



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„‘Soziale Bedeutung’ von Sprache
im Spiegel des Austropop“

verfasst von / submitted by

Andrea Samwald, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

UF Spanisch, UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

PD Mag. Dr. Manfred Glauninger

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Gegenstand, Problem, Ziel	5
2	Theoretische Grundlagen	6
2.1	Überblick über die „drei Wellen“ der soziolinguistischen Sprachvariationsforschung nach Eckert	6
2.1.1	Die „erste Welle“	7
2.1.2	Die „zweite Welle“	8
2.1.3	Die „dritte Welle“	10
2.1.4	Zusammenfassung der „drei Wellen“	12
2.2	Was ist sprachbasierte <i>Indexikalität</i>?	13
2.3	Gumperz' Kontextualisierung	13
2.4	Penelope Eckerts <i>indexical field</i>	15
2.5	Michael Silversteins <i>indexical order</i>	16
2.6	Die Verbindung zwischen einer Äußerung und dem makro- bzw. mikrosozialen Kontext	17
3	Varietäten des Deutschen in Österreich: Das Verhältnis von „Hochsprache“ und „Dialekt“	19
3.1	Definition von „Sprache“ und „Sprachvarietäten“	19
3.2	Varietäten des Deutschen in Österreich	21
3.3	Die zwei Dialektgruppen in Österreich	23
3.4	Definitionsansätze für den Terminus „(Wiener) Dialekt“ bzw. „Wienerisch“	23
3.5	Der „Dialekt“ in Wien und sein Gebrauch	24
3.6	Sprachvarietäten: Prestige oder Stigma?	25
3.7	Spracheinstellung und Attitüde	27
3.7.1	Vorurteile	28
3.7.2	Stereotype	28
3.8	Die Bewertung von Varietäten	29
3.8.1	Die Bewertung von nonstandardsprachlichen Varietäten	30
3.8.2	Die Bewertung von standardsprachlichen Varietäten	32
4	Mehrdimensionale Analyse der sozialen Bedeutung von Sprache in „Austropop“-Texten	32
4.1	Die gesellschaftlichen Entwicklungen in Wien in den 1970er- und 1980er-Jahren	32
4.1.1	Wohnen und Mobilität	33
4.1.2	Arbeitsleben und Freizeit	34
4.1.3	Wirtschaftsaufschwung in Österreich	34
4.1.4	Urbanisierung und Alltag in der Stadt	35
4.1.5	Das Fehlen von Arbeitskräften	36

4.1.6	Die 1970er-Jahre – ein turbulentes Jahrzehnt	36
4.1.7	Die Reiselust der jungen Leute	36
4.1.8	Der Durchbruch der neuen Medien	37
4.2	Die im Dialekt singenden jungen Österreicher in den 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahren	39
4.2.1	Jugendjahre und musikalische Vorbilder	39
4.2.2	Die 1970er-Jahre: etwas Neues beginnt	41
4.2.3	Einflüsse der englischsprachigen Musik	41
4.2.4	Das veränderte Aussehen der Jugendlichen und ihre Sprache	41
4.2.5	Die Alltagsereignisse in den Liedtexten	42
4.2.6	Der Dialekt als Provokationsmittel	43
4.2.7	Die 1980er-Jahre: Die „Dialektwelle“ hält an	44
4.2.8	Die musikalischen Anfänge der drei Austropopper	45
4.3	Soziosemiotische Aspekte in den Aussagen von Ambros, Danzer und Fendrich sowie deren Wegbegleitern	46
4.3.1	Herkunft der drei Austropopper: Wien – naja, zumindest fast	46
4.3.2	Sprachverwendung und Liederschreiben	48
4.3.3	Statements zum Begriff „Austropop“ und zur eigenen Rolle innerhalb dieses musikalischen Genres	51
4.4	Aussagen über die drei Musiker und ihre Werke	54
4.4.1	Metasprachliche Äußerungen im öffentlichen Diskurs	54
4.4.2	„Slang“ und „Dialekt“ in den Liedtexten der Austropopper	55
4.4.3	Die Entstehung der Lieder	56
4.4.4	Ein neues Genre – angeschwemmt von der „Dialektwelle“	58
4.4.5	Definitionsproblematik: „Austropop“	59
4.4.5.1	Definitionsversuche diverser Experten	60
4.4.5.2	Fazit	62
4.4.6	Die Geschichte des Austropop aus wissenschaftlicher Sicht	63
4.4.7	Die Anfangsphase des Austropop und sein weiterer Verlauf	63
4.4.8	Lebt der Austropop noch?	65
4.5	Welche „soziale Bedeutung“ von Sprache die metasprachlichen Aussagen reflektieren	66
4.6	Analyse ausgewählter Songtexte	70
4.6.1	Das Verhältnis zwischen „Dialekt“ und Standardsprache aus phonologischer Sicht	71
4.6.2	Ausgewählte saliente Phänomene des Wiener Nonstandard-Deutsch (Dialekts)	71
4.6.3	Songcorpus	72
4.6.4	Unterschiedliche Ebenen der Analyse	73
4.6.4.1	Analyse auf lautlicher und morphosyntaktischer Ebene	74
4.6.4.2	Analyse auf lexikalischer Ebene	78
4.6.4.3	Fazit der Analysen auf lautlicher, morphosyntaktischer und lexikalischer Ebene	97
4.6.4.4	Analyse auf soziosemiotischer Ebene mithilfe des Geyer-Modells	98
4.6.4.4.1	Analyse des Ambros-Songcorpus	98
4.6.4.4.1.1	<i>Da Hofa</i>	98
4.6.4.4.1.2	<i>Tagwache</i>	99
4.6.4.4.1.3	<i>De Kinetten wo i schlof</i>	100
4.6.4.4.1.4	<i>Es lebe der Zentralfriedhof</i>	100
4.6.4.4.1.5	<i>Zwickt's mi</i>	102
4.6.4.4.1.6	<i>Langsam wachst ma z'samm</i>	103
4.6.4.4.2	Fazit: Ambros-Songcorpus	103
4.6.4.4.3	Analyse des Danzer-Songcorpus	104

4.6.4.4.3.1	<i>Der Tschik</i>	104
4.6.4.4.3.2	<i>Jö schau</i>	105
4.6.4.4.3.3	<i>Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn</i>	107
4.6.4.4.3.4	<i>Ruaf mi ned au</i>	107
4.6.4.4.3.5	<i>Hupf' in Gatsch</i>	107
4.6.4.4.3.6	<i>I bin a Kniera</i>	108
4.6.4.4.4	Fazit: Danzer-Songcorpus	110
4.6.4.4.5	Analyse des Fendrich-Songcorpus	110
4.6.4.4.5.1	<i>Zweierbeziehung</i>	110
4.6.4.4.5.2	<i>Strada del sole</i>	112
4.6.4.4.5.3	<i>Zwischen eins und vier</i>	113
4.6.4.4.5.4	<i>Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk</i>	114
4.6.4.4.5.5	<i>Es lebe der Sport</i>	114
4.6.4.4.5.6	<i>Schickeria</i>	115
4.6.4.4.6	Fazit: Fendrich-Songcorpus	116
5	Fazit und Ausblick	118
6	Quellenverzeichnis	122
6.1	Gedruckte Quellen	122
6.2	Onlinequellen	128
6.3	Audiovisuelle Quellen	130
7	Anhang	132
7.1	Songtexte	132
7.2	Zusammenfassung	150
7.3	Abstract	151

Gendererklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit darauf verzichtet, jeweils die weibliche und die männliche Bezeichnung zu verwenden. Soweit neutrale oder männliche Bezeichnungen verwendet werden, sind darunter jeweils weibliche und männliche Personen zu verstehen.

1 Einleitung: Gegenstand, Problem, Ziel

Die Lieder des „Austropop“ sind ein kultureller Bestandteil Österreichs. Obwohl der Begriff des angesprochenen musikalischen Genres nicht genau definiert werden kann (vgl. 4.4.5) und sich die Fachliteratur auch nicht einig ist, welche Interpreten dem Austropop zuzurechnen sind, darf es als offensichtlich bzw. anerkannt gelten, dass in diesem Zusammenhang die Sprache bzw. Sprachvarietät der Austropopwerke relevant bzw. signifikant ist.

Der Fokus der vorliegenden Arbeit wird deshalb auf die „soziale Bedeutung“ der (Variation / Varietäten der) deutschen Sprache in Wien im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts im Spiegel des gesellschaftlichen Phänomens Austropop gelegt, und zwar in dessen „klassischer Phase“ – den 1970er- und 1980er-Jahren. Ein Corpus von Songtexten von Wolfgang Ambros, Georg Danzer und Rainhard Fendrich (vgl. 4.5.3) wird im Hinblick auf sprachliche Merkmale des „Wiener Dialekts“ (vgl. 4.5.2) analysiert und soziosemiotisch interpretiert.

Diese „unmittelbar“ sprachzentrierte Perspektive wird ergänzt durch die Einbeziehung einschlägiger metasprachlicher Aussagen, die im Rahmen des (sprach-)wissenschaftlichen und medialen Diskurses getätigt worden sind.

Die zentrale Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit lautet daher:

Was sagt uns das Phänomen Austropop über die „soziale Bedeutung“ der deutschen Sprache im Ballungsraum Wien im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts?

Das Ziel der Arbeit ist es, diese Frage theoretisch-hermeneutisch auf Basis einschlägiger Fachliteratur, aber auch corpusbasiert-interpretativ zu beantworten. Den Ausgangspunkt der Analyse bietet ECKERT (2012) bzw. die darin postulierte „dritte Welle“ in der soziolinguistischen Variationsforschung (vgl. 2.1). Mit dem hier zugrunde liegenden Phänomen, dass jede sprachliche Äußerung aufgrund von unterschiedlichen Faktoren auch eine (unterschiedliche) „soziale“ Bedeutung hat, haben sich mehrere Sprachwissenschaftler intensiv auseinandergesetzt. Einerseits sind hier GUMPERZ (1992) und seine Theorie der „Kontextualisierung“ (vgl. 2.3) zu nennen, andererseits ECKERT (2008) und ihre Modellierung eines *indexical field* (vgl. 2.4) sowie SILVERSTEIN (2003) und seine *indexical order* (vgl. 2.5).

Wie bereits oben festgehalten, ist im Zusammenhang mit jedweder Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Austropop“ dessen „Sprache“¹ zentral. Grundlegendes zu „Sprache“ und „Sprachvarietäten“ behandelt Kapitel 3.1. Da sich der Austropop ausschließlich in Österreich entwickelt hat, wird der Fokus auf die Varietäten der deutschen Sprache in Österreich (vgl. 3.2) und noch konkreter auf eine Varietät, die im Großraum Wien gesprochen wird, nämlich den „Wiener Dialekt“ (vgl. 3.4), gelegt.

Jede sprachliche Varietät – auch die Standardsprache – hat Prestige und Stigma (vgl. 3.6) und somit eine „soziale“ Bedeutung. Wie bestimmte Sprachvarietäten eingeschätzt werden (vgl. 3.7), hängt u. a. von soziodemographischen Faktoren (nicht zuletzt der „Bildung“) ab. Auch dieser Ansatz wird in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt.

Damit die Inhalte der Liedtexte der 1970er- und 1980er-Jahre im Sinne der oben formulierten zentralen Forschungsfrage interpretativ furchtbar gemacht werden können, widme ich ein Kapitel der gesellschaftlichen Entwicklung in Wien in den angesprochenen zwei Jahrzehnten (vgl. 4.1) sowie ein Kapitel den singenden jungen Protagonisten dieser Jahrzehnte (vgl. 4.2).

Bei der Analyse und Interpretation des Textcorpus handelt es sich um keine herkömmliche phonetisch-phonologische Betrachtung, sondern um eine, die saliente sprachliche Phänomene im Hinblick auf ihr indexikalisches Potenzial im Zusammenhang mit der „sozialen Bedeutung“ (des Gebrauchs) von Sprache untersucht. Dabei werden lautliche, morphosyntaktische und lexikalische Features berücksichtigt. Die für die Analyse herangezogenen Liedtexte wurden deshalb nicht phonetisch transkribiert, sondern es wurde auf offizielle Verschriftungen (Homepage der Austropopper, Songbooks) zurückgegriffen.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Überblick über die „drei Wellen“ der soziolinguistischen Sprachvariationsforschung nach Eckert

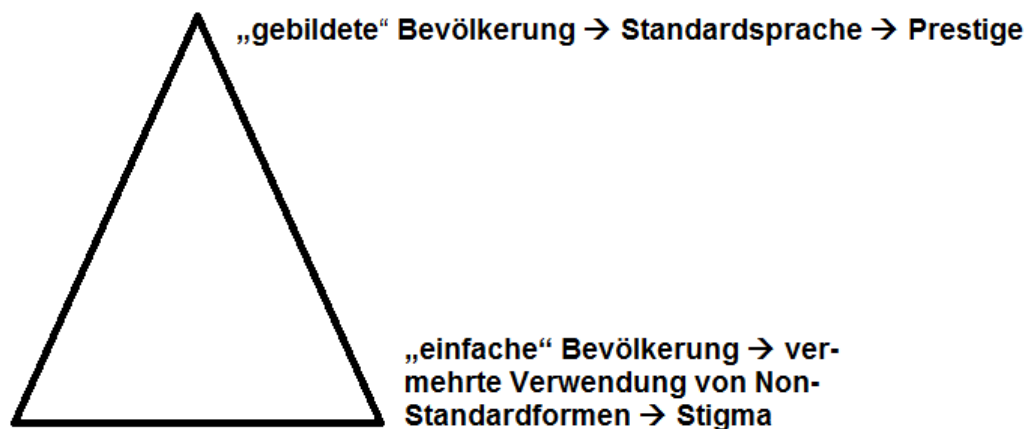
In den folgenden Kapiteln werden die „drei Wellen“ der soziolinguistischen Variationsforschung nach ECKERT (2012) vorgestellt. Dabei wird die „soziale Bedeutung“ von Sprache und ihrem Gebrauch in den Mittelpunkt gerückt.

¹ „Sprache“ wird (laienhaft) nicht immer als Diasystem aufgefasst. Mit „Sprache“ können auch situationsspezifische Sprachvarietäten gemeint sein (vgl. 2.3).

2.1.1 Die „erste Welle“

Der Hauptvertreter der **ersten Welle** der soziolinguistischen Untersuchung der „sozialen Bedeutung“ von Sprache (und ihrer Variation) war William Labov, der sich in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre mit der Sprachvariation in Korrelation mit „kontextbezogenen sozialen Faktoren, wie z. B. Schicht, Geschlecht, Alter und ethnischer Zugehörigkeit“ (REISIGL / ZIEM 2014, 79) beschäftigte. In einer seiner Studien erkannte er, dass sich die „einfachere“ Bevölkerung von New York City, jene Personen, die sich am „lower end of the socioeconomic hierarchy“ (ECKERT 2012, 88) befanden, bei Interviews eher der Non-Standardformen bediente und somit von Sprecher einer „höheren“ Klasse bezüglich ihrer sozialen Herkunft stigmatisiert wurden. Je weiter „oben“ die interviewten Personen in der Klassenhierarchie angesiedelt waren, desto näher war deren Sprache am standardsprachlichen Englisch (vgl. ECKERT 2012, 88). In der folgenden Abbildung soll dieses Erkenntnis von Labov veranschaulicht werden.

sozioökonomische Hierarchie / Klassenhierarchie



1972 meint Labov, dass die Umgangssprache² die vom Sprecher als erstes erworbene und am meisten „automatisierte“ Form sprachlicher Produktion sei (vgl. ECKERT 2012, 88). Seine ursprüngliche Behauptung, dass jeder Sprecher seine persönliche Umgangssprache habe, wurde durch eine allgemeinere Definition der Umgangssprache revidiert: „vernacular [is] the speech of locally based communities“ (ECKERT 2012, 89), sprich, sie ist die Sprache einer (nicht exakt festgelegten) regionalen Gemeinschaft. Bestimmte sprachliche Merkmale, die gleichzeitig Identitätsmerkmale sind, charakterisieren auf diese Weise die Sprecher einer Region. Die systematische Verwendung von linguistischen Merkmalen hat eine soziale Bedeu-

² Die Bezeichnung im Originaltext lautet „vernacular“, das auf www.pons.de (01.01.2016) mit „Umgangssprache“, „Dialekt“, „Jargon“ oder auch mit „Ausdrucksweise“ übersetzt wird. Da in ECKERT (2012, 90) „dialect“ vorkommt, verwende ich für „vernacular“ den deutschen Begriff „Umgangssprache“. Weiters ist auch das Adjektiv „vernacular“ interessant, das laut Pons auf Deutsch „volksnah“ bedeutet.

tung, wie Labov somit schon Anfang der 1960er-Jahre herausfand (vgl. ECKERT 2012, 88). Diese Erkenntnis ist die Grundlage für die Thesen in SILVERSTEIN (2003) und somit für die semiotische Dimensionierung von Sprache und ihrer Variation.

Zusammenfassend für die „erste Welle“ soziolinguistischer Untersuchung von sprachbasierter „sozialer Bedeutung“ ist zu sagen, dass die Grundlage eine methodisch quantitativ interpretierte bzw. modellierte sozioökonomische Hierarchie war. Sprachmerkmale markierten so den Status innerhalb der Gesellschaft. Es bestand also die Annahme, dass sich auch Stil- und Geschlechterdynamiken aus der Position innerhalb der Hierarchie ergaben (vgl. ECKERT 2012, 90).

2.1.2 Die „zweite Welle“

Diese ist hingegen stark ethnografisch ausgerichtet. Die quantitativ-statistischen Ansätze von Labov erschienen vielen Linguisten als zu statisch und so wurden diese aufgebrochen, indem kleinere, dynamische soziologische Phänomene mit überwiegend qualitativer Methodik unter die Lupe genommen wurden. Dies begann Anfang der 1980er-Jahre, als dem Gebrauch der Umgangssprache zunehmend eine positive soziale Wirkung zugeschrieben wurde (vgl. ECKERT 2012, 91), genauer gesagt ging es um eine „sozial[e] Wirkung von umgangssprachlichen und Standardformen als Ausdruck lokaler Identität oder positiven Klassenbewusstseins“ (SINNER 2014, 14).

John Gumperz untersuchte den Zusammenhang zwischen „sprachlicher Variation und lokalen Kommunikationskonstellationen [... wie] z. B. soziale[n] Netzwerke[n]“ (REISIGL / ZIEM 2014, 79). Es wurde dabei das Augenmerk nicht zuletzt auf intrapersonale Variation und deren soziale Bedeutung gelegt, d. h. darauf, ob und warum eine Person die Umgangs- oder die Standardsprache verwendet. Demnach ist die Wahl der Sprachvarietät vor allem „an expression of local or class identity“ (ECKERT 2012, 91).

Ann Lesley Milroy, die an die Erkenntnisse von Gumperz anknüpfte und in sozialen Netzen phonologische Variation untersuchte (vgl. SINNER 2014, 14), legte ihren Fokus darauf, das Prestige der Umgangssprache, die von der Arbeiterklasse in Belfast, Irland, verwendet wurde, zu beschreiben (vgl. ECKERT 2012, 91). Sie fand dabei heraus,

dass die in der Arbeiterschicht typischerweise engmaschigen sozialen Netze im Sinne gesellschaftlicher Vernetzungen der Individuen die lokalen Normen stärken und dass der Gebrauch markierter sprachlicher Formen mit der Art der sozialen Netze eines Individuums korreliert (SINNER 2014, 14).

Zeitgleich untersuchte Jenny Cheshire in Reading, Großbritannien, die morphosyntaktischen Merkmale der gesprochenen Sprache der Arbeiterklasse und legte ebenfalls ihr Augenmerk auf die positiven Aspekte sozialer Bedeutung der entsprechenden Umgangssprache (vgl. ECKERT 2012, 91).

John R. Rickford (1986) beschäftigte sich mit „the relation between variation and occupation“ (ECKERT 2012, 91) auf einer Zuckerplantage in Guyana, im nördlichen Südamerika. Bei der Untersuchung der Frage, welchen Zusammenhang es zwischen der Sprachvariation und dem Beruf gibt, zeigte sich, dass ein beachtlicher Unterschied zwischen den Plantagenarbeitern und den Büroangestellten in sprachlicher Hinsicht herrschte: einerseits in der „Verbalkultur“, andererseits in der Produktion der englischen Sprache. Bei der Verbalkultur handelt es sich um die „Welt der Wörter“. Eine andere Bezeichnung dafür wäre „verbales Repertoire“ oder „Sprachrepertoire“. Dies bezeichnet somit die „Gesamtheit der sprachlichen Möglichkeiten, die einem Sprecher in spezifischen Situationskontexten zur Verfügung stehen“ (PÜTZ 2008, 226). Anders ausgedrückt sind das die vorhandenen „stilistische[n], dialektale[n] und registerspezifische[n] Varietäten“ (PÜTZ 2008, 227) des Sprechers, die er kontextspezifisch zum Einsatz bringt. Dadurch wird immer auch eine bestimmte soziale Bedeutung transportiert. Sprachgemeinschaften verfügen für soziale Interaktionen über ein gemeinsames Repertoire, das nicht nur sprachliche Elemente enthält – also ein „Sammelbecken für Varietäten“ (KNOBLAUCH 1991, 450) ist –, sondern auch ein spezielles Wissen über den Einsatz diverser Varietäten in bestimmten sozialen Situationen, um ein angemessenes³ Verhalten an den Tag zu legen (vgl. KNOBLAUCH 1991, 450). „Als mögliche Situationen, in denen tendenziell die Verwendung einer bestimmten Sprache im Rahmen der Repertoire-Möglichkeiten bevorzugt wird, lassen sich etwa die Kontexte der Familie, der Freundschaft, der Religion bzw. des Arbeitsplatzes [...] identifizieren“ (PÜTZ 2008, 230). Davon handelt auch das an einer anderen Stelle der vorliegenden Arbeit beschriebene Phänomen, dass in privater Umgebung ein anderes Register als in der Öffentlichkeit, speziell beim Vortrag vor Publikum, verwendet wird (vgl. 3.2).

Hervorzuheben ist aus Rickfords Studie, dass auf globaler Ebene die Umgangssprache stigmatisiert wird, auf lokaler Ebene jedoch positiv behaftet ist, indem sie lokale Werte und Gewohnheiten vermittelt (vgl. ECKERT 2012, 91). Diese Erkenntnis griff Moosmüller einige

³ Hier ist der Begriff „angemessen“ interessant, denn auch SILVERSTEIN (2003, 193) (siehe weiter unten) spricht über den Gebrauch einer sprachlichen Äußerung und ihre Angemessenheit („appropriateness“) in einem bestimmten Kontext.

Jahre später auf und setze sich ebenfalls mit dem Phänomen „Wo-wirkt-welcher-Dialekt-wie“ auseinander (vgl. 3.6).

Eckert führte 1989 eine ethnografische Studie unter Jugendlichen in Detroit durch. Diese bedienten sich ihrer „eigenen Sprache“, sowohl lautlich als auch lexikalisch. Die Erkenntnis der Studie war, dass sich Sprachvariationsmuster nicht in der Kindheit festsetzen, sondern sich nach und nach mit der sozialen Identität entwickeln. Sie dienen also als Ressource für die spätere Identitätsbildung (vgl. ECKERT 2012, 92).

Die ethnografischen Studien der „zweiten Welle“ gehen auch allgemein auf die Ergebnisse bzw. Erkenntnisse der Untersuchungen der „ersten Welle“ ein. Vor allem aber wurde die Verbindung zwischen makrosoziologischen Variablen und regionalen Konstellationen der Sprache untersucht und herausgefunden, dass ihnen eine soziale Bedeutung zugeschrieben wird. Es wurde dabei das Augenmerk auf „regional and obviously nonstandard variables“ (ECKERT 2014, 96) gelegt. In den Studien der ersten beiden Wellen wurden Sprechergruppen aber letztlich als statisch angesehen und die Identität mit einer entsprechend modellierten Gruppenzugehörigkeit gleichgesetzt. Die auf diese Weise betriebene linguistische Ethnologie fokussierte stilistische Aspekte des Handelns, berücksichtigte jedoch nicht die Eigenschaften der indexikalischen Beziehung zwischen linguistischen und sozialen Variablen (wie z. B. sozialen Gruppen). Obwohl sich linguistische Variablen nicht in statische, distinkte Kategorien einordnen lassen, eröffnen Spezifika dieser Variablen jedoch im Rahmen der „dritten Welle“ der soziolinguistischen Untersuchungen der sozialen Bedeutung von Sprache völlig neue theoretische und methodische Interpretationsmöglichkeiten (vgl. ECKERT 2012, 93).

