme bleibt in der Schwebe; Fortsetzung unbestimmt
'	Heben der Stimme; nichtterminierende Fortsetzungsintonation
:	Heben der Stimme mit terminierender Fortsetzungsintonation, die den baldigen Abschluß der Äußerung ankündigt

(2) *Pausen*

.	ganz kurzes Absetzen innerhalb einer Äußerung; eher syntaktisches Gliederungszeichen als meßbare Pause
..	kurze Pause
...	mittellange Pause
(Pause)	lange Pause, die nicht mehr dem "turn" eines bestimmten Sprechers zugeordnet werden kann

Die Interpretation der Pausenlänge ist subjektiv, wird aber auch relativ zum Kontext getroffen (d.h. sie ist abhängig von Sprechtempo und anderen Situationsbedingungen an dieser Stelle)

mhM	"Gefüllte Pause" (hier zweigipflig mit Betonung auf dem 2. "m") oder Rezeptionssignal

(3) *Markierungen der Sprechweise*

KLAR	auffällige Betonung
nája	auffällige Akzentuierung
ach	auffällige Dehnung
&	auffällig schneller Anschluß einer Äußerung
(leise) (lacht) (spielt einen Ton) (im Hintergrund)	Charakterisierung von Sprechweisen und Tonfall; para- und nichtsprachlichen Vorgängen, die auf der Aufnahme dokumentiert sind und (potentiell) für die Ablaufanalyse relevant sind. Die Charakterisierungen stehen vor den entsprechenden Äußerungen und Stellen und gelten bis zum Äußerungsende (Sprecherwechsel), bis zu einer neuen Charakterisierung oder bis zum Zeichen "+"

+	Ende der Gültigkeit einer Charakterisierung

(4) *Sonstige Zeichen*

(..)	unverständliche Stellen unterschiedlicher Länge
(...)	
(Leute?)	nicht genau oder zweifelsfrei verständlich, vermuteter Wortlaut
(h)	Formulierunghemmung, "Drucksen", sofern keine genauere phonetische Wiedergabe möglich ist
(k)	Korrektursignal
⌈ A:	gleichzeitiges Sprechen von A und B
⌊ B:	
die kann/	Unterbrechung eines Sprechers durch einen anderen
"xxxxx"	Markierung von Zitaten (z. B. durch Intonationswechsel, Imitation von Sprechweisen)

Die Transkriptionszeichen folgen weitgehend dem von Kallmeyer und Schütze entwickelten System (vgl. Kallmeyer/Schütze (1976:6f.), Kallmeyer (1977:53), Kallmeyer (1978:201f.), Kallmeyer (1979:566).

ÜBERSICHT: WARTEZEITEN UND PRÄSENZ FÜR TROMPETER, POSAUNISTEN, SCHLAGZEUG UND BÜHNENMUSIK IN MOZARTS OPER "DON GIOVANNI"

	Szene Nr.	(musikalische) Nr. (nach der Breitkopf &Härtel-Ausgabe, Edition Breitkopf Nr. 2180	Trompeter	Schlagzeug (Pauken)	Posaune	Bühnenmusik
1. "Aufzug" (= 1. Akt)	-	Ouvertüre	x	x	-	-
	1	1 Introduction	-	-	-	-
	2		-	-	-	-
	3		-	-	-	-
		2 Rezitativ & Duett	-	-	-	-
	4		-	-	-	-
	5	3 Arie	-	-	-	-
		4 Arie	-	-	-	-
	6		-	-	-	-
	7	5	-	-	-	-
	8		-	-	-	-
		6	-	-	-	-
	9	Rezitativ	-	-	-	-
		7 Duettino	-	-	-	-
	10	Rezitativ	-	-	-	-
		8 Arie	-	-	-	-
	11	Rezitativ	-	-	-	-
	12	Rezitativ	-	-	-	-
		9 Quartett	-	-	-	-
	13	10 Rezitativ & Arie	x	-	-	-
	14	Rezitativ	-	-	-	-
	15	Rezitativ	-	-	-	-
		11 Arie	-	-	-	-
	16	Rezitativ	-	-	-	-
		12 Arie	-	-	-	-
		13 Finale	x	(x)	-	-
	17		x	x	-	-
	18		x	x	-	x
	19		-	-	-	x
	20		x	x	-	x (1)

	Szene Nr.	(musikalische) Nr. (nach der Breitkopf &Härtel-Ausgabe, Edition Breitkopf Nr. 2180		Trompeter	Schlagzeug (Pauken)	Posaune	Bühnenmusik
2. "Aufzug" (= 2. Akt)	1	14 Duett		-	-	-	-
	2	15 Terzetto		-	-	-	-
	3		Rezitativ	-	-	-	-
		16 Canzonetta		-	-	-	-
	4		Rezitativ	-	-	-	-
		17 Arie		-	-	-	-
	5		Rezitativ	-	-	-	-
	6			-	-	-	-
		18 Arie		-	-	-	-
	7		Rezitativ	-	-	-	-
		19 Sextett		x	x	-	-
	8			x	x	-	-
	9		Rezitativ	-	-	-	-
		20		-	-	-	-
	10		Rezitativ	-	-	-	-
		21		-	-	-	-
	11	(21b) "Friedhofsszene"	Rezitativ -		-	x (!)	(x) (2)
		22 Duett		-	-	-	-
	12		Rezitativ	-	-	-	-
		23 Rezitativ & Arie		-	-	-	-
	13	24 Finale		x	x	-	x
	14			-	-	-	- (ab)
	15			x	x	x	-
	Scena ultima			x	x	-	-

Anmerkungen:
(1) 3 Orchester, vor Aktschluß ab
(2) wird bei diesem Abstecher nicht von der Bühnenmusik, sondern aus dem "Graben" gespielt