2.1.3 Die „dritte Welle“

Nach 2000 wurden einschlägige Studien durchgeführt, in denen die Beziehung zwischen dem Sprachgebrauch und den Arten der sozialen Interaktion im Vordergrund stand. So ergaben sich neue Kategorien, um die soziale Bedeutung von Sprache zu fokussieren (vgl. ECKERT 2012, 95). Jene Studien begannen oft damit, den Sprachstil zu untersuchen und es wurde dabei herausgearbeitet, welche Eigenschaften dafür verantwortlich sind, dass ein Stil markant oder unverkennbar ist. Auf diese Basis wurde versucht, die Bedeutung (des Gebrauchs) der Sprache in der Gesellschaft herauszufinden. Dies führte zur Erkenntnis, dass Klangsymbolik und Ikonizität von sprachlichen Zeichen auch variationsspezifisch Wirksamkeit entfalten (vgl. ECKERT 2012, 96).

Ein Ergebnis solcher Studien war, dass aufgrund der Aussprache diverse Eigenschaften „erkannt“ werden können. Man schließt beispielsweise bei einer starken Betonung von /t/ im US-amerikanischen Englisch auf „Sorgfalt“, „Präzision“ und einen gewissen sozialen Standard. Demzufolge werde einer Person mit entsprechender Artikulation „Höflichkeit“, „Liebe zum Detail“ oder „Bildung“ zugeordnet. Fortisplosive (*p, t, k*) können bei entsprechender Betonung vermeintlich auf „Kraft“ oder „Stärke“ hinweisen und demnach „Macht“, „Kraft“ oder sogar „Wut“ oder „Zorn“ indizieren. Lenisplosive (*b, d, g*), also eine geschwächte Aussprache, können genau das Gegenteil „bedeuten“. Auf diese Weise bildet die /t/-Realisierung ein indexikalisches Feld, das auf (pseudo-)ikonischem Potential basiert (vgl. ECKERT 2012, 97).

ECKERT (2014, 97) verweist außerdem auf Kathryn Campbell-Kibler (2007), die zeigt, „that listeners associate the velar variant of -ing (“walking”) with education, intelligence, formality, and articulateness and the apical variant (“walkin”) with a lack of these qualities“. Diese Erkenntnis könnte man auch auf das Deutsche umlegen, indem man annimmt, dass Personen, die sich einer standardnäheren Artikulation bedienen, der gebildeteren Gesellschaftsschicht angehören. Hört man hingegen jemanden „dialektal(er)“ sprechen, würde man ihn eher einer Schicht mit mangelnder oder fehlender Bildung zuordnen.

Diese **dritte** Welle baut also evolutionär auf den ersten beiden auf und „konzentriert sich auf die Analyse der sozialen Bedeutung der [sprachlichen] Variablen“ (SINNER 2014, 15). Den Grundstein dafür legte ECKERT (2012, 87), „a theoretical foundation for the third wave“. Das primäre Interesse gilt dabei der „sozialen Bedeutung von Sprachstilen“ (REISIGL / ZIEM 2014, 79), das heißt z. B. „dass eher bestimmte sprachliche Stile mit Identität verknüpft sind als die sprachlichen Variablen selbst, wobei sprachliche Variablen zu bestimmten sprachlichen Stilen beitragen“ (SINNER 2014, 15).

Eine Grundannahme innerhalb dieser dritten soziolinguistischen Welle ist, dass Sprachvariation Ausdruck sozialer Identität ist. Die Sprecher positionieren sich proaktiv durch ihre sprachlichen Gewohnheiten, ihren sprachlichen Stil, innerhalb der Gesellschaft. In den ersten beiden Wellen ging man davon aus, dass die Bedeutung von Sprache und ihrem Gebrauch zufällig, also aufgrund des sozialen Raums/Kontextes, entsteht. Im Sinne der „dritten Welle“ können sprachliche Variablen nicht als statische Marker mit fixer Bedeutung verstanden werden. Deren Hauptmerkmal ist vielmehr die indexikalische Veränderlichkeit („indexical mutability“ (ECKERT 2012, 94)). Diese wird durch stilistische Anwendung erreicht, indem Sprecher, „stilistisch handelnde Personen“ (SINNER 2014, 15), beispielsweise Variablen (re-)interpretieren oder sie in einem ständig andauernden Prozess (re-)kombinieren, sprich be-

stimmte linguistische Stile im Alltag in verschiedenen Situationen gezielt einsetzen und sich damit sozial unterschiedlich positionieren. Die Sprachvariation stellt somit ein spezifisches soziales soziosemiotisches System dar (vgl. ECKERT 2012, 94).

Eckert vertritt in ihrer „dritten Welle“ die Ansicht, dass sprachliche Äußerungen, je nachdem, in welchem Kontext sie eingesetzt werden, unterschiedliche Bedeutungen haben. SILVERSTEIN (2003) vertritt die Ansicht, dass sprachliche Phänomene indexikalische Veränderlichkeit aufweisen. Seine Modellierung indexikalischer (An-)Ordnung⁴ ist zentral für das Verständnis der Veränderlichkeit von sprachlichen Features als indexikalische Zeichen.

2.1.4 Zusammenfassung der „drei Wellen“

Von der ersten über die zweite bis hin zur dritten Welle der soziolinguistischen Erforschung sprachlicher Variation hat sich der Blick auf die Beziehung zwischen Sprache und Gesellschaft ganzheitlich umgekehrt. Die sprachstilistische Deutung der dritten Welle sieht Sprecher nicht als passive und starre „Anwender“ von Dialekt oder anderer Sprachvarietäten an, sondern als sprachstilistische Akteure, die ihren linguistischen Stil ihr Leben lang konstruieren und differenzieren. Sprachliche Variationsmuster entfalten sich nicht allein aufgrund der soziostrukturellen Position des Sprechers, sondern sie sind eine aktive stilistische Möglichkeiten sozialer Unterscheidung (vgl. ECKERT 2012, 97–98).

Kurz und bündig: Auszug aus dem Abstract von ECKERT (2012, 87)

1. Welle

Sie beschreibt eine Wechselbeziehung zwischen sprachlichen Variablen und makrosozialen Kategorien, wie z. B. der sozioökonomischen Klasse, dem Geschlecht, der Nation und dem Alter.

2. Welle

Sie wandte ethnografische Methoden an, um regionale soziale Gruppen und deren sprachliche Strukturen zu erforschen.

1. + 2. Welle

Die Variation wurde als Kennzeichnung sozialer Gruppen angesehen.

3. Welle

⁴ MICHAEL SILVERSTEIN (2003): *Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life*. In: *Language & Communication* 23, 193–229.

- (a) Die Variation konstruiert ein robustes/stabiles soziosemiotisches System und drückt damit potenziell die volle Palette gesellschaftlicher Anliegen / Interessen, die es in einer Gemeinschaft / Gesellschaft gibt, aus.
- (b) Die Bedeutung von sprachlichen Variablen ist nicht starr und definitiv bestimmt. Sie bekommen in einem (Sprachstil-)Kontext eine spezifischere Bedeutung.
- (c) Die Variation reflektiert/widerspiegelt nicht nur gesellschaftliche Bedeutung, sondern schafft diese auch. Dadurch hat sie Einfluss auf gesellschaftliche Veränderungen.

2.2 Was ist sprachbasierte *Indexikalität*?

Ein Index oder indexikalisches Zeichen ist gemäß der Semiotik von Charles S. Peirce ein Zeichen, das auf „eine[r] direkte[n] reale[n bzw.] kausale[n] Beziehung zwischen einem „Anzeichen“ und einem tatsächlich vorhandenen singulären Objekt“ (BUBMANN 2002, 297) beruht. Das heißt, es besteht aus „einem Folge-Verhältnis zum Bezeichneten oder Gemeinten [...]“: Das indexikalische Zeichen (als Folge von etwas) lässt Rückschlüsse auf etwas anderes (einen Grund oder eine Ursache) zu“ (LINKE / NUSSBAUMER / PORTMANN 2004, 19). Zeichen bestehen nach Peirces Ansicht aus drei Teilen, die in einer speziellen prozesshaften Verbindung zueinander stehen: (a) dem Zeichen(träger), (b) dem Objekt und (c) dem Interpretanten. Beispiele dafür können ein geschriebenes Wort, eine Äußerung oder Rauch als Zeichen für Feuer sein. Der Interpretant ist die im Bewusstsein des Zeichenbenützers manifeste Relation zwischen Zeichen(träger) und Objekt. Nur auf Basis dieser als „zeichenhaft“ erkannten Relation „existiert“ das Zeichen als solches und bekommt seine Bedeutung durch die Interpretation des Zeichenbenützers (vgl. ATKIN 2010).

2.3 Gumperz' Kontextualisierung

„Kontextualisierung“ wird als semiotische Beziehung zwischen einem Sprecher, einem kommunikativ und somit interaktional generierten Kontext, einer Äußerung und einem indexikalischen (nicht-referentiellen bzw. nicht-lexikalischen) Kontextualisierungshinweis (z. B. Prosodie, Geste, Blick oder Sprachvariation (vgl. AUER 1992, 24)) definiert. Letztere werden von Sprechern eingesetzt, um einen Kontext für die Interpretation einer speziellen Aussage zu konstruieren (vgl. AUER 1992, 25).

Auf das in der vorliegenden Arbeit behandelte Phänomen der Verwendung von „Dialekt“⁵ oder Standardsprache bezogen bedeutet dies beispielsweise, dass „eine bestimmte Dialekt-Intonation für die regionale Herkunft“ (LINKE / NUSSBAUMER / PORTMANN 2004, 19) einer Person steht. Je nachdem, in welchem Kontext⁶ eine sprachliche Variable verwendet wird, sprich, wer sie wo in welchem Rahmen wie einsetzt, hat sie eine unterschiedliche Bedeutung. AUER / DI LUZIO (1992, vii) drücken dies wie folgt aus: „[...] the most important ‘cues’ [...] are the material basis of contextualization (intonation, tempo, rhythm, gaze, body movement, code-switching) [...]”. Wie bereits weiter oben erwähnt, sind die wichtigsten „Hinweise“ auf die Kontextualisierung, die „Kontextualisierungsschlüssel“⁷, die Intonation, das Sprechtempo, der Sprachrhythmus, die Mimik, die Körperhaltung und das Code-Switching, also der Einsatz einer bestimmten (varietätenspezifischen) Sprache in einer bestimmten Situation. Einerseits kann als Sprache als Einzelsprache verstanden werden, wie beispielsweise als das Deutsche, das Englische oder das Spanische, andererseits als Sprachvarietät, also z. B. „Hochdeutsch“⁸ oder „Dialekt“ (vgl. GLAUNINGER 2015, 43). Wann welche Sprachvarietät zum Einsatz kommt, wird „nicht [nur] von institutionell bestimmten „Domänen“ geleitet, sondern variiert je nach Interaktionssituation“ (KNOBLAUCH 1991, 450).

Weiters beschäftigt sich Auer im oben genannten Werk mit der Analyse der „Kontextualisierung“ und verweist eingangs auf die Anfänge der entsprechenden Theorienbildung, die Jenny und John Gumperz in den 1970er-Jahren prägten. Seit damals beschäftigen sich Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen damit und so entstanden unterschiedliche Theorien, die Auer analysiert, um herauszufinden, was diese gemeinsam haben, und somit den Kontextualisierungsbegriff neu zu definieren. Er beschreibt ein Beispiel aus der Musik. In Bachs Matthäus-Passion gibt es eine Stelle, an der die musikalischen Harmonien und der Text nicht „zusammenpassen“. Konkret bedeutet dies, dass die Musik nicht in usueller, konventioneller Art das untermauert, was der Text aussagt. Es wird also etwas anderes ausgedrückt als „gemeint“. Dadurch entsteht Ironie. Um zu diesem Schluss zu kommen, ist es notwendig, dass diese Passage entsprechend interpretiert wird. Um den Bogen von hier aus zu Gumperz' linguistischem Konzept zu spannen, kann gesagt werden, dass die (Alltags-)Sprache „orches-

⁵ Mit „Dialekt“ bzw. „dialektal“ sind alle Sprachformen gemeint, die nicht standardsprachlich („hochdeutsch“) sind.

⁶ Kontexte sind hier „lokale soziale Strukturen, die durch die kommunikativen Handlungen hervorgebracht werden“. (KNOBLAUCH 1991, 447).

⁷ *Schlüssel* ist eine Begriffsüberarbeitung von KNOBLAUCH (1991, 453), der die Ansicht vertritt, dass dieser Terminus die von Gumperz so genannten „contextualization cues“ besser wiedergibt als die bis dahin gängige Übersetzung *Hinweise*.

⁸ „Hochdeutsch“ bzw. „hochdeutsch“ wird in der vorliegenden Arbeit als Synonym für die Standardvarietät / Standardsprache verwendet (vgl. 3).

triert“ und von Sprechern in die „Musik“ der Kommunikation eingebettet werden muss. So wie Bach die Musik verwendete, um die Interpretation zu steuern, verwendet der Sprecher sprachliche und nichtsprachliche Mittel zum selben Zweck (vgl. AUER 1992, 1–4).

Wenn eine Aussage getätigt wird, signalisiert der Sprecher auch etwas darüber „Hinausgehendes“, und der Zuhörer interpretiert das Gesagte, indem er einerseits den semantischen Inhalt versteht und andererseits das zusätzliche „Signal“ miteinbezieht. Kontextualisierungshinweise sind also Phänomene, die zur Signalisierung von kontextuellen Voraussetzungen beitragen. Solche Hinweise sind Informationsträger, d. h. Zeichen, und ihre Bedeutung wird als Teil eines interaktiven Prozesses kommuniziert. Wenn alle Gesprächsteilnehmer die relevanten Hinweise richtig en- und dekodieren bzw. interpretieren, wird der Inhalt der Botschaft verstanden (vgl. GUMPERZ 1982, 131–132).

2.4 Penelope Eckerts *indexical field*

Basierend auf Silversteins *indexical order*, auf die weiter unten noch eingegangen wird, beschreibt ECKERT (2008, 453), dass die (soziale) Bedeutung von sprachlichen Variablen nicht starr oder konstant ist, sondern ein *indexical field*, „um“ die mögliche Bedeutung „herum“ bilden. Dieses Feld ist fließend und jede neue Aktivierung kann Änderungen hervorrufen.

Jedes sprachliche Phänomen evoziert soziale Assoziationen. Das „Urteil“ fällt entweder positiv oder negativ aus, je nachdem, mit welcher Bedeutung der Hörer die Assoziation verbindet. Diese Verbindung zwischen sprachlichen Phänomenen und den damit verbundenen sozialen Bedeutungen, die sich auf Basis von Ideologien ergeben, kann man als *indexikale Verbindung* bezeichnen. Eine Aussage wie *Isch des bärig!* muss dekodiert werden und je nach Wissensstand oder Erfahrungswert erkennt man, dass diese Aussage „tirolerisch“ klingt. Die westösterreichischen Alpenbewohner verbindet man häufig mit Gemütlichkeit und Herzlichkeit, andererseits sind sie für viele „Hinterwäldler“. Diese Zuordnungen basieren natürlich auf Stereotypen. Je nachdem, welche Einstellung bzw. Haltung der Rezipient gegenüber „Tirolern“ hat, wertet er *Isch des bärig!* entweder positiv oder negativ und regiert darauf entsprechend. Es besteht also eine *indexikale Verbindung* zwischen der (Varietät einer) Sprache und den damit evozierten (guten oder schlechten) Wertungen, den damit assoziierten Stereotypen (vgl. SAWIN 2015, 72).

Eine Sprachvarietät wird mit einer bestimmten Gesellschaftsgruppe oder „Schicht“ verbunden. Der Gedanke an diesen Teil der Bevölkerung ruft gewisse Assoziationen hervor (Stereotype). Diese *indexikalische Verbindung* bildet ein *indexikales Feld*, „a constellation of

meanings that are ideologically linked. [...] [I]t is inseparable from the ideological field [...that] is not a static structure, but [...] a representation of a continuous process of reinterpretation“ (ECKERT 2008, 464). Das indexikalische Feld ist also an ideologisch bestimmte Betrachtungsweisen gekoppelt. Das heißt, dass jede Aussage, je nachdem wer sie in welchem Kontext äußert und wie sie der Empfänger aufgrund seiner Erfahrung (inkl. seines Bildungsgrades) „sozial“ dekodiert, anders interpretiert wird. Sprachliche Variablen konstituieren diesbezüglich ein indexikalisches Feld, keine fixe Bedeutung (vgl. ECKERT 2008, 464). Auch SILVERSTEIN (2003, 201) beschreibt die Beziehung zwischen sprachlichen Phänomenen in ihrem Mikrokontext und dem soziokulturell beeinflussten makrosozialen Kontext. Dabei meint er, dass jede Äußerung von außersprachlichen Faktoren beeinflusst wird und dadurch als soziolinguistisches Signal verstanden werden kann. Im Folgenden sollen nun Silversteins Ansätze genauer betrachtet werden.

2.5 Michael Silversteins *indexical order*

Silversteins *indexical order* ist ein Konzept, das versucht einen semiotischen Agens / ein linguistisches Phänomen unter Berücksichtigung des mikro- und makrosozialen Kontexts zu beschreiben. Silverstein ordnet sprachliche Äußerungen abgestuften indexikalischen Ebenen, Niveaus der sogenannten *nth-order indexicality*, zu (vgl. SILVERSTEIN 2003, 193), die keine Linearität implizieren (vgl. ECKERT 2008, 464). Die Zuordnung von sprachlichen Phänomenen zu der entsprechenden Ebene ist erfahrungs- und kontextabhängig und variiert daher.

Die *1st order indexicality* ist “a set of variant forms normatively used by members of some group or category” (SILVERSTEIN 2003, 217). Oder mit ECKERTS (2008, 463) Worten: “A first-order index simply indexes membership in a population”. Dies bedeutet, dass innerhalb einer (Sprach-)Gesellschaft eine Äußerung prototypisch auf spezielle Weise realisiert wird. Innerhalb der Gruppe ist das „normal“, typisch, selbstverständlich und nichts Besonderes. Um auf die bereits zuvor in 2.4 genannten Tiroler zurückzukommen, bedeutet dies, dass es „authentisch“, passend und angemessen ist, wenn eine Gruppe dieser Landsleute zusammensitzt und einer sagt: *Isch des bärig!* In dieser Situation „passt“⁹ die Aussage des Sprechers zum Makrokontext und auch die Empfänger wissen genau, wie sie diese Botschaft zu enkodieren haben. An dieser Stelle kann GEYER (2015, 310) zur Erklärung herangezogen werden. Es handelt sich um eine *1st order indexicality*, wenn eine Sprachvarietät soziokulturell „proto-

⁹ Hier wieder der bereits weiter oben angesprochene Verweis zur „Angemessenheit“ („appropriateness“) von SILVERSTEIN (2003, 193).

typisch“ verankert ist, sprich, wenn die Verwendung einer Sprachform usuell dem Kontext entspricht.

Jede weitere „Abstufung“, also 2^{nd} , 3^{rd} , ..., n^{th} *order indexicality*, bedeutet einen Abstand zur „ursprünglichen“, angemessenen „unmarkierten“, usuellen konventionellen Einbettung einer Äußerung (vgl. SILVERSTEIN 2003, 193). Um dies erneut mit einem Beispiel zu verdeutlichen, ziehe ich wieder die Aussage *Isch des bärig!* heran. Wann und wo diese „authentisch“ und „unmarkiert“ passend ist, wurde oben bereits beschrieben. Wird dieser Satz nun von einem Wiener in seiner Heimatstadt unter anderen Wienern geäußert, evoziert er – bewusst oder unbewusst – stereotype Vorstellungen, die auf Tiroler verweisen. Die Äußerung wird also nicht im usuellen Makrokontext realisiert, ist dadurch als indexikalisches Zeichen höheren Grades zu sehen und hat demnach eine spezifische soziale Bedeutung (z. B. Ironie).

2.6 Die Verbindung zwischen einer Äußerung und dem makro- bzw. mikrosozialen Kontext

SILVERSTEIN (2003, 201–202) behandelt unter anderem das Phänomen der Einbettung des Sprachgebrauchs im „sozialen“ Kontext. Um sprachliche Signale zu deuten, ist es wichtig, sowohl den Mikro- also auch den Makrokontext zu berücksichtigen. Im soziokulturellen Makrokontext gibt es mehrere (außersprachliche) Faktoren, die den Mikrokontext beeinflussen. Einer dieser Faktoren sind die sozialen Unterschiede, die während einer Interaktion zum Ausdruck kommen. Den Individuen werden Rollen wie Sender, Empfänger, Referent, Zuhörer etc. zugeschrieben. Dadurch werden ihnen im Verlauf von diskursiven Interaktionen Positionen, die diverse soziale Unterschiede haben können, zugeordnet.

So wie angenommen wird, dass es beständige grammatikalische und lexikalische Diskursgenres gibt, geht SILVERSTEIN (2003, 202) davon aus, dass Strukturen von kategorialen sozialen Unterschieden, wie Alter, Geschlecht, sozioökonomische Klasse und Beruf existieren, die eine entscheidende kommunikative Rolle spielen. Ein weiterer Aspekt ist die *institutional / positional social identity*, die für eine Interaktion, die indexikalische Qualität erreicht, relevant ist.

Im sozialen Raum können makrosoziale Aspekte indexikalisch „artikulierte“ werden. Die Verbindung von Identität und Werten zeigt sich in der mikrokontextuellen Ordnung. Sie bildet ein Universum von kulturellen Vorstellungen, das ein Teil einer umfassenderen Ordnung von semiotischen Darstellungen ist. Jede Veränderung oder Konfiguration von Interdiskursivitäten innerhalb der mikrokontextuellen Ordnung hat Änderungen in der makrosozialen Ord-

nung zur Folge (vgl. SILVERSTEIN 2003, 202). Diese Postulate sind auch mit Eckerts *indexikalischem Feld* zu vergleichen, das ja nicht statisch ist, sondern mit einem sich ständig verändernden Prozess vergleichbar ist.

Kulturelle Werte sind in der mikrokontextuellen Interaktion artikulierbar und stets neu artikulierbar. Sie sind „ideologisch“. Dies bedeutet, dass sie in der mikrokontextuellen Dialektik als „Essentialisierung“ (*essentialization*) oder als „Naturalisation“ (*naturalization*) wahrgenommen werden. Sie determinieren eine wertende Einstellung (gut / schlecht; bevorzugt / nicht bevorzugt; normal / abartig; etc.) (vgl. SILVERSTEIN 2003, 202).

Diese Phänomene spricht auch MOOSMÜLLER (1991, 35) an: „Jede Äußerung [...würde] gleichzeitig – bewußt oder unbewußt – auch sozial eingeschätzt und bewertet[.] [...] Sie] ist also mit konkreten Auswirkungen auf die soziale Stellung des Sprechers/der Sprecherin verbunden“. Von GUMPERZ (1992, 45) wird diese Ansicht noch spezifiziert: „People constitute contextual presuppositions by experiences over time and culturally transmitted knowledge in relation to their shared environment“. Wie also eine sprachliche Äußerung sozial eingeschätzt wird, hängt von Erfahrung und kulturellem Wissen ab.

Dass man – wie Moosmüller behauptet – aufgrund einer Äußerung Rückschlüsse auf die soziale Stellung der kommunizierenden Person ziehen kann, sieht auch ECKERT (2008, 453) ähnlich, indem sie meint: „[...] interpret[ation of linguistic] variables [are] reflections of speakers‘ [supposed] membership in social categories“. Ebenso stimmen Moosmüller und Eckert in der Ansicht überein, dass wir als Rezipienten von sprachlicher Kommunikation die Nuancen von sprachlicher Variation analysieren und so „der Gebrauch eines Kodes eine sozial-symbolische Bedeutung“ (KNOBLAUCH 1991, 451) hat. ECKERT (2008, 456) meint dazu: „Variables occur only as components of styles, and interpreting variables requires an analysis of these components“¹⁰. Die unterschiedlichen Stile werden dabei mit bestimmten Aspekten der Gesellschaft assoziiert und stellen eine wichtige Beziehung zu sozialen Klassen dar, die aber nicht verallgemeinert werden dürfen (vgl. ECKERT 2008, 456). Die Mitglieder einer Gesellschaft verfügen also über rhetorische und stilistische Werkzeuge, die sie mehr oder weniger bewusst als „Elemente kommunikativer Strategien verwenden“ (LUCKMANN 1983, 1578). Dies bedeutet, dass Sprecher im Laufe ihres Lebens lernen, wie sie welches kommunikative Mittel, welchen „Code“, in einer entsprechenden Situation adäquat bzw. funktional einsetzen. So kommt es stets zu „einem Zusammenspiel unterschiedlicher kontextueller Elemente: Sprecher, Adressaten, soziale Kategorien, soziale Situation“ (KNOBLAUCH 1991, 451).

3 Varietäten des Deutschen in Österreich:

Das Verhältnis von „Hochsprache“ und „Dialekt“

Jeder „Durchschnittsbürger“ kann sich unter den Begriffen „Hochsprache“ bzw. „Hochdeutsch“ und „Dialekt“ etwas vorstellen. Aus linguistischer Sicht sind sie jedoch keineswegs so einfach zu definieren. Es ist nicht möglich, eine genaue Grenze zwischen den diversen Sprachebenen, für die es unterschiedlichste Modellierungen und Termini gibt, zu ziehen. Unter den Sprachwissenschaftlern stellt sich daher die Frage, wie die „Hochsprache“ und „Dialekt(e)“ miteinander „verbunden“ sind bzw. wie viele „Schichten“ dazwischenliegen. Klar ist auf jeden Fall – egal, wie man die Ebenen benennt und wie viele es auch sein mögen zwischen „Hochsprache“ und „Dialekt“ –, dass die Übergänge wohl fließend und nicht genau voneinander abgrenzbar sind, zumindest im für vorliegende Arbeit relevanten Ballungsraum Wien. Die bevorzugten Bezeichnungen in der vorliegenden Arbeit sind für die behandelten Sprachformen „Standardvarietät“ oder „standardsprachliche Varietät“ bzw. „Nonstandardvarietät“ oder „nonstandardsprachliche Varietät“. Mit „Dialekt“ – ein Begriff, der sowohl von linguistischer als auch nichtlinguistischer Fachliteratur gern verwendet wird, jedoch nicht genauer definiert wird – sind im Falle der vorliegenden Arbeit all jene sprachlichen Formen gemeint, die im Ballungsraum Wien verwendet werden und nicht standardsprachlich sind (vgl. 3.4).

3.1 Definition von „Sprache“ und „Sprachvarietäten“

Als „Sprache“ wird jedes Sprachsystem (= Diasystem) angesehen, das „von einer bestimmten Sprecherbevölkerung gesprochen oder auch geschrieben und traditionsgemäß mit einem eigenen Namen[, wie beispielsweise *Deutsch*, *Englisch*, *Italienisch* oder *Spanisch*] bezeichnet“ (BERRUTO 2004, 189) wird. Eine Sprache besteht „aus (zumindest einer, aber normalerweise) mehreren Varietäten [...] und kann daher] als eine Menge von Varietäten definiert werden“ (BERRUTO 2004, 189). In jeder Sprachgemeinschaft, die sich nicht klar von einer anderen abgrenzen lässt (vgl. KNOBLAUCH 1991, 450), gibt es diverse (Sprach-)Varietäten, „deskriptiv gewonnene Einheiten“ (SCHRODT 1997, 36), die je nach „Ort, Zeit, Sprecher/Schreiber und Umstand, oder, allgemeiner, den spezifischen sozialen Bedingungen“ (BERRUTO 2004, 188) unterschiedlich eingesetzt werden. Man kann zwei Typen von Varietäten unterscheiden, einerseits die Standardvarietäten und andererseits die Nonstandardvarietäten mit den Dialekten als Untergruppe. Die *Standardsprache* kann auch als *Standardvarietät* bezeichnet werden. (vgl. AMMON 2008, 183–184) „Sprachen entstehen in ihrer Besonderheit [...] grundsätzlich

unter unterschiedlichen gesellschaftlichen Verhältnissen [...] und] werden [...] unter verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnissen verwendet“ (LUCKMANN 2008, 1574). Welches kommunikative Mittel (sowohl verbal als auch nonverbal) in der jeweiligen Situation zum Einsatz kommt, ist gesellschaftlich geregelt (vgl. LUCKMANN 2008, 1575).

In der Soziolinguistik wird unter *Varietät* „die Grundeinheit der Forschung auf der Ebene des sprachlichen Systems“ (BERRUTO 2004, 189) verstanden. Charakteristische Merkmale einer Varietät können also auf allen sprachlichen Systemebenen beschrieben werden. Eine saliente Charakteristik von Varietäten ist die unterschiedliche Lexik. Die Publikationen im soziolinguistischen Bereiche aus dem angloamerikanischen Sprachraum sind gegenüber den deutschsprachigen Vertretern viel zahlreicher vorhanden. Bei der Rezeption von englischsprachiger Fachliteratur ist zu beachten, dass es für den Terminus *Varietät* zwei Synonyme gibt, nämlich *dialect* und (*language*) *variety*. Bei der Übersetzung ins Deutsche kann es zu Missverständnissen kommen, weil der Terminus *Dialekt* „nur für Sprachvarietäten auf areale[r] Basis verwendet wird“ (BERRUTO 2008, 189).

LÖFFLER (2010, 79) beschreibt Varietäten

als gebündelte Textexemplare [...], deren sprachliche Merkmale in der Hauptsache von Redekonstellationstypen oder sozio-pragmatischen Bedingungen wie Individuum, Gruppe, Gesellschaft, Situation, Milieu oder Funktion geprägt sind.

Bei SCHMIDT / HERRGEN (2011, 51) sind Varietäten

durch je eigenständige prosodisch-phonologische und morpho-syntaktische Strukturen bestimmte und mit Situationstypen assoziierte Ausschnitte des sprachlichen Wissens. Da es sich um in gleichgerichteten Synchronisierungsakten herausgebildetes gemeinsames sprachliches Wissen handelt, sind Varietäten immer auch sozial konstituiert. Daher definieren [Schmidt / Herrgen] Varietäten sprachsozial als partiell systemisch differente Ausschnitte des komplexen Gesamtsystems Einzelsprache, auf deren Grundlage Sprechergruppen in bestimmten Situationen interagieren.

SINNER (2014, 26) hingegen präsentiert einen völlig anderen Ansatz von Variation.

[D]er Gebrauch von *Varietät* [ist] in der Sprachwissenschaft seit längerem immer wieder gerade auch dann zu finden [...], wenn man damit Ausdrücke wie *Dialekt* oder *Sprache* vermeiden möchte [...]. [...] Der Ausdruck Varietät wird etwa im Bereich der Soziologie der Sprache und der Soziolinguistik häufig verwendet, da es sich [...] um eine wertfreie Bezeichnung handelt. Der Ausdruck Varietät wird also gebraucht, um sich bezüglich der zu erforschenden Erscheinung neutral auszudrücken, ist es doch für eine unvoreingenommene Betrachtung der zu beschreibenden Erscheinungen besonders wichtig, dass *Varietät* im Gegensatz zu *Dialekt* nichts über den linguistischen Status im Verhältnis zu anderen Varietäten aussagt.

3.2 Varietäten des Deutschen in Österreich

Jedem Österreicher und jeder Österreicherin ist wohl bewusst, dass es diverse Varietäten der deutschen Sprache je nach Region, urbanem oder rurealem Umfeld, sozialer Gruppe, Situation etc. sprechen die Menschen auf unterschiedliche Art und Weise. Personen, die eine höhere Bildung, sprich ein Studium o. Ä., genossen haben, bedienen sich oft einer „gehobenen“ Sprechform, meist der „gehobenen Umgangssprache“¹¹. „Umgangssprache“ kann man schwer definieren, da es keine distinkte Grenze zwischen den einzelnen Sprachvarietäten gibt. Die Umgangssprache ist auf jeden Fall zwischen dem Dialekt und der Standardsprache angesiedelt (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 11–12). Dies sieht auch DITTMAR (2008, 253) ähnlich, denn er definiert die Umgangssprache als „Bereich zwischen kleinräumigen (lokalen) Dialekten und dem großräumigen Standard“.

Die „Gehobene Umgangssprache“ wird v. a. dann verwendet, wenn Sprecher in der Öffentlichkeit stehen und von einem größeren Publikum beobachtet werden. Bei der Verwendung dieser Sprachvarietät wird intendiert, den „hochsprachlichen“ Normen zu entsprechen. So ist es jedem „Sprecher gestattet, je nach Formalität und Öffentlichkeit der Situation die entsprechende Varietät zu wählen“ (HARTIG 1990, 129). Diese Sichtweise deckt sich auch mit Eckerts Erkenntnissen bezüglich der „dritten Welle“ der soziolinguistischen Erforschung der sozialen Bedeutung von Sprachvarietäten, die aussagen, dass Sprecher Sprachvarietäten gezielt einsetzen, um so eine bestimmte soziale Bedeutung von Sprache zu vermitteln.

Vor allem dialektale Varietäten werden dabei „sprecherbezogen“ interpretiert (vgl. PÜTZ 2008, 228). Man ist mehrheitlich der Meinung, dass Dialektsprechen angemessen ist, wenn man sich privat unterhält. In der Öffentlichkeit sind jedoch standardsprachliche Formen wünschenswert. Dies wird auch von GUMPERZ (1992, 42) mit folgender Aussage bekräftigt: „dialect is used in the home and standard varieties in the more formal atmosphere of school or of other types of public settings“.

Gumperz führt weiter aus, dass man einen Qualitätsunterschied in der Interaktion erkennen kann, je nachdem welche Sprache, also Standardvarietät oder Nonstandardvarietät, verwendet wird. Die Sprachform selbst ist es also, die den Wechsel in der Interaktion signalisiert. Neben den extralinguistischen Elementen verleiht die gewählte Sprachform (Standardvarietät oder Nonstandardvarietät), einer interaktionalen Begegnung ihren Charakter (vgl. GUMPERZ 1992, 42–43). Denn soziale Kontexte werden mittels kommunikativer Interaktion gebildet.

¹¹ „(Gehobene) Umgangssprache“ ist ein entsprechender Begriff von MOOSMÜLLER (1991).

Der Grund dafür ist, dass die Kommunikation aus einem wechselseitigen, zeichenhaften Wirkhandeln besteht (vgl. KNOBLAUCH 1991, 449).

AMMON (1983, 1504) sagt über die Bewertung des Dialekts aus Sicht der älteren soziolinguistischen Dialektforschung der 1970er- und 1980er-Jahre Folgendes aus:

Seine soziale Verteilung und sein situationsspezifischer Gebrauch [sind] zu berücksichtigen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die vorherrschende Verteilung auf die unteren Sozialschichten und seine vorhandene Funktionalität in privaten Situationen und die fehlende Funktionalität in öffentlichen Situationen, insbesondere in größerer Öffentlichkeit.

Als Perzipient von Sprache ordnet man Personen aufgrund der sprachlichen Ausdrucksweise in ein bestimmtes (stereotypes) Schema ein, das nicht zuletzt auch mit gewissen sozialen und materiellen Aspekten – Gruppen-/„Schicht“-Zugehörigkeit, Lebensraum bzw. Wohngegend, (Aus-)Bildung etc. – und in der Folge mit der Kleidung oder anderen (Luxus-)Gütern in Verbindung gebracht wird (vgl. ECKERT 2008, 456 u. 457). Die betreffenden Personen sind so auf Basis der Wahrnehmung und Konzeption von (Erscheinungsformen von) Sprache mit einem bestimmten Prestige oder Stigma behaftet. Dies wird auch in MOOSMÜLLER (1991, 35) deutlich: „Jede Äußerung [...] [wird] auch sozial eingeschätzt und bewertet [und somit] mit konkreten Auswirkungen auf die soziale Stellung des Sprechers/der Sprecherin verbunden“. Beschäftigt man sich auf wissenschaftliche Art und Weise mit der Sprache, sind zwei Komponenten von großer Bedeutung: die Ebene der Sprachproduktion und die der Sprachrezeption (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 13). Dies sind Bereiche, auf die auch im Verlauf der vorliegenden Arbeit der Fokus gelegt wird.

Eine „gehobene“ Sprachvarietät wird als solche wahrgenommen und akzeptiert, wenn sie von Personengruppen mit sozialem Prestige gesprochen wird. Dies bedeutet, dass diese Gruppe von Sprechern über kulturellen und politischen Einfluss und Macht innerhalb eines größeren geografischen Raums verfügen muss. Genauer gesagt agieren diese Personen in den politischen und kulturellen Zentren, gehören einer höheren sozialen Schicht an und stehen in irgendeiner Art und Weise in der Öffentlichkeit (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 13).

Konkret auf Österreich umgelegt bedeutet das, dass Wien diesbezüglich das Zentrum sein muss, wo die österreichische Hochsprache angesiedelt ist (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 21). „Die Varietät der oberen sozialen Schichten Wiens [wird] als [überregional angesehen] und [wäre] somit für eine Standardisierung geeignet“ (MOOSMÜLLER 1991, 22).

3.3 Die zwei Dialektgruppen in Österreich

In Österreich existieren zwei große Dialektareale, das Bairische und das Alemannische. Ersteres kann in Mittel- und Südbairisch unterteilt werden. Im Westen Österreichs, d. h. in Vorarlberg, sind die Sprecher der alemannischen Varietäten beheimatet. Im restlichen Österreich werden bairische Dialekte gesprochen.

Die Übergänge zwischen Dialekten und der Hochsprache sind im Osten Österreichs fließend. Daher ist auch die österreichische Standardvarietät „nicht frei von Dialekt oder dialektalen Einflüssen“ (MOOSMÜLLER 1991, 15). Da sich die verschiedenen Standardvarietäten innerhalb des deutschsprachigen Raums hauptsächlich in der Lexik unterscheiden, gibt es auch sogenannte lexikalische Austriazismen, sprich standardsprachliche Wörter, die „typisch österreichisch“ sind.

3.4 Definitionsansätze für den Terminus „(Wiener) Dialekt“ bzw. „Wienerisch“

Der „(Wiener) Dialekt“ ist hinsichtlich des Gegenstandes in der vorliegenden Arbeit ein durchgängig präsenten sprachliches Phänomen. Daher sollen im Folgenden einige Ansätze vorgestellt werden, die den „(Wiener) Dialekt“ bzw. das „Wienerische“ konzipieren bzw. charakterisieren. Beginnen wir mit GEYER (2015, 310), der eine allgemeine Definition für nonstandardsprachliche Varietäten bietet:

Dialekt im Sinne einer regional (bzw. lokal) mehr oder weniger stark gekennzeichneten und von den Mitgliedern der Sprachgemeinschaft solcherart identifizierbaren Varietät ist für viele im deutschen Sprachraum nach wie vor die zuerst gelernte Sprachform und damit die selbstverständliche, natürliche und unauffällige Ausdrucksweise in der Mehrzahl der näher kommunikativen Situationen des alltäglichen Lebens – und oft auch darüber hinaus.

Geyer definiert „Dialekt“ auch als die Varietät, die von einer bestimmten Gemeinschaft gesprochen wird. Interessant dabei ist seine Auffassung, dass der Dialekt die „zuerst gelernte Sprachform“ ist. Diese Definition lässt darauf schließen, dass er den Dialekt als eine Art (eigenständiges) Sprachsystem ansieht. Dies würde auch das kontextualisierende Code-Switching zwischen Standardsprache und Nonstandardsprache plausibler erscheinen lassen.

In der vorliegenden Arbeit wird unter „Wiener Dialekt“ bzw. „Wienerisch“ das im Ballungsraum Wien gebräuchliche Nonstandard-Deutsch verstanden, also ein erheblich größeres Spektrum als es herkömmlicherweise das linguistische „(Basis-)Dialekt“-Konzept umfasst. Dieses breiter ausgreifende „Wienerisch“-Konzept deckt sich vermutlich mit außerlinguisti-

schen Auffassungen, die in vorliegender Arbeit eine entscheidende Rolle spielen, aber durchaus auch mit linguistischen Versuchen, den „Wiener Dialekt“ bzw. das „Wienerische“ zu definieren.

HORNUNG (2002, 10) stellt das Problem der Definition jener Sprachvarietät wie folgt dar:

Nicht wegen der räumlichen Breite seines Bereiches, nicht wegen der zahlreichen Sozialschichten seiner Träger, nicht wegen der vielen Fremdeinflüsse und nicht wegen der zeitlichen Staffelung allein ist das Wienerische so schwer zu fassen, sondern deshalb, weil jeder Wiener sprachlich anpassungsfähig und im Gebrauch von Jargon, Mundart, Umgangssprache und wienerisch gefärbter Hochsprache meist so versiert ist, dass er sie abwechselnd – auf den jeweiligen Gesprächspartner abgestimmt – verwendet.

In diesem Zitat werden einige interessante Punkte hinsichtlich der in der vorliegenden Arbeit bereits beschriebenen Phänomene angesprochen. Auf der einen Seite – und das ist eigentlich der Grund, warum diese Information an jener Stelle des Wörterbuchs steht – um auszudrücken, dass nicht genau definiert werden kann, was das *Wienerische* ist bzw. bis zu welcher Ortsgrenze es gesprochen wird. Auf der anderen Seite geht es um Äußerungen, die in einem bestimmten Makrokontext geäußert und dementsprechend angepasst werden. Dabei wird einerseits die Angemessenheit von sprachlichen Äußerungen (siehe: Silverstein (*indexical order*)) und andererseits eine Äußerung, die je nach ihrem Einsatz in einer bestimmten Situation eine andere Bedeutung erhält (siehe: Eckert (*indexical field*)), angesprochen.

GLAUNINGER (2012b, 89) unternahm den Versuch, eine Definition des „Wiener Deutsch“ zu formulieren. Laut ihm ist es

die diasystemisch interagierende Gesamtmenge sämtlicher Varietäten der deutschen Sprache [...], die im Großraum Wien [...] Verwendung findet. Als Teilmenge davon lassen sich – unter der Bezeichnung Wienerisch – alle Nonstandard-Varietäten zusammenfassen.

3.5 Der „Dialekt“ in Wien und sein Gebrauch

Wohl schon sehr lange herrscht hinsichtlich der Einstellungen zum Wiener Dialekt ein Spannungsverhältnis bzw. eine Ambivalenz zwischen Prestige und Stigma vor. Wird diese Nonstandardvarietät der österreichischen Donaumetropole in einer artifizieller Umgebung, wie dem Theater, im Film, in der Literatur oder als Sprache eines Liedtextes verwendet bzw. „inszeniert“, genießt sie Ansehen (vgl. GLAUNINGER 2012b, 91), obwohl der Dialekt in diesen Medien „nicht selbstverständlich, natürlich und unauffällig“ ist. Durch den bewussten Einsatz dieser Sprachvarietät in solchen Kontexten wird intendiert, einen bestimmten Effekt hervorzurufen (vgl. GEYER 2015, 311). Der Dialektgebrauch in Alltagssituationen hingegen ist in Wien eher negativ behaftet (vgl. GLAUNINGER 2012b, 91). Der Begriff an sich ist ebenso „ne-

gativ konnotiert und wird im allgemeinen den unteren sozialen Schichten zugeschrieben“ (MOOSMÜLLER 1987, 33).

Vor diesem Hintergrund hat der Dialekt bzw. seine Verwendung eine schillernde „soziale Bedeutung“ in der österreichischen Bundeshauptstadt. Man verwendet gegenwärtig den Dialekt oft sehr selektiv, speziell bei Jugendlichen ist dieses Sprachverhalten zu beobachten. Wenn etwa die heranwachsende Immigrationsgeneration nonstandardsprachliche Formen verwendet, obwohl sie sich im Allgemeinen intendiert standardsprachlich ausdrückt, markiert sie auf diese Weise auch eine „besonders tief verankerte sprachliche Symbolisierung ihrer (neuen) „Heimat““ (GLAUNINGER 2012b, 98). Solche Einsätze von punktuellen dialektalen Elementen sind „pragmatisch potenzierte[...] „Marker[...]“ mit je spezifischer Wirkung [...]und] soziosymbolischer „Expressivität““ (GLAUNINGER 2012b, 99). Weiteres zum (alltäglichen und künstlerischen) Dialektgebrauch der Jugendlichen im Großraum Wien der 1970er- und 1980er-Jahre folgt in 4.2.6.

3.6 Sprachvarietäten: Prestige oder Stigma?

Wie bereits beschrieben, werden alle Sprachvarietäten mit bestimmten Prestige- und Stigmaaspekten, (stereotypen) Einstellungen und anderen Assoziationen verbunden. So wurde und wird der ländliche Dialekt oft als „bodenständig“, „gewachsen“, „urtümlich“ oder „rein“ bezeichnet und diesbezüglich als positiv angesehen. Der städtische „Slang“ wurde hingegen als „breit“ und „brutal“ wahrgenommen. Dieser dialektale „Slang“ wurde in Wien in den traditionellen Arbeiterbezirken gesprochen und die Sprecher gehörten mehrheitlich der niederen sozialen Schicht an. Diese Sprachvarietät lehnt(e) die Mehrheit der Österreicher eher ab (vgl. MOOSMÜLLER 1990, 106). Wiener Varietäten des Deutschen, die von Personen der oberen sozialen Schicht gesprochen wurden, erhielten und erhalten hingegen eine positive Bewertungen (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 22). Diese Bewertungen reflektieren zwar Klischees, sind aber für die „soziale Bedeutung“ der Sprache des Austropop jedoch essentiell.

Laut AMMON (1983, 1500) ergab ein in einer schwäbischen Grundschule durchgeführter Test im Jahre 1978, dass ein Dialektsprecher mit überwiegender Mehrheit in eine sozial niedrige Klasse eingestuft wurde. Weiters wurde ihm ein Arbeiterberuf zugeordnet und er wurde als weniger intelligent, vertrauenswürdig, ehrlich und leistungsfähig in der Schule eingestuft. Jedoch schätzte die Mehrheit der jungen Befragten jenen Dialektsprecher als gutmütigen und freundlichen Menschen ein. Außerdem ist die Erkenntnis von Ammon interessant, dass Dialektsprecher von dialektsprechenden Probanden und von Unterschichtprobanden zwar nur

geringfügig, aber immerhin positiver als von „Einheitssprachesprechern“¹² und Mittelschichtsprachprobanden bewertet wurden. Die Mehrheit der Dialektsprecher schätzt Sprecher ihrer eigenen Sprachvarietät größtenteils als weniger intelligent und sozial niedrig eingestuft ein. Standardsprachesprecher hingegen, meinen sie, seien klüger, intelligenter und einflussreicher und hätten innerhalb der Gesellschaft eine höhere Stellung.

Viele Österreicher, die sich über die Sprache eines jeweils anderen Bundeslandes äußern, sehen dieses Gebiet als sprachlich homogene Gesamtheit und nicht mit seinen sozialen und regionalen Differenzierungen (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 21). Generell wird das Dialektsprechen für viele Personen „als Stigmatisierung im sozialen Kontakt empfunden“ (HARTIG 1990, 128) und ist ein „Mittel der sozialen Etikettierung“ (HARTIG 1990, 130).

SOUKUP (2009, 41), die u. a. auch auf Moosmüller verweist, beschreibt eine von ihr in Österreich durchgeführte Studie, bei der sie zu folgenden Ergebnissen kam: Der Dialekt wird häufig als „ungebildet“ oder „schlampig“ bezeichnet und die Sprecher meinen, sie würden in den Dialekt fallen, wenn sie sich gehen lassen oder sich beim Kommunizieren nicht bemühen. Die Standardsprache hingegen wird als „deutlich“, „sauber“ und „korrekt“ charakterisiert und mit dem „schönen Sprechen“ gleichgesetzt. Trotzdem werden dem Dialekt positiv konnotierte Attribute, wie „angenehm“, „gemütlich“, „persönlich“ oder „gefühlbetont“ zugeschrieben, der standardsprachlichen Varietät hingegen Attribute wie „distanziert“ und „überkandidelt“.

Über das „schöne Sprechen“ äußert sich auch Georg Danzer:

Meine Mutter sprach etwas schöner als mein Vater. ‘Schöööön sprechen!’, war ihre ständige Ermahnung an mich. Meine Mutter war überhaupt sehr auf gutes Benehmen aus. Das gehörte zu ihrer Vorstellung von besseren Leuten (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK¹³ 2015, 81).

Oft wird der Dialekt als „Substandard mit wenig Prestige dargestellt“ (MOOSMÜLLER 1991, 12). Weiters erwähnt MOOSMÜLLER (1991, 12), dass der Dialekt speziell in Österreich ein soziales Gruppenkennzeichen ist.

Dialekte werden in der Regel dort akzeptiert, wo sie authentisch wirken. Dies ist erklärbar mit Silversteins *1st order indexicality* (vgl. 2.5). Einstellungen zu und Einschätzungen von Sprache und ihrem Gebrauch hängen natürlich vom Grad der Toleranz ab (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 40; MOOSMÜLLER 1990, 106–107). Trotz diverser negativer Einstellungen im innerös-

¹² *Einheitssprache* ist hier ein Synonym für *Standardsprache*.

¹³ Der erste Teil von „Georg Danzer. Große Dinge – Erlebtes und Erzähltes“ ist eine ungekürzte Fassung von „Auf und davon“, einem Buch von Georg DANZER (1993). Es wurden nur wenige Exemplare veröffentlicht. Diese besitzen heute Raritätenstatus (vgl. DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 9).

terreichischen Umgang miteinander haben es die Österreicher „geschafft“, sich sprachlich vom Bundesdeutschen abzugrenzen. Dies wird als Identifikationssymbol geschätzt (vgl. SOUKUP 2009, 41).

3.7 Spracheinstellung und Attitüde

Die synonymisch verwendeten Begriffe „(innere) Einstellung“ oder „Haltung“ bzw. „Attitüde“ stammen aus der Sozialpsychologie und fanden erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Platz in der Soziolinguistik¹⁴. Eine „Einstellung“ ist die innere Reaktion einer Person auf eine andere Person, ein Objekt, eine Sache und somit (den Gebrauch von) Sprache bzw. auch Sprachvarietäten, wie zum Beispiel „innersprachliche Varianten, regionale Dialekte oder einzelne sprachliche Merkmale, die sozial (soziolektal) markiert sind“ (LÖFFLER 2010, 42) und somit eine „bestimmte Wertung auslösen (Prestige-/stigmatisierte Formen)“ (AMMON 1983, 1500). Diese innere Reaktion ist mit gewissen Gefühlen verbunden und hat Auswirkungen auf „das soziale Zusammenleben“ (LÖFFLER 2010, 42). Eine Einstellung lässt sich in Form von drei Komponenten modellieren: (1) Eine Person muss über das „Einstellungsobjekt“ etwas wissen. Diese Informationen werden (2) emotional positiv oder negativ bewertet (situationsabhängig!) und daraus entsteht (3) eine gewisse Haltung, die diese Person einnimmt. „Wie [jedoch] Attitüden und Bewertungen von Sprachtypen aufeinander bezogen werden können, ist [...] bislang ungeklärt“ (AMMON 1983, 1502). Klar ist jedoch, dass ein Sprecher/Hörer eine bestimmte Spracheinstellung aufgrund von bestimmten Hinweisen (*cues*) hat und dadurch den Kommunikationspartner kategorisiert bzw. (stereotyp) in eine Gruppe einordnet (vgl. PRESTON 2002, 40). Eine zentrale Funktion, die sich aus Einstellungen ergeben kann, ist die Zielerreichung. Einstellungen führen idealiter dazu, dass sich ein „Individuum eine bessere (materielle) Position in seiner sozialen Umwelt“ (KAISER 2006, 16) sichert (vgl. KAISER 2006, 15–17).

An dieser Stelle können zwei Verweise auf andere Abschnitte der vorliegenden Arbeit gemacht werden. Einerseits auf 2.3 (Gumperz' Kontextualisierung und die entsprechenden *cues*), andererseits auf 3.2 (Moosmüllers Beschreibung des Phänomens, dass jede Aussage eine soziale Zuordnung nach sich zieht). PRESTON (2002, 40–41) meint, dass die Einstellung gegenüber einer Sprache und ihren Varietäten immer mit der Gruppe, die sie spricht, korreliert. Als Beispiel nennt er die Wahrnehmung des Deutschen als „hart“ oder „streng“ (*harsh*). Dies hängt damit zusammen, dass die deutsche Sprache in der Wahrnehmung englischer Muttersprachler von entsprechenden gutturalen Konsonanten („harsh, guttural [sic!] consonants“)

¹⁴ Grundlegendes zu (Sprach-)Einstellungen bieten GARRETT (2010) und LASAGABASTER (2004).

geprägt ist. Stereotype dieser Art basieren somit auf einer speziellen Beziehung zwischen einer Gruppe von Sprechern und linguistischen Merkmalen.

Wie oben beschrieben, meint Löffler, dass eine „Einstellung“ eine Reaktion auf ein Objekt, wie z. B. eine Sprachvarietät, ist. CASPER (2002, 50) hingegen nennt als Objekte von Spracheinstellungen „einzelne Varietäten, Akzente einer oder mehrerer Sprachen [...] oder die Sprecher bzw. Sprechergruppen dieser Varietäten, Dialekte, Sprachstile und Minderheitensprachen“ (CASPER 2002, 49). Bei Spracheinstellungsmessungen „werden Einstellungen zu mehreren von diesen Objekten oft gleichzeitig gemessen“ (CASPER 2002, 49–50). Generell sind Spracheinstellungen soziale Einstellungen, denn es wird eher die Sprechergruppe als die Sprache an sich bewertet (vgl. CASPER 2002, 57).

3.7.1 Vorurteile

Eine Sonderform der Einstellungen sind die Vorurteile. Sie sind mehrheitlich negativ konnotiert. „Über familiäre, schulische und andere Vermittlungen werden Vorurteile mit zunehmender Distanz in der Realität verfestigt“ (LÖFFLER 2010, 42). Sie manifestieren sich als sogenannte Stereotype, einer „Bezeichnung [für] gruppenspezifische, durch Emotionen geprägte, meist unbewusste, stark verfestigte (Vor-)Urteile“ (BUßMANN 2002, 651). Entscheidend in diesem Zusammenhang ist: „Kollektive Meinungen und Urteile sind in hohem Maße handlungssteuernd und damit wirklichkeitsbestimmend“ (LÖFFLER 2010, 42).

3.7.2 Stereotype

Viele sozialpsychologische Arbeiten klassifizieren *Vorurteile* ausschließlich als negative und abwertende Einstellungen. Das *Stereotyp* hingegen kann auch als eine Bezeichnung für ein positiv behaftetes Phänomen verwendet werden (vgl. KAISER 2006, 18). Eine Einteilung oder Typisierung kann zu einem

Stereotyp und in ihrer schlimmsten Ausprägung zu[m] Vorurteil [werden.] [...] [V]erfestigte Typisierungen [werden] als vorgegeben und sozusagen objektiv anerkannt und daher werden] Vorurteile oft wider die eigene Erfahrung nicht aufgegeben (MOOS-MÜLLER 1991, 152).

Typische Kennzeichen für „Stereotype“ sind die „Übergeneralisierung partieller Erfahrungen, [...] indirekte[r] Informationen [oder] Gerüchte[.] [...] Sie werden schon in frühester Kindheit erworben und sind dementsprechend gut „eingeübt“ und leicht aktivierbar“ (KAISER 2006, 19). Stereotype werden als „verbale[r] Ausdruck von Attitüden gegenüber Personen oder sozialen Gruppen in der Form von Aussagen, die sachlich falsche Vereinfachungen oder Gene-

ralisierungen enthalten[, definiert]“ (AMMON 1983, 1502–1503). Um gängigen Stereotypen entgegenzuwirken, ist es notwendig, sich aktiv anzustrengen, sich Wissen anzueignen, um so die Generalisierungen aufzulösen und einen Blick auf die Unterschiede innerhalb einer (Sprach-)Gruppe zu gewinnen. (vgl. KAISER 2006, 19) Die Tiroler werden beispielsweise deshalb stereotypisiert, weil sie an ihrer Varietät festhalten und somit als eigensinnig gelten. Positiv angerechnet wird ihnen allerdings zuweilen ihr hohes sprachliches Selbstbewusstsein. „Dieses Stereotyp wird von den Tiroler/inne/n angenommen und an der Oberfläche als Selbstdefinition ausgegeben“ (MOOSMÜLLER 1991, 150). ECKERT (2012, 94) meint dazu, dass aufgrund der Verwendung / Wahrnehmung von sprachlichen Varietäten Stereotype im Zusammenhang mit einer bestimmten sozialen Gruppe evoziert werden. Dies kann abwertend, bewundernd oder als Unterscheidung innerhalb der Bevölkerung interpretiert werden und hat stets „soziale Bedeutung“.

3.8 Die Bewertung von Varietäten

Gemäß dem persönlichen Empfinden bzw. der inneren Haltung gibt es innerhalb einer Sprachgemeinschaft Varietäten, die prestigeträchtiger sind als andere. Es existiert also auch eine „Status-Hierarchie der verschiedenen Nonstandard-Varietäten, wobei die relative „Stärke“ des Dialekts eine Rolle spielen dürfte“ (KAISER 2006, 30). Den Untersuchungen von MOOSMÜLLER (1991, 21–22) zufolge nehmen alle Wiener die Varietäten, die außerhalb von Wien gesprochen werden (v. a. die des südbairischen Sprachraums), als Dialekt wahr. Viele Menschen differenzieren hingegen den Wiener Dialekt sozial bzw. sozio-regional nach städtischen Bezirken. Dabei werden jene Varietäten negativ bewertet, die einer niederen sozialen Schicht zugeordnet werden. Eine positive Einstellung zeigt sich hingegen bei den Sprachvarietäten der oberen sozialen Schichten. Zu ähnlicher Erkenntnis kamen auch andere Forscher. KAISER (2006, 30) greift auf „den Effekt von schwachen bzw. starken regionalen Dialekten“ zurück und meint, „dass Sprecher mit starkem Dialekt signifikant negativer bewertet wurden als die mit nur leichtem Dialekt. Der Dialekt der eigenen Region wurde außerdem für weniger stark gehalten als der fremder Regionen“ (KAISER 2006, 30). Je nachdem, welches Prestige einer Varietät zugeschrieben wird¹⁵, steuert dies das Sprachverhalten der jeweiligen Sprecher. Sie neigen dann entweder zum Code-Wechsel oder zur Angleichung oder sie sprechen so, wie ihnen „der Schnabel gewachsen ist“. Daraus resultiert, dass „je nach Prestigestatus, den eine Sprachvarietät aufweist, [...] eine Gewährsperson echte („valide“) Sprachproben oder ehrli-

¹⁵ Eine der beliebtesten österreichischen Varietäten soll die Tiroler Sprachvarietät sein (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 149).

che Aussagen über bestimmte Sprachvarietäten“ (LÖFFLER 2010, 43) preisgibt. Generell kann man sagen, dass Österreicher „ein sehr ambivalentes Verhältnis zum Dialekt [haben]: Er wird gesprochen und gleichzeitig verleugnet, romantisiert und gleichzeitig stigmatisiert“ (MOOSMÜLLER 1991, 149). Außerdem werden „ländliche Dialekte toleriert [und...] städtische diskriminiert“ (MOOSMÜLLER 1991, 156).

3.8.1 Die Bewertung von nonstandardsprachlichen Varietäten

Sprachliche Varietäten werden dann als negativ wahrgenommen bzw. klassifiziert, wenn eine Person(engruppe) versucht, sich von ihnen zu distanzieren oder abzugrenzen. Dies ist besonders dann der Fall, wenn der Dialekt das Stigma, „ein soziales Werturteil“ (LÖFFLER 2010, 114), hat, von einer „unteren“ Schicht gesprochen zu werden. Der Sprache wird die Aufgabe zugeschrieben, dass sie die Gesellschaft symbolhaft gliedert. Die „Hochsprache“ gehört den „oberen“ sozialen Schichten an, der Dialekt ist die Sprache, die von „niederen“ sozialen Schichten gesprochen wird. „Die ursprüngliche Definition des Dialekts als regionaler [sic!] Varietät verliert allmählich ihre Gültigkeit, auch am Land wird sozial differenziert, sodaß der Terminus „Dialekt“ eine soziale Varietät darstellt“ (MOOSMÜLLER 1991, 152). Jede Varietät, auch der Dialekt, korreliert immer mit extralinguistischen Dimensionen, wie Zeit, Raum, soziale Schicht und soziokommunikative Situation (vgl. BERRUTO 2004, 193). „Nonstandard-Varietäten [haben] gegenüber Standardvarietäten eine spezifische sowohl sprachliche als auch soziale Markiertheit in Abhängigkeit von den sie identifizierenden sprachlichen und sozialen Merkmalen“ (BERRUTO 2004, 193). Das heißt, dass jede Varietät, auch die Standardvarietät, Prestige und Stigma und somit „soziale Bedeutung“ hat.

Bei der laienhaften Einschätzung der varietätenspezifischen Sprachvariation wird diese meist stereotyp wahrgenommen und nicht in ihrer sozialen und regionalen Differenziertheit. So wird beispielsweise der „breite Dialekt“ negativ bewertet (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 21). „Die Bewertung von Dialekten läßt also auf die Bewertung der Menschen, die diesen Dialekt sprechen, schließen. Es findet eine direkte Übertragung statt; im Umkehrverfahren werden dann Menschen aufgrund ihrer Sprache bewertet und beurteilt“ (MOOSMÜLLER 1991, 152).

MOOSMÜLLER (1987, 171–174) untersuchte Einstellung zum Dialekt in Österreich und kam zu dem Ergebnis, dass er vom Großteil der Mittelschicht negativ bewertet wird. Eine mögliche Begründung könnte sein, dass er mit „niederen“ sozialen Schichten in Verbindung gebracht wurde. Befragte aus der unteren Mittelschicht bzw. Unterschicht hingegen standen dem Dialekt positiv gegenüber.

Wie und weshalb es zu einer bestimmten Einstellung gegenüber diversen Sprachformen in gewissen Situationen kommen kann, ist noch nicht zur Gänze erforscht, jedoch hat „die Zustimmung zu oder die Ablehnung von sprachlichen Varietäten [...] soziale und historische Gründe und steht in einem Zusammenhang mit den Menschen, die die jeweilige Varietät sprechen“ (MOOSMÜLLER 1991, 151). Der Begriff, der dieses Phänomen beschreibt, ist „Language Attitude“ bzw. auf Deutsch „Spracheinstellung“ (vgl. KAISER 2006, 21). Es kann beispielsweise einen schlechten Eindruck machen, in der Schule im Dialekt zu sprechen. Auch im „Beurteilungsraster für die VWA¹⁶“ beinhaltet der bei der mündlichen Präsentation der Schülerarbeit zu bewertende Bereich „Ausdrucksfähigkeit und Medienkompetenz“ das Kriterium, dass sich „[d]er/[d]ie Prüfungskandidat/in [...] einer zusammenhängenden, das Verständnis unterstützenden Ausdrucksweise in Standardsprache [bedient] und [...] differenziert und verständlich [formuliert]“ (BUNDESMINISTERIUM FÜR BILDUNG UND FRAUEN, 7). Daraus kann abgeleitet werden, dass verlangt oder vorausgesetzt wird, dass diese schulischen Präsentationen in Standardsprache abgehalten werden. Wird der Dialekt verwendet, ist dies ein Minuspunkt für den Schüler oder die Schülerin, ohne dabei den Inhalt zu berücksichtigen.

In bestimmten öffentlichen bzw. offiziellen Kommunikationssituationen ist es zumindest für die Mehrheit der Bevölkerung wünschenswert (oder man sieht es als angemessen an), eine („gehobene“) Sprechform zu verwenden. Dies bedeutet, dass sich die Mehrheit der sprachlichen Äußerungen an der Standardsprache orientieren soll, es jedoch durchaus legitim ist, non-standardsprachliche Elemente (entscheidend dabei ist der phonetische Abstand zwischen der „dialektalen“ und „hochsprachlichen“ Form – siehe MOOSMÜLLER (1991, 35) einzubringen. Beim Rezipieren von sprachlichen Äußerungen werden also „Merkmale des Sprachsystems und der Sprachverwendung [...] wahrgenommen und bewertet“ (KAISER 2006, 22). So werden Äußerungen einer anderen Person der eigenen inneren Bewertung unterzogen und mit einer bestimmten sozialen Stellung in Verbindung gebracht¹⁷. „Die Variationen in der Bewertung von Sprachformen spiegeln per soziale[r] Konvention verfestigte Assoziationen mit Sprechern der jeweiligen Sprachgemeinschaften wider“ (KAISER 2006, 22). Diesen kann man lediglich durch aktive Wissensaneignung entgegenwirken. Die Summe an positiven und negativen Attitüden / Stereotype / Vorurteilen, die die (Varietät einer) Sprache evoziert – semiotisch: indiziert (siehe: SILVERSTEIN, ECKERT) – ist das Fundament von deren „sozialer Bedeutung“.

¹⁶ Die Abkürzung VWA bedeutet Vorwissenschaftliche Arbeit. Sie muss in Österreich verpflichtend seit dem Schuljahr 2014/15 von jedem Schüler und jeder Schülerin der 8.Klasse AHS im Ausmaß von 40.000 bis 60.000 Zeichen verfasst und präsentiert werden.

¹⁷ vgl. 2.6: Zitat von MOOSMÜLLER an einer anderen Stelle der vorliegenden Arbeit.

3.8.2 Die Bewertung von standardsprachlichen Varietäten

Die Standardvarietät wird oft mit „Status, den Medien, [der] Macht und den höheren sozialen Schichten assoziiert“ (KAISER 2006, 29) und ihren Sprechern wird Intelligenz und Selbstvertrauen zugeschrieben. In Bezug auf nahezu alle Sprachgemeinschaften ist zu sagen, dass es so etwas wie eine „Standard- bzw. Prestigevarietät“ (KAISER 2006, 30) gibt, die positiv bewertet wird (vgl. KAISER 2006, 29–30). Andererseits kann die Standardvarietät auch negative Attitüden evozieren. Hier kann mit Verweis auf das *indexical field* (ECKERT 2008) festgehalten werden, dass die sprachbasierte „soziale Bedeutung“ nicht statisch / konstant ist.

Damit eine Varietät als „hochsprachlich“ gilt, ist es notwendig, dass sie als überregional eingestuft wird. Außerdem ist es wichtig, dass diese Varietät auch in entsprechenden (mediale) Kontexten verwendet und von einer sozial gehobenen Schicht gesprochen wird, da letztere mit der „Hochsprache“ automatisch in Verbindung gebracht wird (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 28). Auf Österreich umgelegt bedeutet dies laut MOOSMÜLLER (1991, 39), dass „der Sprachgebrauch der oberen sozialen Schichten des kulturell-politischen Zentrums Wien tonangebend ist“. MOOSMÜLLER (1991, 21) beschreibt mit dem Zentrum- und Peripherie-Modell, warum Wien die Stadt in Österreich ist, von der die Standardvarietät „ausgeht“. Andererseits ist jede Peripherie wiederum das Zentrum anderer Peripherien, dies bedeutet, dass

„nicht nur Wien als Zentrum Österreichs [...] Peripherien [hat], sondern auch die Landeshauptstädte und im weiteren Verlauf auch die ländlichen Regionen (Dörfer) [...] jeweils wieder durch hierarchische Strukturen gekennzeichnet [sind], die aber für das nächsthöchste Zentrum nur noch mittelbar nachvollziehbar sind (MOOSMÜLLER 1991, 21).

Das heißt, dass

Elemente aus einem anderen Funktionsbereich [...] in einen gegebenen Funktionsbereich ein[dringen] und [...] damit eine Grenze [überschreiten]. Diese Elemente verharren zunächst an der Peripherie, erreichen dann eine Übergangszone und treten unter günstigen Umständen in das Zentrum ein (SCHRODT 1997, 21).

4 Mehrdimensionale Analyse der sozialen Bedeutung von Sprache in „Austropop“-Texten

4.1 Die gesellschaftlichen Entwicklungen in Wien in den 1970er- und 1980er-Jahren

Bereits in den 1960er-Jahren gab es, im deutschen Sprachraum v. a. in Deutschland, revoltierende Studenten, denen ein Werteverfall und mangelnder Leistungswille vorgeworfen wurde.

Ebenso hätten sie – so der Vorwurf – dem Drogenmissbrauch den Weg geebnet. Des Weiteren wurde auch die Sexualmoral kritisiert, die später mit der Ausbreitung von Aids in Verbindung gebracht wurde. Pauschal wurde „der Jugend“ unterstellt, sie hätte den (ungerechtfertigten) Wunsch nach Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung, würde ihr eigenes Wohlbefinden in den Vordergrund stellen und die Eigenverantwortung ablehnen (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 251).

In Österreich trafen die Rebellion der „68er-Bewegung“ und der entsprechende gesellschaftliche Wandel erst mit Verspätung ein. Nach und nach entwickelte sich eine gesellschaftliche Unzufriedenheit. Die rebellische Jugend wollte sich den Werten Fleiß, Disziplin und Sitte, die von der älteren Generation als unerlässliche Voraussetzung für ein Leben im Wohlstand vertreten wurden, widersetzen. Dabei kollidierte das Lebensgefühl, das in den 1970er-Jahren aufkam, mit der „alten“ Welt. Es entstanden in diesem Jahrzehnt diverse soziale Bewegungen mit dem Fokus auf die Gleichberechtigung von Frauen und Homosexuellen und die Erziehung (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 251–252). Anders ausgedrückt: Es war also „[p]lötzlich [...] die junge Generation gefragt. Kulturschaffende, Freiberufler, Frauen haben ihre Interessen selbstbewusst geäußert. Ein Hauch von 1968 in Österreich“ (LINKE 2016, 113).

4.1.1 Wohnen und Mobilität

In den 1960er-Jahren wurde eine Bauweise entwickelt, die eine Massenproduktionen von leistbaren Wohnungen ermöglichte. Ab Ende des genannten Jahrzehnts bis in die Anfänge der 1980er-Jahre entstanden im Ballungsraum Wien etliche Großwohnanlagen, wie beispielsweise die Großfeldsiedlung oder der Wohnpark Alterlaa. Der Nachteil dieser Bauten war, dass es zu wenige Arbeitsplätze im betreffenden Wohneinzugsbereich gab. Ebenso fehlte eine geeignete Infrastruktur und es bestand eine geringe Netzdichte im öffentlichen Verkehr (vgl. STEP 05, STADTENTWICKLUNG WIEN 2005, 58–59 bzw. 112). Diese Umstände zwangen die Bewohner zur Anschaffung privater PKWs. Verbesserungen gab es diesbezüglich durch den Ausbau öffentlicher Verkehrsmittel, v. a. durch den U-Bahn-Bau (vgl. STEP 05, STADTENTWICKLUNG WIEN, 58–59 bzw. 112). Ab 1974 gab es die Linie U4, ab 1976 die U1. Beide wurden vor allem von der in der Innenstadt arbeitenden Bevölkerung, die von außerhalb kam, benutzt, denn „die Zahl der Berufspendler vergrößerte sich laufend“ (EIGNER / RESCH 2001, 15). Ebenso wurde das Straßennetz nach und nach ausgebaut, indem größere Verbindungsstraßen, wie die Südosttangente, geschaffen wurden, um die außerstädtischen Industriegebiete mit der Innenstadt zu verbinden (vgl. STEP 05, STADTENTWICKLUNG WIEN, 14–15). Aufgrund

der ansteigenden Motorisierung kam es zu Parkplatzproblemen. Daher wurden Tiefgaragen in zentraler Lage errichtet.

Die oben genannte Errichtung von Wohnanlagen am Rande Wiens hatte zur Folge, dass es in den 1970er-Jahren zu einer Desurbanisierung kam. In den 1980er-Jahren hingegen konnte ein Reurbanisierungstrend verzeichnet werden (vgl. EIGNER / RESCH 2001, 1–2). Einer der Gründe dafür ist sicherlich das Wohnhaussanierungsprogramm von 1984, mit dem Namen „Sanfte Stadterneuerung“, dessen Bestreben es war und bis heute ist, „bewohnte Häuser in Zusammenarbeit mit den Bewohnern und Eigentümern [zu] sanier[en]“ (STEP 05, STADTENTWICKLUNG WIEN 2005, 107).

4.1.2 Arbeitsleben und Freizeit

Bruno Kreisky, ein SPÖ-Reform-Politiker in Wien und österreichischer Bundeskanzler (1970–1983), war maßgeblich für die Veränderung der Arbeitssituation in den 1970er-Jahren verantwortlich. Sein oberstes Anliegen war die Vollbeschäftigung der Gesellschaft. Er setzte zahlreiche Impulse in der Wirtschaft, um so direkt arbeitsmarktpolitische Maßnahmen zu verwirklichen (vgl. LINKE 2016, 114). Im Jänner 1975 wurde die 40-Stunden-Woche eingeführt (vgl. WIEN GESCHICHTE WIKI). Diese Arbeitszeit war (und ist es bei den meisten Berufsgruppen bis heute noch) auf fünf Tage verteilt. Die Wiener begannen, ihre Freizeit, die sie am Wochenende hatten, immer mehr zu genießen. Daher wurden Erholungsareale, wie beispielsweise die Donauinsel, oder diverse Bäder mit Freizeitangeboten geschaffen. Ebenso pflegten die Bürger Wiens ihre Einkäufe in den neu errichteten Einkaufszentren zu erledigen (vgl. EIGNER / RESCH 2001, 15).

4.1.3 Wirtschaftsaufschwung in Österreich

Aufgrund des wirtschaftlichen Erfolgs in den 1960- und frühen 1970er-Jahren zogen in dieser Zeit in Österreich viele Leute vom Land in die Stadt. Der wirtschaftliche Aufschwung hatte zur Folge, dass viele Menschen einen sozialen Aufstieg machten (vgl. DAS MODERNE ÖSTERREICH) und dass der Anspruch an ein ökologisches Bewusstsein und das soziale Engagement stiegen. Die Menschen wollten mit gutem Gewissen konsumieren. Daraus resultierte, dass die Fair-Trade-Bewegung aufkam und Dritte-Welt-Läden eröffnet wurden (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 247). Neu war auch der Marihuanakonsum in Wien. Anfang der 1970er-Jahre war es schwierig, an diese Droge zu kommen, und außerdem war sie teuer. Nach und nach konsumierten immer mehr junge Menschen das sogenannte „Gras“. Aus der Ambros-Biografie geht hervor, dass viele Leute einen „langsamen Blick und ein Lächeln von grenzenloser Unbe-

kümmertheit“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 45) hatten. Zu diesem Thema entstanden Lieder von Ambros wie *Mädchen Marihuana* (1973) und *Du schwarzer Afghane* (1976). 1973 wurde Ambros aufgrund von Werbemaßnahmen nach Frankfurt geschickt. Dort lernte er das Kokain kennen. Bis dato kannte er nur LSD und Marihuana (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 112–113).

4.1.4 Urbanisierung und Alltag in der Stadt

Wie bereits angesprochen, konnte aufgrund des Arbeitsangebotes ein bemerkenswerter Anstieg an Umzügen in die Stadt verzeichnet werden. In den 1960er-Jahren war es noch so, dass sich das außerlaborale Leben eher auf den Privatbereich beschränkte. In „Auf und davon“ berichtet Georg Danzer davon, dass im Jahr 1962, als er 16 Jahre alt war, in Wiens innerer Stadt „absolut nichts los [war] und ab 12 Uhr nachts [...] in der Kärntner Straße die Gehsteige hochgeklappt“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 89) wurden. Die interessanteste Zeit für ihn war, als „alle Menschen, die dort (in der Innenstadt, Anm.) arbeiteten, im Begriffe waren, sie zu verlassen, um zu ihren Wohnungen in den Außenbezirken zurückzukehren. Damals gab es noch keine U-Bahn, und die Kärntner Straße war in beide Richtungen befahrbar. Das Wort „Fußgängerzone“ gab es noch gar nicht. [...] Wenn die Leute also die Innenstadt verließen, wurde es plötzlich sehr still in den Straßen und auf den Plätzen“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 90). Wie man dem Zitat entnehmen kann, war ein weiterer Ausbau von öffentlichen Verkehrsmitteln in den 1960er-Jahren notwendig. Dies hatte – wie bereits weiter oben angesprochen – zur Folge, dass ein großer Teil der Bevölkerung gezwungen wurde, sich einen privaten PKW anzuschaffen, um zum Arbeitsplatz zu gelangen (vgl. STEP 05, STADTENTWICKLUNG WIEN 2005, 112). Weiters kann aus dem Zitat entnommen werden, dass es noch keine Fußgängerzonen gab. Mit deren Errichtung wurde erst 1973 begonnen. Zu den ersten zählten die Kärntner Straße, die „[i]m Zuge des U-Bahn-Baus [...] auf Dauer vom durchziehenden Autoverkehr befreit“ (FRIESENBICHLER 2008, 99) wurde, die Favoritenstraße und die Meidlinger Hauptstraße. Ebenso wurden ab 1980 Wohnstraßen, wie die Wichtelgasse, errichtet (vgl. EIGNER / RESCH 2001, 15). Die Geschäftseigentümer befürchteten finanzielle Einbußen, weil die Kunden nicht mehr mit dem Auto zu ihnen kommen konnten, jedoch waren diese Befürchtungen unberechtigt. Die Kärntner Straße wurde eine Attraktion für Touristen (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 99) und ist heute noch eine der beliebtesten und bekanntesten Einkaufs- und Flaniermeilen Wiens.

4.1.5 Das Fehlen von Arbeitskräften

Im genannten Jahrzehnt entstanden außerdem moderne Industrie- und Dienstleistungsbetriebe, für die Österreich „Gastarbeiter“ aus dem Ausland benötigte (vgl. DAS MODERNE ÖSTERREICH). Angedacht war, dass diese ausländischen Arbeiter nach ein paar Jahren wieder heimkehren. 1973 kam es zu einer Wirtschaftskrise und der Bedarf an „Gastarbeitern“ sank. Diese kehren jedoch nicht zurück, sondern ließen sich samt ihrer nachgereisten Familie in Österreich nieder. „Aus der (Gast-)Arbeitermigration wurde eine dauerhafte Zuwanderung“ (STATION 7: DAS „GASTARBEITERMODELL“).

4.1.6 Die 1970er-Jahre – ein turbulentes Jahrzehnt

Aufgrund der Neuorientierung und Aufbruchsstimmung der (jüngeren) Gesellschaft kam es auch zu Friedens- und Umweltbewegungen. Dabei setzten sich Teile der österreichischen Gesellschaft für Toleranz und gegen Fremdenhass ein. Besonders geachtet wurde die Umwelt, abgelehnt wurde hingegen die Atomkraft (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 247). Daher fand 1977 auch eine erfolgreiche Demonstration gegen die Inbetriebnahme des fast fertiggestellten Atomkraftwerks Zwentendorf mit rund 7000 Teilnehmern statt. Eine zahlenmäßig so hohe Beteiligung war verhältnismäßig ungewöhnlich (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 162). Weitere Aspekte, für die viele Österreicher im Rahmen sozialer Bewegungen einstanden, waren die bürgerlichen Freiheiten und der Frieden (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 247).

Ab den 1970er-Jahren stieg die Zahl der Studenten, und vor allem auch der Studentinnen, stark an. Viele wechselten die Studienrichtung und es war nicht für alle primäres Ziel, das Studium auch abzuschließen. Der Grund dafür war, dass keine Studiengebühren zu zahlen waren und dass der ökonomische Druck für relativ viele Studierende vergleichsweise gering war (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 100–101).

4.1.7 Die Reiselust der jungen Leute

Unter den jungen Leuten der späten Sechziger und Siebziger des 20. Jahrhunderts war es beliebt, beispielsweise nach der Matura, Europa mittels Zug oder per Autostopp zu erkunden. Dies reflektiert die Sehnsucht, aus dem Alltag auszubrechen, um Abenteuer zu erleben und ein „Leben abseits vom Spießertum“ (FRIESENBICHLER 2008, 208) zu führen. Das Autostoppen war eine Form antibürgerlicher Protesthaltung. Ende der 1970er-Jahre machte sich unter den Studenten ferner das Interesse an Dritte-Welt-Ländern breit. Beliebte Ziele für längere Aufenthalte waren Südamerika, Nepal und Indien, ein aufgrund der Esoterikwelle populär

gewordener Hippie-Rückzugsort. Für all jene, die nicht so viel Zeit zum Reisen hatten und bei denen auch das Geld knapper war, war der Süden Europas, wie beispielsweise Kroatien oder Griechenland, beliebt. Um dorthin zu gelangen, musste man sich nur mit hochgehaltenem Daumen an die Triesterstraße, die Straße, die zur Südautobahn führte, stellen und warten, bis man von jemandem mitgenommen wurde (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 207–209). Danzer fuhr nach der Matura per Autostopp nach Holland (vgl. SEILER 2006, 95), Deutschland und Italien (vgl. SEILER 2006, 137). 1967 machte er eine längere Reise per Anhalter, mittels Zug, Bus und Fähre nach Griechenland (vgl. DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 102–140). Danach ging es für ihn über Hamburg nach Schweden (SEILER 2006, 138). Den zwanzigjährigen Ambros verschlug es 1972 ebenso mit seiner damaligen Freundin, allerdings mit deren Auto, nach Griechenland (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 68–69). Im Lied *I bin allan* (veröffentlicht 1972) verarbeitete er seine Erfahrungen aus seiner „endlosen Tramperzeit [...] nach England“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 53). Fendrich wiederum trampelte 1981, während sein *Strada del Sole* in den heimischen Radios zum Erfolgshit wurde, mit billigen Linienbussen nach Griechenland (vgl. FENDRICH / FECHTER / CHMELAR 1995, 119–120).

4.1.8 Der Durchbruch der neuen Medien

Obwohl man am Musikmarkt schon Stereoplatten, z. B. der Beatles, käuflich erwerben konnte, waren Stereogeräte teuer. Daher fand deren Einzug in den privaten Bereich nur langsam statt. Auch Farbfernseher zählten zu den Luxusgegenständen und so war es Usus, dass die Sendungen in Farbe speziell gekennzeichnet waren. Spielfilme in Farbe wurden im Kino konsumiert. Ab 1972 begann der Durchbruch der Farbfernseher, jedoch war der Großteil der Sendungen nach wie vor schwarz-weiß (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 84). Ende der 1970er-Jahre hatte der Großteil der Haushalte einen privaten Fernseher (vgl. BERNOLD 2016, 124). Das folgende Zitat soll den Besitz eines Fernsehgeräts und dessen Aufgabe näher beleuchten:

Mit der zunehmenden Integration des Fernsehers in die Wohn- und Freizeitgestaltung verändert sich das Konsumverhalten der österreichischen Bevölkerung grundlegend. Dies spiegeln unzählige Parodien und medienkritische Filmstücke, die die Repräsentation des TV-Publikums und die Transformation in eine Fernsehnation in den Blick nehmen. Der pädagogisierende Auftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens verschiebt sich hin zur Mainstream-Programmgestaltung: „Informieren, bilden und unterhalten“ lautet das Motto (BÜRO TRAFÖ.K 2016, 120).

Auf Unterhaltungsebene wurden einerseits Sportprogramme mit heimischen Ikonen, wie z. B. Franz Klammer oder Hans Krankl (vgl. BERNOLD 2016, 128), und andererseits Fernsehserien wie „Kottan“ und „Ein echter Wiener geht nicht unter“ ausgestrahlt (vgl. BÜRO TRAFÖ.K 2016, 121). In beiden Serien ist besonders auffällig, dass etliche Figuren (die eine mehr, die

andere weniger) nonstandardsprachliche Formen des Wiener Deutsch verwenden. Dies verdeutlicht auch BERNOLD (2016, 128–129):

Adolf Kottan und Edmund Sackbauer („Mundl“) repräsentierten ab Mitte der 1970er-Jahre soziale Lebenswelten und vor allem Sprechweisen auf dem Bildschirm, die in den Jahren davor aus dem normierten und normierenden Mittelklasse-Fernsehbild und -Fernsehton ausgeschlossen waren. Damit wurde in den 1970ern die (Wiener) Arbeiterklasse über ihre stereotype Repräsentation und Sprache symbolisch in das nationale Fernsehen integriert. Die Vielzahl der regionalen und sozialen Dialekte [...] wurden [sic!] und werden [sic!] in der Standardsprache und in den Programmen des Senders dennoch überwiegend unsichtbar gemacht.

Das Fernsehen hatte also immer mehr Einfluss auf das Alltagsleben der Bevölkerung, weil es stets präsent war. Ab 1980 standen den Fernsehzusehern der ORF-Teletext sowie der Nachrichtensender CNN und ein Jahr später der erste Musikkanal, MTV, zur Verfügung (vgl. BERNOLD 2016, 130).

Im Bereich Kommunikation standen der Bevölkerung Telefonzellen und „Vierteltelefone“ zur Verfügung (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 240). Aus dem Radio schallten deutsche Schlager und englischsprachige Popmusik, die auch „Beatmusik“ genannt wurde. Ernst Grisemann, Ö3-Gründer, meint, dass Ö3 Ende der 60er-Jahre eine Kulturrevolution war. Es gab die große Weltmusikszene, aus der die österreichischen Sänger, Songwriter und Gruppen jener Zeit schöpfen konnten und Ö3 bildete für sie eine Art Schaufenster, in dem sie ihre künstlerischen Produktionen präsentieren konnten (vgl. ALW [25:37–25:57]). Dies bestätigt auch Fendrich, indem er sagt, dass Ö3 jener Sender war, der den Austropop gemacht bzw. geformt hat. Die Leute aus Bayern rezipierten die österreichische Musik und waren sehr gespannt, wie sich jenes neue Musikgenre weiterentwickelte (vgl. ALW [26:19–26:27]). Eine beliebte Radiosendung für Heranwachsende war die „Musicbox“ auf Ö3, moderiert von einer „Jugendredaktion“, sprich jungen Moderatoren wie Franz (= André) Heller, die jene Musik spielten, die ihnen und vielen anderen Gleichaltrigen gefiel. Täglich um 15:05 setzte die sieben Sekunden lange Signation von James Brown „Choo Choo (Locomotion)“ ein und damit begann die unter Jugendlichen so beliebte „Musicbox“, allerdings zum Ärger der älteren Generation (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 85). Dem Ö3-Gründer ist dies ebenso bewusst, denn er meint, dass viele Leute sich über die Art und Weise, wie André Heller seinen sehr persönlichen Zugang zur Musik in die Öffentlichkeit transportierte, echauffierten (vgl. ALW [27:05–27:15]).

Diese Ö3-Sendung erweiterte nicht nur das musikalische Wissen, sondern auch die rudimentären Schulenglischkenntnisse, denn es wurden Auszüge aus Liedtexten übersetzt (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 86). Ebenso hatten die Jugendredakteure eine gewisse „Narrenfrei-

heit“ in Bezug auf die Themen, die sie in ihren Sendungen behandelten. Sie setzen sich beispielsweise mit der Sexualität, der Bundesheerabschaffung, der Schul- und Universitätspolitik oder der Abtreibung auseinander (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 88).

4.2 Die im Dialekt singenden jungen Österreicher in den 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahren

4.2.1 Jugendjahre und musikalische Vorbilder

Die Jugendjahre sind eine Phase der Identitätsbildung, eine Phase der Suche nach sich selbst und der (z. T. rebellischen) Abgrenzung gegenüber anderen. In den 1960er-Jahren wurde erstmals „amerikanische oder westliche Populärmusik“ (WEIGL 2006, 170) gehört. Die Beatles wurden bereits 1964 auch in Wien als musikalische Vorbilder angesehen (vgl. WEIGL 2006, 182). Auch Georg Danzer war ein großer Fan dieser britischen Band und hörte sich stundenlang mit seinem Freund Hermann Ehrlich deren Platten an. Danzer schreibt: „Ich mochte immer John Lennon lieber als Paul McCartney. Lennon war für mich ein Intellektueller, der mit seinen schrägen Texten mein Lebensgefühl auf den Punkt brachte“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 89). Dies war jedoch für Danzer nicht der erste Kontakt mit englischsprachiger Musik. Zum ersten Mal in seinem Leben, es muss so um 1952/53 gewesen sein, hörte er während eines Aufenthalts mit seinen Großeltern in der Buckligen Welt (Niederösterreich) Musik von Bill Haley und Elvis Presley. Es waren Platten von zwei Burschen, die er dort kennenlernte, deren Mutter Amerikanerin war und die Schallplatten aus den USA mitgebracht hatte (vgl. DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 46). Die Burschen waren nicht nur musikalisch den Österreichern der damaligen Zeit weit voraus, sondern auch in Sachen Mode und Konsumverhalten waren sie tonangebend, denn sie „hatten Jeans und karierte Hemden an, haben Coca Cola getrunken und auch noch eine Platte von Elvis Presley im Gepäck: ‘You’re nothing’ but a hound dog“ (SEILER 2006, 94).

Ein weiteres großes musikalisches Vorbild – sowohl für Danzer als auch für Ambros – war Bob Dylan. Im Teenageralter nahm Danzer Gitarrenunterricht, jedoch hatte er „nicht die geringste Lust, irgendwelche langweiligen Etüden vom Blatt zu spielen. [...] Vielmehr stand [ihm] der Sinn danach, die Griffe zu lernen, mit denen man die gängigen Schlager von Peter Kraus und Ted Herold und später die alles bisher von [ihm] Gehörte in den Schatten stellenden Stücke der Beatles nachspielen konnte“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 62). „Nach ein paar Monaten [Gitarre spielen] konnte [Danzer mit ca. 17 Jahren ((etwa 1963), Anm.); andere Altersangabe bei Seiler: „[m]it dreizehn beginnt er zu rauchen und Gitarre zu

spielen“ (SEILER 2006, 137)] die ersten einfachen Lieder von Bob Dylan begleiten und die Texte hörte [er sich] von den Platten herunter“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 98). Die Beatles und Bob Dylan waren für Danzer „die Schwelle zu etwas grundlegend Neuem“ (SEILER 2006, 95). 1971 war er „kurzfristig Mitglied der Dialekt-Band ‘Madcaps’ [...]“ (SEILER 2006, 138).

Ambros äußert sich wie folgt zu Bob Dylan: „Er hat mich schon als Bub irgendwie fasziniert, diese Sandpapierstimm. Die teilweise schon schmerzhaft Wüstheit von Gitarre und Gesang. [...] Ich würd gern so assoziativ und lautmalerisch schreiben, was ich in dieser Form nicht kann, aber – ich könnt’s übersetzen“ (HERGER 2015). 1978 erschien Ambros’ Album „Wie im Schlaf“ mit Coverversionen von Dylan-Liedern. Abgesehen von diesem Musiker wurde Ambros’ Schaffen vom Stil und von der Musik von Led Zeppelin, The Animals, The Rolling Stones und Eric Clapton beeinflusst (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2001, 38). Eigentlich hätte er Geige lernen sollen, doch daran scheiterte er. Schlussendlich lernte er Gitarre, auf einer roten, die zu Weihnachten unterm Baum lag, bei der Musiklehrerin, die ihm eigentlich Akkordeonunterricht erteilen hätte sollen (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2001, 27–28).

Fendrich äußert sich folgendermaßen über die Musiker, die sein Schaffen beeinflussten: „Danzer, Ambros und [Konstantin] Wecker, das waren die drei Songwriter, die mich geprägt haben, und die Worried Men Skiffle Group mit ihrem Wortwitz“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 230). Mit zehn Jahren (1965) trat er ins Internat ein und besuchte im selben Jahr mit einem Erzieher ein Konzert der Rolling Stones in der Wiener Stadthalle. Der Grund, warum ihm jenes Konzert gefiel, war die Lautstärke (vgl. LEOPOLD 1989, 19–20). In der Bildungseinrichtung lernte er vier Jahre lang Klavier und sang im Internatschor, sogar eine Solopassage, die auch im Radio zu hören war (vgl. LEOPOLD 1989, 19). Während der Jahre, in der er die Unterstufe besuchte, genoss er Gesangsunterricht. Mit 15 Jahren bekam er vom Vater seine erste Gitarre. Er schloss sich mit Freunden zur Band „Scanty“ und in Folge zu „Mother Earth“ zusammen (vgl. FENDRICH / FECHTER / CHMELAR 1995, 117).

Wie bei KLEINEN (2007, 442) nachzulesen ist, basieren diverse Musikgenres in der Regel „auf Mischungen, Kreuzungen, Konfrontationen, Befruchtungen usw. von Elementen unterschiedlicher Herkunft“. Dieses Phänomen ist auch bei Ambros, Fendrich und Danzer gut erkennbar, denn in vielen ihrer musikalischen (Früh-)Werke sind die Einflüsse von bestimmten amerikanischen und britischen Musikern erkennbar.

4.2.2 Die 1970er-Jahre: etwas Neues beginnt

In den 1970er-Jahren kann ein musikalischer Stilbruch in den Popkulturen erkannt werden. Die damaligen Bands begeisterten ein breites Publikum und standen somit im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses. Vormalig dominante musikalische „Klassiker“ und deren Rezipienten, das Bildungsbürgertum, wurden in den Hintergrund gedrängt. Die Popmusik diente der Unterhaltung. Dabei korrespondierte die Musik mit den eigenen Lebensverhältnissen (vgl. KLEINEN 2007, 441–442), nahm „gesellschaftliche Prozesse auf, reflektiert[e] diese und [besaß] damit einen erheblichen Einfluß auf die alltägliche Kulturproduktion“ (VOGT 2004, 9, zitiert nach KLEINEN 2007, 445). Danzer hatte beispielsweise den Anspruch an sich, „die Welt zu verändern. [Er] wollte Wirkung erzielen[...] saß [aber seiner eigenen Ansicht nach] einer gewissen Selbstüberschätzung auf [...]“ (SEILER 2006, 33–34). Er gibt weiter preis, dass er „die Leute aus ihrer Selbstsicherheit herausfegen [wollte, was] eine enorm überhebliche, blasierte, arrogante und völlig illusorische Zielsetzung“ (SEILER 2006, 34) war. Die Jugendlichen jener Zeit wollten ausgehen, es gab jedoch keine entsprechenden Möglichkeiten. Ebenso waren kaum Räumlichkeiten vorhanden, die groß genug waren, um ein Konzert vor einem mittelgroßen Publikum zu spielen. Daher kam es im Sommer 1976 in Wien zur Besetzung der „Arena“, bei der viele Akteure mit engem Bezug zum Austropop an vorderster Front vertreten waren. Gefordert wurden „neue Räume, [...] in denen das neue Kulturverständnis [...] ausgelebt und praktiziert werden konnte“ (SMUDITS 1996, 390).

4.2.3 Einflüsse der englischsprachigen Musik

Dass Bob Dylan bei den Jugendlichen der 1970er-Jahre so beliebt war, konnten viele Erwachsene jener Zeit nur schwer nachvollziehen, denn in ihren Augen konnte jener junge US-Amerikaner nicht richtig singen. Jedoch war ihnen bewusst, dass er sich authentischer und spontaner als die Schlagersänger, bekannt aus Radio und Fernsehen, präsentierte und sich somit von den heimischen Musikern unterschied. Diese Kriterien waren für die musikalische Gestaltung jener Zeit enorm wichtig. Künstler, die den Anspruch auf Ehrlichkeit erhoben, rückten immer mehr in den Mittelpunkt (vgl. FRIESNBICHLER 2008, 87).

4.2.4 Das veränderte Aussehen der Jugendlichen und ihre Sprache

Nicht nur musikalisch entwickelte sich etwas Neues, sondern auch das äußere Erscheinungsbild vieler Jugendlicher veränderte sich. Es war beispielsweise modisch, die Haare länger zu tragen. Aufgrund ihres Aussehens wurden die Jugendlichen als „Gammler“ beschimpft. Als „Beatle“ bezeichnet zu werden war hingegen ein Ehrentitel, obwohl es eigentlich abfällig ge-

meint war (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 19). Außerdem pflegte man Jeans in unterschiedlichen Farben zu tragen. Von den Erwachsenen gab es wegen der langen Haare und der „schlampigen Kleidung“ (FRIESENBICHLER 2008, 98) regelmäßig Rügen. Ambros gehörte ebenfalls zu jenen Jugendlichen, die die Haare etwas länger trugen (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2001, 37 u. 55). Die Veränderung des äußeren Erscheinungsbildes geht oft mit einer Gruppenzugehörigkeit, einer gewissen Sprachverwendung und einem bestimmten Musikgeschmack einher (vgl. THOMAS / WAREING 1999, 129). Dies war auch unter Wiener Jugendlichen in den 1970er-Jahren gut erkennbar. Innerhalb einer sozialen Gruppe herrscht eine gewisse Sprachform vor. Der „Slang“, beispielsweise, funktioniert als Geheimcode für Insider und ist für Outsider nur schwer oder gar nicht verständlich (vgl. EBLE 2008, 265). Umgelegt auf das Phänomen Dialekt in den Liedtexten der Austropop-Musiker der 1970er- und 80er-Jahre bedeutet dies, dass die (Wiener) Dialektsprecher die Insider und die Nicht-Dialektsprecher die Outsider waren.

4.2.5 Die Alltagsereignisse in den Liedtexten

Die Musik kann für die Persönlichkeitsentwicklung eines Menschen eine wichtige Rolle spielen. Dies betrifft im Speziellen die Selbstfindung und die Herausbildung der inneren Identität. Die Persönlichkeit eines Individuums kann einerseits durch soziale Gruppen und andererseits durch die Musik geformt werden (vgl. KLEINEN 2007, 440). „In den musikalischen Lebenswelten[, die auf „alltäglichen Erfahrungen“ (KLEINEN 2007, 446) basieren, kann] eine umfassend[e] Kongruenz zwischen musikalischen Strukturen und gesellschaftlichen Zuständen“ (KLEINEN 2007, 439) erkannt werden. Ein Text von Ambros spiegelt beispielsweise die abendlichen Ausgasmöglichkeiten der 1970er-Jahre in Wien sehr anschaulich und authentisch wider. Es handelt sich um das Lied *Hoiba zwöfe*, erschienen 1976. Es beschreibt die „Unterhaltungs-Tristesse dieser Zeit [...] Hoiba zwöfe / da Wirt mocht an Bahö / hoiba zwöfe / mir soll'n doch endlich geh! / hoiba zwöfe / die Stimmung is dahin / weu um hoiba zwöfe / is finsta in mein Wien“ (FRIESENBICHLER 2008, 13). Diese Zeilen veranschaulichen gut, dass es in jenem Jahrzehnt selbst in Wien wenige öffentliche Gastronomiebetriebe gab, in denen man spät nachts noch verweilen konnte. Das Kaffeehaus „Kleines Café“ am Franziskanerplatz und der danebengelegene von Hanno Pöschl gekaufte „Fernwehladen“ waren u. a. Orte, an denen sich Ambros und andere Künstler auch zu späterer Stunde aufhalten konnten (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 13).

Mit der Musik, besser gesagt mit den Texten der Musiker in den 1970er-Jahren, wurde angesprochen, was viele junge Leute dachten. In *Zwicks mi* (1975) von Ambros geht es beispielsweise in einer Strophe darum, dass die Jugend kein Ideal und keine wahren Werte hätte,

es ihr zu gut ginge und sie keine Härte kenne. Dabei „zeichnete [Ambros] die Erwachsenen, die sich zum Vorbild stilisierten, als unmoralische Heuchler“ (FRIESENBICHLER 2008, 249). Provokation war ein Mittel der Abgrenzung zur Welt der Erwachsenen und zum Spießertum (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 249).

4.2.6 Der Dialekt als Provokationsmittel

Laut GROBEGGER (2002, 9). war Ende der 1970er-Jahre bis in die Anfänge der 1980er „die große Zeit alternativen Protests. Die Jugendsprache war damals von großen politischen Parolen geprägt“. Es war Mode, Alternativen zum bürgerlichen Lebensstil zu finden und sich gegenüber der Erwachsenenwelt abzugrenzen. Das Motto jener Zeit unter Jugendlichen war „‘Trau keinem über dreißig’“ (GROBEGGER 2002, 10). „Bewegungen alternativer Lebensformen [, wie beispielsweise die] „dialektsingenden Musikgruppen“ (HARTIG 1990, 128–129) [suchten] [...] nach einer ‘unbelasteten’ Sprache [...] und [glaubten,] sie im Dialekt gefunden zu haben“ (HARTIG 1990, 128).

Danzer meint beispielsweise, dass seine komödiantischen Lieder nur „im österreichischen Dialekt ihre Wirkung“ (SEILER 2006, 80) entfalten konnten und sich dabei „unglaubliche“ Reimvarianten ergaben. Dieses Phänomen, so Danzer, erkannte auch Fendrich und nutzte es aus (vgl. SEILER 2006, 80). Der Grund dafür ist, dass der symbolische Wert der Sprache und der des Liedinhalts zwei der wichtigsten Merkmale der österreichischen Popmusik sind (vgl. LARKEY 1993, 303). Daher steckten die Songwriter jener Zeit wesentlich mehr Energie in das Weiterentwickeln ihrer sprachlichen Fähigkeiten, um bessere Texte zu schreiben, als in das Verbessern ihres Klangrepertoires. Es wurde also in diesem österreichischen Musikgenre nicht so sehr mit intensiven Soundexperimenten gearbeitet (vgl. LARKEY 1993, 304).

Dialekte wiederum „galten in den 1970er Jahren als sozial negativ konnotiert und wurden als kommunikative und kognitive Barriere stigmatisiert“ (KILIAN / RYMARCYK 2015). Das heißt, dass die jungen Dialektsänger keinen guten Eindruck auf die Erwachsenen jener Zeit machten. Dialekt könnte hier als „Antisprache“ („antilanguage“) bezeichnet werden und ist als Sprache der „Antigesellschaft“ („antisociety“) zu sehen, die der Sprachbedeutung eine alternative Realität bietet und sie so einer etablierten Norm, der Standardsprache, gegenüberstellte (vgl. EBLE 2008, 266).

An dieser Stelle bietet sich ein kurzer Exkurs nach Großbritannien, jenem Land, das eine Vorreiterrolle in Sachen Musik in den 1970er-Jahren hatte, an. Die großen Idole von Ambros und Danzer, wie The Animals, The Rolling Stones, Led Zeppelin, The Beatles und Eric Clap-

ton, stammten alle von dort. Der Status der britischen Popmusik stieg in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren. In diesen Liedern waren Nonstandard- Sprachformen, „low prestige“-Features in der Aussprache, sowie nicht standardsprachliche grammatikalische Formen vorherrschend (vgl. THOMAS / WAREING 1999, 130). Viele deutschsprachige Musiker der 1970er-Jahre orientierten sich an den englischen und amerikanischen Rockmusikern jener Zeit und etliche von ihnen waren der Meinung, dass es unmöglich sei Rockmusik auf (Hoch-)Deutsch zu singen, denn

[v]om Blues bis zu den Beatles war alles Englisch, und wie das klingt „Good day, sunshine“, wo es im Deutschen holpert: „Gu-ten Tag, Son-nen-schein“. Auch diese schrecklich vielen Konsonanten sind äußerst musik-unfreundlich, besonders am Wort-Ende. [...] [Außerdem ist] die deutsche Sprache [...] viel „sperriger“ als das klangreiche Englisch (GERLACH 1984, 77).

Eine österreichische Band, die es verstand, englischsprachige Popnummern zu covern, war STS, die Anfang der 1980er-Jahre begann Musik zu machen. Sie nahm zum Beispiel *Here Comes The Sun* von den *Beatles* zur Vorlage und sang das Lied mit dem Titel *Do kummt die Sunn* (1988) im „steirischen“ Dialekt.

Für die Jugendlichen der 1970er-Jahre war es ein großartiges Erlebnis, österreichische Musik zu hören, die ihnen gefiel. Dies verdeutlicht Zahradnik, indem er ausdrückt, was er mit 13 Jahren empfand, als er den *Hofa* von Ambros zum ersten Mal hörte:

Musik aus Österreich hatte mich davor nur peripher interessiert. England und Amerika waren toll. Österreich? War da was? Marianne Mendt und die „Glockn“. Großes Kino, Dialekt, schön, sauber, sehr fein produziert und großartig gesungen. Doch dann warf es mich fast aus den Schuhen: Auf einmal singt da einer im Radio über jemanden, der zertreten im Rinnsal liegt. Das Lied war herrlichster, tiefster, gnadenlosester Dialektgesang. Bist du deppert – da singt einer so, wie wir reden! In unserer Sprache! (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 7–8)

Diesen *Hofa*, meint Ambros, hörte man im Radio „[g]leich nach den Rolling Stones, was das Ganze noch erbärmlicher klingen ließ. Aber den Leuten hat’s gefallen, Ö3 hat uns brav gespielt, jeden Tag zehnmal, und dann kam die erste Hitparade, mit uns als Nummer eins“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 53). Das Publikum war maßgeblich dafür verantwortlich, dass u. a. Ambros und Danzer so erfolgreich mit ihren Dialektsongs waren, weil sie eine (Anfangs-)Identität und somit einen symbolischen Wert schufen (vgl. LARKEY 1993, 300).

4.2.7 Die 1980er-Jahre: Die „Dialektwelle“ hält an

Mitte der 1980er-Jahre entstanden viele neue Jugendszenen, in denen jeweils ein entsprechender „jugendsprachlicher“ Soziolekt gesprochen wurde. Dieser ist gleichzeitig ein „effizi-

ente[s] Werkzeug der Abgrenzung“ (GROBEGGER 2002, 10) gegenüber anderen sozialen Gruppen, wie beispielsweise die der Erwachsenen (vgl. GROBEGGER 2002, 10). Die Sprache, die von Jugendlichen verwendet wird, ist laut GROBEGGER (2002, 14) immer „ein Spiegel der Werte, des Weltbildes, der Interessen und Alltagsthemen, die Jugendliche beschäftigen“. Daher darf „Sprache nicht kontextlos betrachte[t], sondern [muss] als Ausdruck der vielfältigen Alltagskulturen ver[standen werden], in denen Jugendliche heute leben“ (GROBEGGER 2002, 14). Den (jungen) Musiker der 1970er- und 1980er-Jahre war es sehr wohl bewusst, dass sie durch den Einsatz des Dialekts in ihren Liedern etwas Neues schufen und damit aus der Masse herausstachen. Diesen bewussten Spracheinsatz beschreibt Silverstein wie folgt: „[T]he „wrong“ indexically-loaded alternative language/dialect/register/etc. occurs in a situation of a certain kind, the user has invoked an implied comparison between the situation ongoing and the type or kind of situation that the „wrong“ usage would be right‘ in“ (SILVERSTEIN 1992, 68). Es wird bzw. wurde die gesellschaftliche Situation bewusst wahrgenommen, reflektiert und darauf reagiert. Konkret auf die zwei vorliegend fokussierten Jahrzehnte bezogen bedeutet dies, dass die Musiker mit der (artifizialen) Verwendung der Sprache, die auch im Alltag gesprochen wurde, ein deutliches Zeichen setzten, um sich von vorangegangenen Musikepochen abzugrenzen und der Erwachsenenwelt auf rebellische Art und Weise zu zeigen, dass die junge Generation „anders“ ist. Von der „Neuen Deutschen Welle“, der in Folge u. a. Nena angehörte, erfuhr Danzer, als er sich 1982 in Spanien befand und dort im Radio ein deutschsprachiges „Schnulzenlied“ hörte. Nach Rücksprache mit seinem Berliner Manager, der ihn aufklärte, dass dies seit Wochen ein Hit ist, begriff der Austropopper, „dass die Zeit der Liedermacher vorbei [ist]. [Er] begriff augenblicklich, dass Engagement nicht mehr angesagt [war], sondern Nonsense. Spaßgesellschaft und Neue Deutsche Welle“ (SEILER 2006, 106).

4.2.8 Die musikalischen Anfänge der drei Austropopper

Wolfgang Ambros brachte mit 19 Jahren seinen großen Hit *Da Hofa* heraus und nimmt dazu in seiner Biografie Stellung: „Die Geburt einer Leiche war der Beginn meiner Karriere.“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 53) Georg Danzers *Da Tschik* erschien, als er 26 Jahre alt war, und Rainhard Fendrich schaffte ebenso als 26-Jähriger, nachdem er 1977 von Plattenfirmen und dem Radio eine Abfuhr erhalten hatte, weil er „schlechte Texte“ produziert hatte (vgl. FENDRICH / FECHTER / CHMELAR 1995, 118), mit seinem Erfolgshit *Stada del sole* den Durchbruch. Im Sommer 1981 wurde dieser Song durchschnittlich sechsmal täglich im Radio gespielt und es wurden 99.000 Platten verkauft. Fendrich selbst, der in jener Zeit nach Griechenland

trampfte, erfuhr erst auf Kreta durch eine Zeitung von seiner Nummer-1-Platzierung in der Hitparade (vgl. FENDRICH / FECHTER / CHMELAR 1995, 119–120).

Viele Lieder der drei Austropopper sind davon geprägt, dass sie Themen aus ihrem Alltag aufgreifen und darüber singen. Ein weiteres Thema ist die Heimat. Hier ist besonders *I am from Austria* (1992) von Fendrich zu erwähnen. Es könnte als Popsong mit Hymnencharakter bezeichnet werden (vgl. GLANZ 1996, 725). Heimat, „der physische Raum, in dem wir leben, [...] ist gekennzeichnet durch Bindungsfunktionen [...] [und] hat u. a. mit den Menschen zu tun, denen man sich zugehörig weiß [und ist somit] ein sozial-kulturelles Symbol“ (KLEINEN 2007, 454).

4.3 Soziosemiotische Aspekte in den Aussagen von Ambros, Danzer und Fendrich sowie deren Wegbegleitern

4.3.1 Herkunft der drei Austropopper: Wien – naja, zumindest fast

In den späten 1990er-Jahren vereinen sich „[d]rei Alphatiere in einer Band. Ambros mit seiner bestimmenden Art, Danzer, der Intellektuelle, und Fendrich, der Libero, der Freigeist“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 230). Nachdem jeder der drei Austria 3-Musiker einzeln das Publikum im Theater an der Wien begrüßt hat, übernimmt Fendrich beim ersten Konzert (1997), beim „Comeback des Austropop“ (SEILER 2006, 10), bei dem die „drei Alphatiere gemeinsam auf der Bühne“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 187) performen, die offizielle Begrüßung. Dabei begrüßt er das Publikum zu einer Weltpremiere der besonderen „wienerschen“ Art. Er betont, dass Ambros eigentlich ein gebürtiger Niederösterreicher ist, er jedoch als Wiener zählt (ALA3 [18:00–18:11]). Hier wird deutlich, dass sich die Musikgruppe Austria 3 als Vertreter Wiens sieht und die Bundeshauptstadt im ganzen Land und darüber hinaus repräsentieren will. Sie spielten „Lieder der [jeweils] anderen und diese magischen Momente, die dabei entst[anden], reiften über Jahre sogar zu einem Stück österreichischer Popgeschichte“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 187).

Die Rollenverteilung der drei war von Anfang an klar, erklärte Danzer im Interview mit Seiler. Fendrich war „der Sunnyboy, der Lockere, Leichte, Fröhliche. Ambros, der Erdige [...] und Danzer] der Gescheite und Grüblerische“ (SEILER 2006, 111).

Im Folgenden sollen nochmals genauer die Herkunft bzw. Heimat der drei Musiker und ihr persönlicher Zugang dazu erläutert werden. Beginnen wir mit Ambros, der in seiner Biografie beschreibt, wie katastrophal es war, als er von Wolfsgraben, seinem Geburtsort im

Wienerwald, ins Internat nach Wien kam. Beim Zusammentreffen mit den Stadtkindern fühlte er sich wie „[e]in Tarzan, der aus dem niederösterreichischen Urwald“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 29) kam und im „Hawelka“ hatte er das Gefühl, ein „Landei“ zu sein (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2001, 37).

Danzers starke Bindung zu Wien wird auch in DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK (2015, 6) eindrucksvoll beschrieben:

Georg Danzer war Wien. Klar, da waren seine Jahre in Deutschland, zahlreiche Songs, die er auf Hochdeutsch geschrieben und gesungen hat, aber der „Schurl“ war Wiener durch und durch. Aufgewachsen am Gaudenzdorfer Gürtel, den Blues in der Seele, im Gemüt und in der Sprachmelodie, ebenso wie den Wortwitz, den diese Stadt am Donaustrand den Menschen am Weg ins Leben umhängt wie einen Rucksack und der so viel ausmacht, vor allem den berühmten Unterschied.

Auch Ulli Bär, der „von Anfang an der Konzertmeister [von Austria 3] war“ (laut Aussage von Blacky Schwarz¹⁸, (ALA3 [15:46–15:51])), äußert sich zu Danzers Nähe zu Wien: Er war „der klassische Wiener [...], und die Stadt ist ihm auch abgegangen, als er in Deutschland war. [...] Der typische Wiener wird mit dieser Stadt immer verwurzelt bleiben und Georg war ein typischer Wiener“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 192). Zahradnik bestätigt dies mit seiner Aussage: „[E]r hat sich ja immer als Österreicher gefühlt, die Muttersprache geliebt. Im [sic!] Deutschland hat er sich eher als Gast gesehen. Seine Zeit in Spanien war [...] [e]in Schritt in die Freiheit. Ungezwungenes Leben“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 168).

Fendrich wäre fast ein Kölner geworden, weil seine Eltern damals aus beruflichen Gründen dort lebten. Seine Mutter wollte ihn jedoch in Wien auf die Welt bringen, denn sie hatte die Befürchtung, dass „ihr Kind [ansonsten] Kölsch mit Wiener Akzent sprechen“ (FENDRICH / FECHTER / CHMELAR 1995, 116) würde.

Zum Aufwachsen und zur sprachlichen Sozialisation äußert sich Danzer folgendermaßen: „Ich begann zu rauchen, gewöhnte mir einen schleppenden Gang an und sprach tiefstes Meidlingerisch, von dem auch heute (1993, Anm.) noch behauptet wird, es sei einer der „breitesten“ Wiener Dialekte“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 80).

An dieser Stelle vgl. 4.2.1, wo angesprochen wird, dass die Jugendjahre eine Phase der Identitätsbildung und der Abgrenzung gegenüber anderen sind. An das vorangegangene Zitat von Danzer schließt folgender Satz an: „Ich tat das alles wahrscheinlich nur, um mir endlich

¹⁸ Blacky Schwarz war der Manager von Georg Danzer & Austria 3.

eine eigene Identität zu schaffen [...] natürlich formte dieses äußere Auftreten ein gewisses Image in der Schule, das mir gar nicht so ungelegen kam“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 80).

Im letzten Kapitel bei DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK (2015, 246) werden die sprachlichen Verhältnisse und die Umgebung, in der Danzer aufwuchs, erneut aufgegriffen:

Georg Danzer wohnte am Gaudenzdorfer Gürtel. Die Straße, sie war früher fast so etwas wie eine innerwienersische Grenze. Auf der inneren Seite, da wurde das schöne Deutsch gesprochen, und auf der äußeren regierte das „Meidlinger L“. Wiener Dialekt der härteren Fraktion und so wie der Dialekt waren die Leute. Innen und außen waren früher untererschiedlichere [sic!] Welten, als das heute der Fall ist. Georg Danzer war ein Grenzgänger. Von früher Jugend an.

In diesem Zitat wird erneut das Adjektiv „schön“ mit dem standardsprachlichen Deutsch in Verbindung gebracht. Auf diese Attribuierung wurde bereits an anderen Stellen in der vorliegenden Arbeit hingewiesen (vgl. 3.6 „schön Sprechen“ (SOUKUP); Danzers Mutter, die stets Wert darauf legte, dass der Bub schön spricht).

4.3.2 Sprachverwendung und Liederschreiben

„Ich als Österreicher“, sagt Danzer in einem Interview mit Seiler, „habe die deutsche Mentalität nie richtig durchschaut. [...] Nichts trennt Deutschland und Österreich so sehr wie die gemeinsame Sprache, da hat Karl Kraus völlig Recht“ (SEILER 2006, 36). Außerdem erinnert er sich an eine Begegnung auf einer Fähre in Griechenland mit Deutschen. Die ebenfalls anwesenden Freunde Danzers beschuldigten die Bewohner unseres Nachbarlandes, dass sie unsere Hymne gestohlen hätten. Dazu äußert sich Danzer wie folgt: „[Ich konnte] mich schon zu dieser Zeit (1967, Anm.) mit dem tief in der österreichischen Seele verwurzelten Haß gegen die Deutschen nicht anfreunden. Mir schwante schon damals, daß ein gewaltiger Minderwertigkeitskomplex hinter dieser Gesinnung stecken mußte“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 123).

Zu den geografisch-sprachlichen Problemen meint Danzer, dass er wisse, „ab welcher Entfernung von Wien du nicht mehr ‘san’, sondern ‘sind’ sagen musst und ab wo du dann völlig ohne Dialekt auskommen musst, wenn du etwas erzählst oder erklärst“ (SEILER 2006, 41–42).

Während seines Psychologie- und Philosophiestudiums schrieb Danzer Lieder für andere, die heute nicht mehr bekannt sind. Er experimentierte mit Wortmaterial und dachte anfangs gar nicht, dass er die Lieder selbst interpretieren könnte (vgl. SEILER 2006, 60–61). Außerdem

produzierte er während seiner Zeit in München (das muss um 1974/75 gewesen sein (vgl. HOMEPAGE DANZER)) einerseits Lieder und nahm diese auf, andererseits schrieb er das Buch und zwar „alles auf Hochdeutsch“ (SEILER 2006, 73).

Im Interview mit Seiler erklärt Danzer, warum er begann, Texte und in weiterer Folge Lieder im Dialekt zu schreiben:

Ich hatte ja nicht erst Erfolg, als ich im Dialekt zu schreiben begann. Für mich war es bereits eine Offenbarung, dass man überhaupt auf Deutsch – auf Hochdeutsch – Lieder schreiben kann, ohne gegen die englischen oder amerikanischen Bands völlig abzusinken [...]“ (SEILER 2006, 56).

In weiterer Folge führt Danzer aus, dass Udo Lindenberg für ihn ein gewisses Vorbild als deutschsprachiger Sänger war (vgl. SEILER 2006, 56). Weiters erinnert sich Danzer an jenen Moment zurück, als ihm der Redakteur der Ö3-Musicbox zum ersten Mal Ambros' *Hofer* vorspielte. Ihm imponierte der Sound extrem (vgl. SEILER 2006, 63–64) und er erkannte, „dass man auf Wienerisch etwas singen kann und es genauso anziehend und cool rüberkommt wie ein Lied von den Beatles“ (SEILER 2006, 64).

Danzer beeindruckte ein weiteres Lied von Wolfgang Ambros im Wiener Dialekt, nämlich *Zwickt's mi*. Er dachte sich, dass er das auch könne und nahm es als Anreiz, ebenfalls ein Lied im Dialekt zu schreiben. Daraus wurde *Jö schau. Zwickt's mi* war der Anstoß für Danzer, nonstandardsprachliche Liedtexte zu schreiben (vgl. SEILER 2006 73–74).

1976 äußern sich Danzer und Ambros über ihre Rolle in der Popszene. Dabei meinen sie, dass sie im Grunde genommen Sachen machen, die jeder nachempfinden kann. Sachen, die jeder denkt und fühlt, sie sind diejenigen, die es artikulieren können. Sie versuchen sich dabei so zu artikulieren, dass sich mit ihren Liedern jeder identifizieren kann. Abschließend bringen sie zum Ausdruck, dass sie sich als Gaukler fürs Volk sehen (vgl. DANZER UND AMBROS – AUSTRIA ZWEI 1978 [2:22–2:50]).

30 Jahre später meint Danzer rückblickend, dass sie beide „die Sensation [ihrer] Generation [waren], weil [sie] in der Sprache gesungen haben, die alle anderen sprachen. Die heutige Generation spricht hochdeutsch wie Deutsche. Es gibt unsere Sprache nicht mehr“ (SEILER 2006, 110).

Ambros schreibt in seiner Biografie, dass es das Publikum bestimmt, was gut und was schlecht ist. Als Liederschreiber, also Künstler, kann man selbst einen Text gut finden, den Rezipienten sagt er aber nicht zu. Andererseits kann der Schreiber eine Eigenproduktion als

nur mittelmäßig bis schlecht einstufen, beim Publikum ist dieser Text jedoch ein „Renner“. Des Weiteren zählt Ambros sieben Regeln für das perfekte Liederschreiben auf. Wichtig sei beispielsweise, dass die Melodie und der Text, wobei im Vorfeld das Thema und die erwünschte Reaktion beim Publikum definiert werden muss, eine Einheit bilden müssen. Um einen erfolgreichen Hit zu schreiben, ist es laut Ambros außerdem wichtig, ein markantes Schlüsselwort oder einen salienten Satz einzubauen (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 119–121).

Fendrich äußert sich 2000 beim Livekonzert vor dem Schloss Schönbrunn zu der Sprache, in der die drei Austropopper singen bzw. sangen. Er sagt den nächsten Musiktitel an, nämlich *Ruaf mi ned au* von Danzer, indem er ihn als eines der schönsten Liebeslieder bezeichnet, die jemals in ihrer Muttersprache, dem „Wienerischen“, geschrieben wurde (vgl. A3SS [42:53–43:00]). Zum Inhalt seiner eigenen Texte und der darin verwendete Sprache meint Fendrich in jungen Jahren, dass er über Sachen singt, die ihm passiert sind, die aber jedem Menschen passieren könnten. Er führt weiters aus, dass er sich bewusst einer einfachen Sprache bedient, nicht, weil er sich nicht anders ausdrücken könnte, sondern weil er dann genau weiß, dass ihn wirklich jeder versteht (vgl. ALRF [19:43–19:54]).

In einem Gespräch mit Danzer wird das Liederschreiben thematisiert. Auf die Frage des Interviewers Seiler, warum er nach so vielen Jahren noch immer Lieder schreibe, meint der Austropopper:

Es ist die gleiche Motivation, die ich schon als Kind spürte; ich will etwas erschaffen. Etwas Kreatives tun. Rainhard Fendrich hat in einer Sternstunde seines Liederschreibens gedichtet: ‘Aber viel, viel schöner ist das Gefühl, wenn ich ein Lied spür in mir’. Das hat er fantastisch gesagt: Dieser Moment, wenn man merkt, dass etwas entsteht; dass eine Melodie kommt, ein Text; wenn man weiß: das wird ein Lied! [...] Der Künstler [...] verwandelt Sachen, die gerade sind, in etwas Unrundes und Unruhiges. Das ist, was mir am Liederschreiben immer noch am meisten Spaß macht: die künstlerische Verwandlung (SEILER 2006, 45).

Der letzte Teil des Zitats ist besonders aufschlussreich, denn hier äußert sich Danzer ganz bewusst dazu, dass das Liederschreiben eine künstlerische Tätigkeit ist. Songwriter wollen bestimmte Kontexte erzeugen, welche die Inhalte ihrer Lieder verstärken und die beim Rezipienten etwas auslösen sollen. Sie sollen mit dem Gehörten (es muss nicht unbedingt eine Textpassage sein!) etwas assoziieren. Dies beschreibt Fendrich sehr deutlich, auch wenn er sich auf seinen Durchbruchshit *Strada del Sole* (1981) bezieht. Fendrich vermutet, dass wenn man heute *Strada del Sole* hört oder mitsingt, dass man dabei nicht so sehr an den Sinn des Textes denkt, sondern eher an jene Zeit, die damals geherrscht hat und was man erlebt hat. Er führt weiter aus, dass viele Lieder eigentlich nur der „Soundtrack“ einer gewissen Zeit sind, in

der ein Gefühl der Unbefangenheit vorgeherrscht hat. Und genau dies ist es, was einen Künstler ausmacht, wenn er lange genug auf einer Bühne steht (vgl. ALRF [12:11–12:30]).

Dieses Statement, in dem Fendrich sich auf ein konkretes Lied bezieht, kann aber als allgemein gültig angesehen werden. Es soll aussagen, dass beim Publikum Assoziationen und Gefühle aufkommen, die bei jedem eine eigene, spezielle, individuelle Wirkung erzielen. Danzer meint dazu, dass

Musik und Text [...] jeweils eigene Geschichten [vermitteln]. Man bedient gleichzeitig Gefühle, aber auch den Intellekt [...] Und das [...] Tolle an einem Lied [ist]: Es dringt über Kopf und Bauch in uns ein. Darum hat die Musik auf die Jugend eine so enorme Wirkung“ (SEILER 2006, 46–47).

Warum Danzer meint, dass Musik nur auf die Jugend eine magische Anziehung habe, bleibt unklar, denn schließlich ist das Musikhören ein generationenübergreifendes Phänomen. Die musikalischen Vorlieben unterscheiden sich zwar voneinander, aber jeder Person gefällt ein bestimmtes Musikgenre, das mehr oder weniger häufig rezipiert wird. Danzers Meinung nach liebte sein Publikum v. a. die Lieder, die authentisch, relativ oberflächlich und mit „Schmäh“ versetzt waren. Weniger beliebt waren die tiefsinnigeren und jene, die zu viel Ehrlichkeit enthielten und damit auf die Leute ernst wirkten (vgl. SEILER 2006, 120–121).

4.3.3 Statements zum Begriff „Austropop“ und zur eigenen Rolle innerhalb dieses musikalischen Genres

In diversen Medien äußern sich die drei Austropopper zum Terminus „Austropop“, dem sie sehr kritisch gegenüberstehen. Im Folgenden soll verdeutlicht werden, welchen Stellenwert das Liederschreiben für Danzer und Ambros hatte und wodurch ihre Musik beeinflusst wurde.

Danzer hörte zwar Jazz, nur war dieser für ihn nicht die passende Musikrichtung, um seine Texte so an den Mann zu bringen, wie er es im Sinn hatte. Dazu meint er:

[...] [M]ir war von Anfang an klar, dass ich kein Musiker und Schriftsteller bin, sondern ein Liederschreiber. Ich habe gewusst, dass ich die Liedform brauchen werde, um Texte zu transportieren. Das war meine Welt, und sie ist es bis heute geblieben (SEILER 2006, 98).

Danzer brachte mittels seiner Lieder ein spezielles Lebensgefühl zum Ausdruck. Er war zwar nicht in Swinging London daheim, sondern nur in Scheiß-Meidling, aber irgendwie [hat er] es geschafft, Lieder zu schreiben, die etwas bewegen“ (SEILER 2006, 113). 2006 meint Danzer, dass sich die jungen Leute der heutigen Zeit über etwas anderes identifizieren, beispielsweise über ein Lebensgefühl, die Kleidung, die Mode oder über Piercings, Bodypainting und Tattoos. Er könne sich nicht vorstellen, dass die Jugend die Rockröhre Pink aufgrund (der Inhal-

te) ihrer Texte, die sie singt, gut findet. Vielmehr sei es seiner Meinung nach der „Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühls“ (SEILER 2006, 112), was sie anspricht (vgl. SEILER 2006, 112).

Um etwa 1975 verbrachten Ambros und Danzer viel Zeit miteinander. Sie schrieben viel und sobald sie ein neues Lied hatten, spielten sie es sich gegenseitig vor (vgl. DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 184). In Folge gingen die beiden gemeinsam mit einer Band auf Tour. Über jene musikalische Phase zu zweit (vgl. DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 185) bringt Ambros folgendes zum Ausdruck: „‘Was lange später A3 war, haben wir damals zu zweit gemacht’. Sie drückten die Hits raus wie die Hennen die Eier“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 185) und so stand „[d]er Austropop in voller Blüte, sein Traumpaar hieß Ambros & Danzer“ (SEILER 2006, 78).

Ambros meint: „Selber hab ich mich ja nie so gesehen. Das ist ein Mantel, der mir mal umgehängt worden ist. Ich hab das gemacht, wozu ich mich selber befähigt gefühlt hab, und wollte keine neue Stilrichtung aufbringen“ (AMANN 2012). Sein Stil ist mehrheitlich durch englischsprachige Idole geprägt, denn Ambros hört ab seiner Jugend regelmäßig Bob Dylan, Led Zeppelin, die Rolling Stones, die Beatles und „alles, was [...] Mitte, Ende der sechziger Jahre die Ohren flattern [ließ]“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 38). Wie man aus dem ersten und letzten Satz des Zitats aus Ambos’ Biografie entnehmen kann, gibt der *Hofa*-Interpret preis, dass Rainhard Fendrich, der etwa zehn Jahre nach seinem Erfolgshit ins Rampenlicht trat, von Anfang an auf ihn eine positive Ausstrahlung in Bezug auf seinen Musikstil hatte und er ihn als gleichgestellten Kollegen ansah.

Die Erkenntnis, dass sich da noch jemand des Genres Dialektsong bediente, war wie ein warmer Regen. Die Leute sagen immer, ich hätte den Austropop erfunden, aber das stimmt nicht. Ich habe ihn vielleicht zu dem gemacht, was er heute ist. Aber lange Zeit war ich mutterseelenallein auf dem Gebiet, weil ich irgendwie alles übertönt habe, was es da sonst noch gab. Beim Rainhard hatte ich das Gefühl, der Bursche kann was, der ist verdammt gut (FEHRINGER / KÖPF 2011, 129).

Aus dem Zitat können wir entnehmen, dass es Ambos bewusst ist, dass er von vielen Personen als der „Erfinder“ des Austropop angesehen wird, jedoch verneint er diese Tatsache. Es ist überraschend, dass er meint, dass er lange Zeit „mutterseelenallein auf dem Gebiet“ war. „Das Gebiet“ wird hier nicht genauer definiert. Einerseits kann dies den Dialektgesang, andererseits den musikalischen Stil betreffen. Ersterer wurde bereits von anderen Solointerpreten oder Musikgruppen praktiziert und den Musikstil übernahm Ambros von den damaligen englischsprachigen Musikgruppen. Außerdem erschien ein paar Jahre nach dem *Hofa* Danzers *Jö*

schau, das stilmäßig ähnlich ist. Daher ist es fraglich, warum sich Ambros für „lange Zeit mutterseelenallein“ vorkam.

Mit der Bezeichnung „Austropop“ war „Danzer nie wirklich glücklich“ (KÖCK 2007). Laut Aussagen Danzers nahmen er und Ambros den Menschen, die nur Dialekt sprachen, die Scham, dass sie eine Pariasprache sprachen. Er behauptet, dass sie den Dialekt zu einer Kunstsprache gemacht haben (vgl. VALD [03:00–03:23]). Er war einer der Pioniere des Austropops, jedoch „wollte [er] das nie! [Er ist] [...] extra aus Österreich nach Deutschland gegangen, damit [er] dem Austropop nicht zur Verfügung stehen muss“ (SEILER 2006, 110).

Danzer äußert 2006, dass er „früher als ein politischer Liedermacher gesehen [wurde], teilweise zumindest, aber im Moment [ist er] viel eher ein kabarettistischer Liedermacher“ (SEILER 2006, 77–78).

Fendrich sieht seine Rolle in der Öffentlichkeit ähnlich wie Danzer. 1981 will er von der Bezeichnung „Liedermacher“ nichts hören; vielmehr will er Unterhalter für sein Publikum sein (vgl. ALRF [29:15–29:29]). 2013 hingegen betitelt er sich sehr wohl als Liedermacher, obwohl ihm das Wort an sich nicht besonders zusagt. Er bevorzugt diesen Terminus aus der eigenen Muttersprache, anstatt eines Lehnworts, wie *Singer* oder *Songwriter*. Er schätzt es aufgrund der Authentizität sehr, seine eigenen Liedertexte und Arrangements zu machen, anstatt Texte von jemandem zu singen, den man beauftragt hat. Seine Vorbilder, seine „Inspiratoren“ (NÖN 2013 [2:48–2:49]), so sagt er, stammen aus dem englischsprachigen Raum, nämlich Cat Stevens, Paul Simon und Billy Joel (vgl. NÖN 2013 [2:00–3:07]).

Nach dem Zusammenschluss von Austria 3 beurteilt Fendrich seinen Stellenwert in der österreichischen Musiklandschaft folgendermaßen:

‘[...]Ohne die beiden, Wolfgang und Georg, hätte es mich als Singer-Songwriter wahrscheinlich gar nicht gegeben’, sagt Fendrich. Beide sind in der heimischen Liedermacherszene die Pfadfinder gewesen, haben die Wege, die Akzeptanz für Dialektgesang und Songwriter geebnet“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 233).

Spannend ist, dass Fendrich über sich selbst sagt, dass er „immer ein Ambros-Fan“ (ALRF [13:53–13:54]) war und Christian Kolonovits¹⁹ führt weiter aus, dass Fendrich Ambros als die Austropopikone bewundert hat, als den Liederschreiber, der so viel erfunden hat (vgl. ALRF [13:57–14:05]).

¹⁹ Christian Kolonovits ist ein österreichischer Musiker, Komponist, Dirigent, Produzent und Arrangeur, der das Genre des frühen Austropop mitgestaltete. Er war Produzent u. a. von Ambros und Fendrich.

4.4 Aussagen über die drei Musiker und ihre Werke

Im Vorwort SEILER (2006, 9) beschreibt der Interviewer von Danzer und gleichzeitig Autor des Buches die Präsenz von Danzer und Ambros in den 1980er-Jahren folgendermaßen:

Wolfgang Ambros war der Authentische. Er stand mit beiden Beinen im Leben, seine Lieder hatten Kraft, Gewicht und etwas Grobes, Holzgeschnittes. Danzer war der feiner Gestrickte, der Luftgeist. Seine Melodien waren eingängiger, seine Zeilen prägten sich so schnell ein wie ein guter Werbeslogan. Danzer war lustig, Danzer konnte melodisch mit den Augen zwinkern. Wenn es in den achtziger Jahren eine österreichische Volksmusik gab, dann von diesen beiden Absendern. Fendrich war wurscht [...].

Peter Müller²⁰ hörte sich die erste Version von *Jö schau* an. Danzer hatte sie in Deutschland aufgenommen. Es gab etwas bei der Aufnahme, das Müller störte, obwohl ihm das Lied insgesamt gefiel. An Danzers Gesang hatte er etwas auszusetzen und er tat dies mit folgenden Worten kund:

“‘Georg, des deutschelt so’, hab ich dann zu ihm gesagt“ und schließlich wurden die Vocals nochmal aufgenommen und einige Overdubs rundeten alles ab. Dialektischer, wienerischer wurde es (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 237).

Joesi Prokopetz²¹ wurde von Qualtinger, Wilhelm Busch, Mickey Mouse, Gerhard Rühm und H. C. Artmann beeinflusst. Im News-Interview meint er, dass er so auf den Dialekt gekommen sei. Er führt weiter aus, dass der Austropop anfangs als Dialektwelle bezeichnet wurde und er unbewusst Pionierarbeit geleistet habe. Ebenso gibt er an, dass die aus seiner Feder stammenden Texte *Da Hofa* und *Du bist wia de Wintasun* nicht diesen Erfolg gehabt hätten, wenn sie nicht von Ambros performt worden wären. Ebenso hätte Ambros keinen so großen Durchbruch gehabt, wenn er seine englischsprachigen Werke gesungen hätte (vgl. KRALICEK 2016, 97).

4.4.1 Metasprachliche Äußerungen im öffentlichen Diskurs

Einerseits ist es im Hinblick auf den Gegenstand vorliegender Untersuchung wesentlich zu wissen, was die Musiker selbst über ihre Beziehung zur Sprache denken, andererseits existieren sehr viele Äußerungen über deren Sprache und Identität von mehr oder weniger nahestehenden Bekannten. Diese sollen im Folgenden angeführt und diskutiert werden.

²⁰ Peter Müller war ein bekannter Produzent in der Austropopszene. Er produzierte u. a. Ambros' *Hofa* oder Danzers zweite Version von *Jö schau* (Sie „deutschelte“ danach nicht mehr, sondern klang „wienerisch“.) Zudem ist er auch Tontechniker.

²¹ Joesi Prokopetz und Wolfgang Ambros lernten sich in der Graphische Lehr- und Versuchsanstalt kennen und seit dem sind sie befreundet. Prokopetz war der Texter etlicher Ambros-Songs u. a. des Durchbruchshits *Da Hofa*.

4.4.2 „Slang“ und „Dialekt“ in den Liedtexten der Austropopper

JAUK (1995, 317) schreibt über Ambros' *Hofa*:

Im rotzigen Wiener Slang wird die makabre Geschichte eines Mordes in der Texttradition des [...] mit schwarzem Humor angereicherten Wienerliedes erzählt.

Ein Begriff, der hier kurz erklärt werden muss, ist der „Slang“. Er ist eine Redeweise, die der sozialen Identitätsbildung dient (vgl. HEUERMANN / GRABNER 2014, 124) und vorwiegend die Lexik betrifft. Das heißt, es werden Ausdrücke benutzt, die einerseits eine semantisch abweichende Bedeutung zur neutralen Form haben. Durch die Verwendung von Slangwörtern oder -phrasen anstatt von neutralen Begriffen wird ein spezieller Effekt zwischen Sprecher und Hörer erzeugt (vgl. EBLE 2008, 262). Dem widerspricht jedoch der Autor beim Beschreiben des Effekts, der durch den Einsatz von Slang hervorgerufen wird. Er führt drei Sätze mit neutralem Vokabular an und stellt diesen Sätze gegenüber, in denen das neutrale Wort durch ein Slangwort ersetzt wird (vgl. EBLE 2008, 264). BUßMANN (2002, 604) definiert Slang als

[I]ässige gebrauchte Umgangssprache mit ausgeprägten sozialen und regionalen Varianten [...], die durch neuartige Verwendung des vorhandenen Vokabulars, sowie neue Wortbildungen gekennzeichnet ist.

Diesen Ansatz verfolgend könnte man sagen, dass durch den Einsatz von einem „Slang“-Begriff, für den es eigentlich auch ein „neutrales“ Synonym gäbe, ein spezieller Effekt erzeugt werden möchte. Es wird damit etwas signalisiert bzw. indiziert. So könnte beispielsweise in *Zwick't's mi* (Ambros) kaum *arbeitslos* statt *hackenstad* mit derselben „sozialen Bedeutung“ verwendet werden. Bei Fendrichs *Schickeria* wird der Begriff der „Hautevolee“ verwendet, die Bedeutung davon darf aber wohl nicht als so neutral angesehen werden, wie es beispielsweise das *Österreichische Wörterbuch* vorschlägt, nämlich ‘die vornehme Gesellschaft’ (ÖSTERREICHISCHES WÖRTERBUCH 2006 / 2009, 298). Eine treffendere Beschreibung liefern hierfür sowohl das *Wiener Dialekt Lexikon*, nämlich ‘bessere Gesellschaft, die oberen Zehntausend (oft ironisch und / oder abwertend)’ (TEUSCHL 2007, 138), oder der *Online-Duden*: „Gebrauch: oft spöttisch abwertend [...] Bedeutungsübersicht: vornehme Gesellschaftsschicht; bessere, feine Gesellschaft“ (<http://www.duden.de/>). Bei Fendrichs Einsatz der *Hautevolee* ist es nun fraglich, ob es sich um „Slang“, Dialekt oder um ein standardsprachliches Wort handelt. Für den Slang spricht, dass das Wort eine „semantisch abweichende Bedeutung zur neutralen Form“ (siehe einen Absatz weiter oben) hat, für den Dialekt, dass es im *Wiener Dialekt Lexikon* von Teuschl als Eintrag zu finden ist und für die Standardsprache, dass es sowohl im *Online-Duden* als auch im *Österreichischen Wörterbuch* vorhanden ist.

Das beschriebene Phänomen der „Hautevolee“ ist ein gutes Beispiel für das große Spektrum von „Wienerisch“ (vgl. 3.4).

In jedem Fall kann der „Slang“ – wie jede Sprachvarietät – soziogrupal in- und exkludieren. Er kann als eine saloppe, provokative aber auch vulgäre, Tabus brechende und verletzende Ausdruckweise intendiert und wahrgenommen werden (vgl. HEUERMANN / GRABNER 2014, 125). Wesentlich ist, dass das „Laien“-Konzept von „Slang“ de facto nicht vom Konzept „(tiefer) (Wiener) Dialekt“ zu unterscheiden ist.

Kehren wir zurück zum *Hofa*. Zahradnik merkt über Ambros und seinen Hit an:

Das Lied war herrlichster, tiefster, gnadenlosester Dialektgesang. Bist du deppert – da singt einer so, wie wir reden! In unserer Sprache! (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 8)

In einem CD-Beiheft drückt derselbe Autor aus:

Wozu noch ‘Chirpy Chirpy’ hören, wenn dich der eigene Dialekt anfliegt wie die Wuchtel im Beseirpark! Der Herr Ambros sang so, wie wir sprachen“ (ALT&JUNG – DIE ULTIMATIVE LIEDERSAMMLUNG 2012, 2).

Aus den beiden Aussagen von Zahradnik geht hervor, dass er den Dialekt als Sprache ansieht. Diese Konzipierung entspricht zwar nicht gängigen linguistischen Auffassungen, ist aber bei „Laien“ weit verbreitet. An dieser Stelle kann weiters auf Fendrichs Aussage über die „Muttersprache“, das „Wienerische“, verwiesen werden (vgl. 4.3.2).

4.4.3 Die Entstehung der Lieder

Jeder der drei Austropopper hat seinen eigenen Stil und seinen eigenen Zugang zum Schreiben. Diverser Fachliteratur kann entnommen werden, dass Danzer ein exzellenter Lyriker (u. a. vgl. DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 155) und ein Liederschreiber war und das „Wienertum“ auf intellektuelle Art und Weise reflektierte (JAUKE 1995, 318). Marianne Mendt gab diesbezüglich Folgendes preis: Danzer hatte die Gabe,

Lieder spontan zu schreiben, die zu dieser Zeit wohl einzigartig in diesem Land waren. Georg Danzer war Texter und Komponist. Er dachte damals nicht daran, selbst auf die Bühne zu steigen. Er schrieb Lieder für Künstler, die gute Lieder brauchten. Für sich selbst – davon war nicht die Rede. [...] Wenn es geheißen hat: ‘Georg, i brauch a Liad’, dann hat er dir am nächsten Tag fünf gebracht. Und die waren alle gut! Fünf neue Lieder. Keines davon aus der Schublade (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 149).

Zahradnik findet den Ausdruck „Liedermacher“ für Danzer unpassend, denn

[d]ie Lieder des Georg Danzer wurden nicht ‘gemacht’. Sie sind das Ergebnis allerfeinster, aus der Feder fließender Dichtkunst. Sie erzählen Erlebtes, Erdachtes, vom Zorn genauso wie von der Liebe, der Trauer, dem Unverständnis und dem Zwischenmenschlichen.

Manchmal berührend romantisch, dann wieder schön herb und derb. Sie erzählen auch von uns allen (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 7).

Danzer konzentrierte sich bei seinen Liedern auf die lyrische Sprache, was er dann „im starken Wiener Dialekt sprechgesangartig“ (JAUKE 1995, 318) vortrug. Nach seinem Erfolgshit *Jö schau* ging es mit seiner Karriere zehn Jahre stetig bergauf. Dabei wurde der gewagte Wortwitz zu seinem Markenzeichen. Eines Tages erreichte er jedoch einen Punkt, an dem er beschloss, ernsthafte Lieder und wieder hochdeutsch zu schreiben (vgl. SEILER 2006, 80).

Nach der Veröffentlichung seines ersten großen Erfolgshits *Jö schau* war Danzer in ganz Österreich bekannt. Ab jenem Zeitpunkt war er „der Sänger mit dem ‘Nackerten im Hawelka’“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 155) und für das Ehepaar Hawelka hatte dies zur Folge, „dass sie nun Teil einer wienerischen Liedermachergeschichte waren“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 185).

Nachdem Ambros und Danzer aufgrund des Radiosenders Ö3, der ihre Lieder spielte, bekannt waren, „gab es kein spannenderes Duo als [die beiden]. Die frische Musik, der Dialekt [und] das Erblühen der Populärmusik im Schnitzzelland“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 152). Ambros meint über jene Zeit Folgendes: „Der Georg [...] war ein großer Dichter und Denker ... Vor allem hat er sehr schnell ein Gefühl dafür entwickelt, was bei den Leuten ankommt“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 185). Die beiden waren einige Zeit gemeinsam auf Tour und hatten im Februar 1976 ihr letztes und größtes gemeinsames Konzert (vgl. DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 154). Danach gingen die beiden getrennte Wege.

Mit Wolfgang ist es dann steil bergauf gegangen. Georg, der ja ein sehr textbezogener, hochlyrischer Mensch war, hat zwar wunderbare Lieder geschrieben, aber nie diesen Erfolg in der Breite erzielt [...]. [...] [Von Seiten Danzers war] ein wenig Eifersucht auf den Erfolg des Wolfgang mit im Spiel (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 155).

Es gab auch andere, die in den 1970er-Jahre erkannten, dass Danzer ein fabelhafter Liedschreiber war. Zahradnik meint weiter dazu:

Reitz²² erkannte frühzeitig das gewaltige Songwritertalent von Georg Danzer und gab ihm die Möglichkeit, für zahlreiche Interpreten, die Reitz unter Vertrag hatte, Lieder zu schreiben (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 175).

Reitz pushte nicht nur Danzer, sondern auch Ambros:

²² René Reitz ist seit Ende der 1960er-Jahre Produzent und Musikverleger und arbeitete u. a. mit Ambros und Danzer zusammen.

‘Da Hofa’ hatte gerade die österreichische Popmusikwelt auf den Kopf gestellt und René Reitz war als Produzent auch nicht untätig und spielte an der vordersten Front der Dialektwelle kräftig mit“ (DANZER / SCHWARZ / ZAHRADNIK 2015, 175).

Ambros meint in seiner Biografie, dass die Idee für diese Welle von Gerhard Bronner stammte. Sie wurde von Marianne Mendt mit *Wie a Glockn* „eingeläutet“ und von einigen anderen, die heute unbekannt sind, fortgesetzt (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 52). Dem widerspricht jedoch GLANZ (2011, 531), der meint, dass Mendt den Austropop – eine unmittelbare Folge der Dialektwelle (siehe 4.4.4) – aus einigen Gründen nicht eingeläutet hätte. Der Text wurde zwar einerseits von Bronner im Wiener Dialekt geschrieben, jedoch sei auf der anderen Seite die Musik von Hans Salomon weniger popspezifisch und die ORF-Big Band, die Mendt damals begleitete, nicht typisch für den Austropop. Mendt selbst, die als „‘Mutter’ des Austropop“ (ALW [2:24]) betitelt wird, reflektiert diese Neuheit der 1970er-Jahre, dass ein junges Mädchen im Dialekt singt, als etwas Sensationelles (vgl. ALW [2:24–2:29]). Und Bronner, der viele Texte für Mendt schrieb, meint in derselben Dokumentation, dass man damals nicht hochdeutsch gesprochen hat. Dies war daher einer der Gründe, warum Bronner die Dialektwelle entfacht hat (vgl. ALW [40:48–40:54]).

Ambros meint weiters zur Dialektwelle, dass man diese Neuheit, also das Singen im Dialekt, als kurzlebig einstufte, er jedoch hätte sich gedacht, er könnte sie als Sprungbrett benutzen (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 52). Der bereits oben angesprochene René Reitz wird auch von Ambros in seiner Biografie erwähnt. Er wollte ihn „unter die Fuchtel nehmen[, denn] [e]r als Musikverleger habe das Wissen, er habe die Expertise, er habe den richtigen Riecher, insbesondere in Sachen Dialektsongs“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 57).

4.4.4 Ein neues Genre – angeschwemmt von der „Dialektwelle“

Die „Dialektwelle“, beginnend in den ersten Jahren der 1970er, war laut JAUKE (1995, 317) eine innovative „Vermengung des Wienerischen in Sprache und Inhalt mit den zu jener Zeit gängigen Rockformen durch Angehörige der Rock-Generation“. Ambros gilt als Schöpfer dieses neuen Genres (vgl. FRIESENBICHLER 2008, 22). Dem widerspricht Walter Gröbchen²³, indem er meint, dass die Dialektwelle keine Erfindung von Ambros oder Mendt war, denn schon die Band Madcaps, die schon seit Mitte der 1960er-Jahre aktiv war und für die Danzer ab 1970 etliche Titel schrieb, spielte ganz bewusst mit dem Wiener Dialekt (vgl. ALW [24:04–24:13]).

²³ Walter Gröbchen ist ein Wiener Verleger, Journalist und Autor mehrere Beiträge zum Thema „Austropop“.

Im Rahmen der Verleihung des *Großen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich* an Ambros wurde Kolonovits von Moderatorin Marion Benda gefragt, was Ambros für die österreichische Popkultur geleistet habe. Kolonovits führt aus, dass Ambros kompromisslos einen Stil etabliert hat. In den 1970er-Jahren war Ambros in Deutschland eine Ikone. Die Menschen dort haben darüber gesprochen, dass es in Wien einen Sänger gibt, der etwas ganz Verrückt macht. Die Deutschen wollten auch so sein. Zu jener Zeit hat Österreich – damals umgekehrt als heute – mit Ambros den Deutschen vorgemacht, wie man Identität schafft (vgl. SEITENBLICKE 2015 [4:44–5:07]). Ambros verkörperte demzufolge den Austropop bis über die Grenzen hinaus und repräsentierte seine Herkunft und den Wiener Lebensstil. Durch die in seinen Liedern problematisierten Inhalte stellte er sich zuweilen auf die Stufe eines „Kumpels“. Dies ermöglichte vielen, sich mit Ambros zu identifizieren, was wohl auch das Geheimrezept für seinen Erfolg war. Er verkörperte die „österreichischen Seelen der Arbeiter-Schicht seiner und jüngerer Generationen [...] [und war so] ein Idol der breiten Masse“ (JAUKE 1995, 317). Danzer meinte dazu:

Der Ambros hat Lieder gesungen, die ihm jeder 18-, 19-Jährige geglaubt, total abgenommen hat. [...] Diese Lieder hatten beim Publikum den Effekt von: 'Genauso geht es mir auch. Der is wie ich. Der ist einer von uns' (SEILER 2006, 79).

Dieselbe Schiene wie Ambros verfolgte auch Fendrich etwa zehn Jahre nach den Anfängen von Danzer und Ambros. Er führte das Austropop-Genre auf seine Art und Weise, mit Nähe zum Wienerlied, weiter, indem er ebenso über Alltagsthemen sang. Er gewann so sein „jugendlich pubertäre[s] Publikum[, das] darin Lebensbilder [fand]“ (JAUKE 1995, 315). Etwas anders wurde Danzer von seinem Publikum gesehen. Nach einem Konzert sagt ihm ein Zuhörer einmal: „‘Weißt, einmal singst im Dialekt, dann wieder hochdeutsch. Dann hört man, du übersetzt spanische Bücher...Dir kann man nicht trauen’“ (SEILER 2006, 79). Diese Aussage spiegelt wider, dass Danzer als der Intellektuellere der drei wahrgenommen wurde. Fendrich war für Ambros und Danzer nie eine Konkurrenz, denn er strebte eine „Mittelstandssprache“ (JAUKE 1995, 317) an und wandte sich „der deutschen Hochsprache und damit dem deutschen Markt zu“ (JAUKE 1995, 317).

4.4.5 Definitionsproblematik: „Austropop“

Wie schon im vorigen Kapitel kurz dargestellt, werden diverse Ansichten vertreten, wenn es darum geht, wer der Begründer, die Begründerin oder die Begründerband des Austropop war. Zu Beginn des nun folgenden Kapitels soll der Terminus „Austropop“ diskutiert werden.

„Austropop“ als Kompositum bedeutet wörtlich ‘Popmusik aus Österreich’. Was „Popmusik“ ist, kann genauso wenig exakt definiert werden wie der „Austropop“. Gerlach hat versucht, eine Definition zu finden. Demzufolge fallen unter diesen Begriff verschiedene Arten von Musikstilen, wie beispielsweise Rock, Schlager oder Blues. Die gemeinsame Quelle, die all diese Genres beeinflusst, ist die afro-amerikanische Musik. An Gemeinsamkeiten all dieser Musikrichtungen ergibt sich einerseits, dass sie „populär“ sind, d. h. von einer großen Anzahl an Leuten geschätzt bzw. gehört werden, dass sie auf diversen Tonträgern bzw. im Internet käuflich zu erwerben sind und dass man sie andererseits in den Medien „massenhaft“ konsumieren kann. Die Melodie von Popliedern geht außerdem leicht ins Ohr, d. h. die Rezeption erfordert keine so hohe Konzentration wie beispielsweise beim Anhören eines Klavierkonzertes mit komplexen musikalischen Strukturen. Des Weiteren erkennt man Popmusik nach nur wenigen Augenblicken, weil meist dieselben Instrumente, wie z. B. Elektrogitarren, Schlagzeug und Synthesizer, zu hören sind. Außerdem ist spezifisch, dass (vermeintlich) „natürlich“ gesungen wird, d. h. es handelt sich nicht um einen artifiziellen Gesang wie beispielsweise in der Oper, sondern es hat den Anschein, als könnte jeder Hörer auf diese Weise singen (vgl. GERLACH 1984, 7).

Im Folgenden wird das Phänomen Austropop auf Basis der Fachliteratur beleuchtet. Ziel ist es zu definieren, was „Austropop“ ist.

4.4.5.1 Definitionsversuche diverser Experten

The term Austropop, coined in the early 1970s and applied ever since to a wide variety of musical phenomena, delineates sharp boundaries among potential audiences up to the present. Although the term is used as a general genre label, it is rejected by those seen as its primary representatives. In addition, there is no clear agreement on its primary characteristics, be they purely musical, associated with the lyric theme and content, the sound structure, or geographical location of the singers/songwriters (LARKEY 1993, 150).

Hier werden folgende Aspekte angesprochen: (1) die Entstehung / das Aufkommen, nämlich in den frühen 1970er-Jahren; (2) das Genre, das nicht genau zu definieren ist; (3) die Ablehnung des Begriffs vonseiten derer, die als Vertreter dieses Genres deklariert werden; (4) einerseits erhalten Lieder aufgrund der Themen bzw. Inhalte der Texte und andererseits wegen der Klangstruktur ihren Austropopcharakter. Auch die geografische Herkunft der Interpreten spielt eine Rolle. An einer anderen Stelle (vgl. LARKEY 1993, 301) wird erneut auf die Wichtigkeit des Textes eingegangen, indem festgehalten wird, dass die Singer / Songwriter ihren Schwerpunkt eher darauf legen als auf die Musik, die Stimme oder andere Soundkomponenten.

Auch SMUDITS (1996, 382) bietet keine Definition für den „Austropop“. Trotzdem gibt es in dieser Arbeit einige Passagen, in denen dazu Stellung genommen wird.

Aus heutiger Sicht liest sich [...] die Geschichte des Austropop als die erfolgreiche Durchsetzung einer spezifisch österreichischen kulturellen und musikalischen Ausdrucksform. Was allerdings Austropop genau ist, vermag heute kaum jemand mehr befriedigend zu bestimmen.

Und weiter:

Der Austropop wurde zu einem Gemeingut österreichischer Kultur und Identität. (SMUDITS 1996, 390)

Interessant ist außerdem, dass SMUDITS (1996, 392) den Austropop in zwei „Gruppen“ teilt:

[D]ie ‘alte Schule’ kann heute auf die Namen Ambros, Danzer, Fendrich, Werger und STS reduziert werden. Die ‘neuen Schulen’ drängten spätestens seit Beginn der 1980er-Jahre nach, waren aber als Bewegung allesamt bislang zu schwach, um an der gefestigten Position des alten Austropop rütteln zu können.

Bei dieser Unterteilung ist einiges widersprüchlich. Einerseits werden Ambros, Danzer, Fendrich und Werger einer Gruppe zugewiesen. Die ersten beiden waren zwar maßgeblich am Aufkommen des Austropopgenres in den frühen 1970er-Jahren beteiligt. Die anderen beiden stiegen aber erst in den 1980er-Jahren in die österreichische Popmusikbranche ein. Wenn eine Einteilung in eine „alte“ und „neue Schule“ vorgenommen wird, wäre es wohl sinnvoller Ambros und Danzer der „alten Schule“ und Fendrich und Werger der „neuen Schule“ zuzuordnen.

GLANZ (1996, 725) meint zum Phänomen „Austropop“:

Abgesehen von der vorwiegenden Verwendung von Dialekt gibt es hier eine zeitweilig auffällige Betonung österreichischer Spezifika. Musikalisch wäre dies etwa der erstmals von Wilfried (Scheutz) vorgenommene Versuch der Verbindung zwischen Pop-Idiom und volksmusikalischen Vortragsformen. Textlich gibt es eine Fülle von Bezügen, die von drastischer Kritik und Parodie (etwa beim frühen Ambros [...] und Georg Danzer) bis zum affirmativen Popsong mit Hymnuscharakter (Fendrichs „I am from Austria“) reichen.

Glanz spricht sowohl die Musik- als auch die Sprachebene an. Was die Sprache betrifft, bezieht er sich auf den Dialekt.

FUCHS (1995, 74–76) setzt sich folgendermaßen mit dem „Austropop“ auseinander:

[...] [D]en Beginn des Austropop [kann man] mit dem Beginn der Dialektwelle in der österreichischen Popmusik gleich[...]setzen. [...] „Austropop“ [ist ein] Synonym für eine in der Ausdrucksform heimatbezogene und gleichsam folkloristische Kulturform [...]

Tatsache ist, daß sich seit Beginn der siebziger Jahre alles, was heimische Künstler an musikalischem Output produzieren, die Bezeichnung Austropop gefallen lassen muß. Und das bei einer kreativen Bandbreite, wie sie weiter und vielfältiger nicht sein könnte.

Man begann Anfang der siebziger Jahre also, heimische Musik unter der – positiv, weil mit Frische und patriotischem Stolz belegten – Trademark „Austropop“ zusammenzufassen [...].

GÜRMENT / LEITNER (1995, 7) führen aus:

Den Begriff „Austropop“ zu definieren, ist wohl genauso unmöglich, wie ihn zu schematisieren. An und für sich ist Austropop alles, was in Österreich auf musikalischem Gebiet jemals populär war, ist und sein wird. Eine Abgrenzung ist kaum möglich, und dennoch denkt man, wenn man diesen Ausdruck hört, an eine bestimmte Musikgattung, beziehungsweise an Musiker, die zum Teil im österreichischen Dialekt singen und vor allem einen inhaltlichen Bezug auf die „Austro-Mentalität“ haben. Diese Lieder sind eine Art Seelenmassage, man kann einen Trost in ihnen finden, Enttäuschungen überwinden oder gar ein Hochgefühl simulieren.

Dass jegliche Musikrichtung, die „jemals populär war, ist und sein wird“ und aus Österreich stammt, in das Austropop-Genre einzuordnen ist, darf bezweifelt werden. Dass es hier keine zeitliche Eingrenzung gibt, ist nicht nachvollziehbar.

Spezifisch ist hier der Bezug zur „Mentalität“ der Österreicher, die sich angeblich in den Liedtexten des Austropop widerspiegelt.

4.4.5.2 Fazit

Zusammenfassend lässt sich über die Versuche, „Austropop“ zu definieren, sagen, dass dieser Begriff „[g]enau genommen [...] gar nichts [beschreibt], außer dass es sich um Musik handelt, die irgendwie mit Österreich zu tun hat“ (HAVAS 2008, 5). Im Folgenden seien dennoch einige Aspekte, die als Kriterien für den „Austropop“ dienen können, angeführt.

- Der Beginn des Austropopgenres ist in den frühen 1970er-Jahren anzusetzen.
- Der musikalische Stil ist breitgefächert und nicht klar definierbar.
- Der Begriff wurde (und wird) von den (anfänglichen) Vertretern abgelehnt.
- Der Großraum Wien ist dominant vertreten.
- Der Austropop steht (dennoch) in einem Zusammenhang mit der gesamtösterreichischen Kultur und Identität und spiegelt die „österreichische Mentalität“ wider.
- In den Liedern, die von meisten / prägenden Vertretern des Austropop gesungen werden, wird eine spezifische Sprachvarietät, der Wiener Dialekt, verwendet. Die „soziale Bedeutung“ dieser Varietät ist wichtiger als musikalische Spezialeffekte oder klangliche Sounderlebnisse, der Text ist wichtiger als die Musik.

- In den Liedtexten werden Themen und Inhalte (sozial)kritisch, parodistisch, satirisch, ironisch, komödiantisch etc. behandelt. Dabei wird oft etwas Alltägliches verzerrt dargestellt. Außerdem haben die meisten Lieder einen Heimatbezug.

4.4.6 Die Geschichte des Austropop aus wissenschaftlicher Sicht

Erstaunlicherweise wird in der zitierten Literatur einer, der maßgeblich dafür verantwortlich war, dass der „Austropop“, wie wir ihn aus den 1970er- und 80er-Jahren kennen, entstand, nicht oder kaum erwähnt: Helmut Qualtinger. Seine kritisch satirischen Chansons und Kabarettlieder, die auf Basis der Wienerliedtradition entstanden, waren maßgeblich dafür verantwortlich, dass die „Dialektwelle“ so richtig in Schwung kam und sich als neues Genre etablierte (vgl. LARKEY 1993, 215). Joesi Prokopetz geht sogar so weit und meint, dass Qualtinger ein Austropopstar war, der den Weg für den *Hofa* vorgab (vgl. ALW [1:32–1:40]). Gröbchen meint, dass der Austropop zunächst einmal eine theoretische Idee gewesen ist, die man mit einzelnen Gruppen und mit einzelnen Texten sozusagen bestückt hat, bevor das dann ein organisches Ganzes wurde, bevor so Leute wie Ambros oder Danzer begonnen haben, das als ihres zu verstehen (vgl. ALW [4:02–4:23]).

4.4.7 Die Anfangsphase des Austropop und sein weiterer Verlauf

Die Repräsentanten des Austropop aus den 1970er-Jahren wurden einerseits vom traditionellen Wienerlied-Stil geprägt, andererseits waren sie, wie bereits mehrmals angesprochen, von der englischsprachigen Rock- und Popmusik beeinflusst. Diese Einflüsse sind auch in ihrem Musikstil erkennbar. Die erste Generation des Austropop orientierte sich an den *Beatles* und anderen britischen Rockgruppen sowie amerikanischen und britischen Folksmusikern der späten 1960er-Jahre. Die erste Phase des Austropop, meint LARKEY (1993, 150–151), könnte als Lernphase („learning phase“) bezeichnet werden, denn es wurde erprobt und getestet, wie man mit den neuen Popmusiktechniken zurechtkam. Diese Phase begann 1971 und dauerte bis 1977/78 an. Repräsentative Vertreter für die Anfangsphase sind u. a. Ambros und Danzer. Als ersten Austropophit nennt LARKEY (1993, 153) *Da Hofa* von Wolfgang Ambros, den er weiters als „the center of the Austropop tradition“ (LARKEY 1993, 210) bezeichnet. Dieser Ansicht ist u. a. auch JAUKE (1995, 317), der meint, dass das von Josef Prokopetz geschriebene und von Ambros performte Lied *Da Hofa* „die erste Rock-Dialekt-Produktion mit Breitenwirkung und der Grundstein des später so benannten Austropops“ war. SMUDITS (1996, 382) meint ebenso zu Ambros' Nummer 1-Hit *Da Hofa*, dass „es sich dabei um die Initialzündung für jene Musikrichtung [handelte], die sehr bald mit dem Etikett Austropop versehen wurde“.

Männliche Solosänger, wie beispielsweise Ambros und Danzer, verliehen dem Austropop der Anfangsphase primär ihren Charakter (vgl. LARKEY 1993, 207).

Ein neuer musikalischer Abschnitt beginnt 1978, als *Disco Fire* aus dem Film *Saturday Night Fever* und *Disco Nights* aus dem Film *Grease* wochenlang die Nummer 1-Hits auch in Österreich waren. Diese Lieder beeinflussten auch die österreichische Musikszene und so entwickelte sich Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre eine neue Szene, die der Disco- und Punkwelle sowie der New Wave folgte. Dazu zählt beispielsweise Falco, der 1982 mit *Der Kommissar* einen Erfolgshit produzierte (vgl. LARKEY 1993, 178 u. 181).

Abgesehen von der Punk- / New Wave-Richtung und der Discomusik gab es parallel dazu die Gruppe der Liedermacher, zu der ab dieser Zeit u. a. Rainhard Fendrich zählte. Er konnte die erfolgreichste Etappe seiner Karriere in den frühen 1980er-Jahren verzeichnen (vgl. LARKEY 1993, 200). Ambros und Danzer, die Protagonisten der Frühphase des Austropop, waren weiterhin aktiv (vgl. LARKEY 1993, 199).

In den Anfängen der 1980er-Jahre kann ein klarer musikalischer Stilbruch erkannt werden. In jener Phase entfaltete sich die Freundschaft zwischen Ambros und Fendrich. Aufgrund des persönlichen Kontakts der beiden Musiker entwickelte sich, auf Basis des „Kernaustropop“, eine neue Musikrichtung (vgl. LARKEY 1993, 208). Beide schrieben mehrere Lieder, in denen sie dieselben Themen behandelten, ihnen aber unterschiedliche Einstellungen beimaßen. Beispielsweise behandelten sie beide die Discokultur. Ambros mit *Nie und Nimmer* (1979) und Fendrich 1983 mit *Boogie* (vgl. LARKEY 1993, 211). Fendrich war derjenige, der ab Mitte der 1980er-Jahre Live-Touren durch Deutschland und die Schweiz machte und so sehr früh ein großes Publikum im Ausland für sich gewinnen konnte. Durch seine Hits wie *Strada del Sole*, *Schickeria*, *Es lebe der Sport* und *Macho, Macho*, welche als satirische Parodien voll mit Kritik an diversen Trends zu verstehen sind, bestand sein Image darin, dass er als authentischer, kritischer und offener Beobachter der Gesellschaft verstanden wurde (vgl. LARKEY 1993, 229). Aufgrund dieser Hits, die unterschiedliche Trends parodieren, hat Fendrich seinen Ruf als Austropopper erhalten (vgl. LARKEY 1993, 233). Fendrichs „Erfolgsformel“ war also, satirische und humorvolle Texte musikalisch vorzutragen (vgl. LARKEY 1993, 230).

Ab den frühen 1990er-Jahren waren die New Wave-Gruppen vollständig vom österreichischen Musikmarkt verschwunden. Die Austropopper hingegen setzten ihren musikalischen Weg fort. (Zusatzbemerkung: Zu jener Zeit kam Danzer nach längeren Deutschland- und

Spanienaufenthalt wieder nach Österreich zurück und startete neu durch.) Der Austropop hatte sich also in jenen 20 Jahren zu einer stabilen, transkulturellen Tradition entwickelt und wurde zu einer „Kerntradition“, die sich aus anderen soziokulturellen und ästhetisch-stilistischen Bewegungen entwickelte (vgl. LARKEY 1993, 200).

4.4.8 Lebt der Austropop noch?

Ob sich der Austropop bis in das zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts erhalten hat, soll nun auf Basis diverser Statements diskutiert werden. Joesi Prokopetz und Rudi Dolezal²⁴ haben sich folgendermaßen dazu geäußert.

Prokopetz: Der Austropop ist noch nicht tot, aber er riecht schon komisch.

Dolezal: Warum?

Prokopetz: Weil es ihn nicht mehr gibt. Es wird von sehr verdienstvollen Menschen, wie dir, lieber Rudi Dolezal, über den Austropop berichtet und zurecht den Leuten in Erinnerung gebracht, damit er nicht in Vergessenheit gerät – als typisch österreichische, kulturelle Hervorbringung. Aber es gibt nichts Neues. Der Austropop lebt nicht, daher die zuvor getätigte Aussage: der Austropop ist nicht ganz tot, aber er riecht schon komisch. Er lebt nicht mehr wirklich (vgl. ALW [48:24–48:56]).

Aus dem Dialog kann entnommen werden, dass der Austropop laut Prokopetz an Bedeutung verloren hat. Der Grund dafür könnte sein, dass die klassischen Austropopper der 1970er- und 1980er-Jahre immer älter werden bzw. bereits verstorben sind. Andererseits hat sich auch das Musikbusiness aufgrund der neuen Medien verändert und dies gilt auch für das Publikum. Aufgrund des mannigfaltigen Angebots, das über das Internet bezogen werden kann, haben die Musikkonsumenten unzählige Möglichkeiten, Musik aus allen Teilen der Welt zu beziehen. Ein weiterer Grund für den Bedeutungsverlust des Austropop könnte sein, dass die heimische Musik nicht mehr diesen Stellenwert hat, wie sie ihn in der Hochphase des Austropop hatte. Vom beliebtesten Sender der Österreicher (Ö3) werden so gut wie keine Austropop-Lieder mehr gespielt. Es gibt neue österreichische Musikströmungen, die auch teilweise vom heimischen Publikum angenommen werden, jedoch ist die Identifizierung nicht so gegeben wie in den 1970er- und 1980er-Jahren.

Anders sieht dies Gary Lux, der sowohl mit Ambros als auch mit Danzer und Fendrich zusammen in einer Band spielte. Beim Auftritt in der „Brieflos-Show“ am 1. Februar 2015

²⁴ Rudi Dolezal ist ein Wiener Filmproduzent und Regisseur, der sowohl mit Ambros als auch mit Danzer und Fendrich sowie mit Austria 3 zusammenarbeitete. Seit ein paar Jahren sind seine TV-Sendungen „Dolezal Backstage“ und „Austropop-Legenden“ in regelmäßigen Abständen auf ServusTV zu sehen. Dabei präsentiert er z. T. bisher unveröffentlichte Videos, die aus seinen Privataufnahmen stammen, z. B. solche, die Austropopstars bei einer Probe oder hinter der Bühne (vor einem Auftritt) zeigen.

von „Wir 4“, einer zeitgenössischen Austropop-(Cover-)Band, zu denen der angesprochene Musiker gehört, fragte der Moderator Peter Rapp, ob es den Austropop noch gäbe. Lux antwortete mit einem selbstverständlichen „Natürlich“ und führt weiter aus, dass es den Austropop immer gegeben hat und es ihn auch immer geben wird. Wir haben so gute Musiker in Österreich, die viel Musik machen, jedoch sind sie nicht so präsent (vgl. DIE BRIEFLOS SHOW [19:01–19:08]).

Auf Nachfrage Peter Rapps empfahlen die vier Musiker von „Wir 4“, bestehend aus Ulli Bäer, Gary Lux, Harald Fendrich und Harry Stampfer, die in der „Brieflos-Show“ auftraten, folgende Bands, die den Stil des Austropop imitieren: „Solo zu viert“, „Lichtwärts“, „Freitag“, „5/8erl in Ehr’n“ (vgl. DIE BRIEFLOS SHOW, [18:48–19:31]). Die Tradition des österreichischen Austropopgenres wird somit von diversen Musikgruppen weiterhin gepflegt und bleibt damit in frischer und neuinterpretierter Form erhalten. Eine österreichische Newcomer-Band ist die Gruppe Wanda, die sowohl eingängige Musik mit Wiedererkennungseffekt produziert als auch – in der Tradition von Musikern wie Danzer – „intellektuelle“ Liedtexte kreiert, die sich mit Grundthemen des menschlichen Daseins auseinandersetzen. Dabei spielen die Themen Liebe, Tod und Drogen eine wichtige Rolle. Marco, ein Bandmitglied von Wanda, meint in einem Interview, dass ihre Musikrichtung eine neue Variante österreichischer Popmusik sei und erklärt weiter, dass sie prinzipiell den Begriff „Austropop“ – auch wenn er in Verbindung mit ihrer Band verwendet wird – nicht als negativ auffassen. Außerdem gibt er preis, dass u. a. Wolfgang Ambros für die Band ein Vorbild sei und sie ihn dafür bewundern, dass er „in einer Zeit, in der das amerikanische Paradigma so präsent war[...er] in seiner Muttersprache [sang]“ (GSCHMEIDLER 2014).

4.5 Welche „soziale Bedeutung“ von Sprache die metasprachlichen Aussagen reflektieren

Eingangs kann festgehalten werden, dass jede sprechende Gesellschaft in unterschiedliche soziale (Sprach-), „Schichten“ eingeteilt werden kann. Klassischerweise schreibt man der „Unterschicht“ zu, dass sie Dialekt spricht, das Hochdeutsche wird von der „Mittel- und Oberschicht“ besprochen bzw. ist die Sprachform, die in der Öffentlichkeit gesprochen wird bzw. werden soll. Dialekt ist die Sprache des Alltags, die Nähe impliziert. Es wirkt nicht authentisch – es kann sogar lächerlich wirken –, wenn Dialektsprecher versuchen, sich der „Hochsprache“ „anzunähern“ (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 164). Ebenso wirkt es nicht authentisch, wenn in standardsprachlichen Varietäten über eine „niedere“ (soziale) „Schicht“ gesprochen

wird. Diese grundlegende „soziale Bedeutung“ von Sprache wird in den Austropop-Liedern fiktional eingesetzt.

Tauchen in Austropop-Liedern punktuell standardsprachliche Lexeme bzw. Passagen auf, haben sie eine bestimmte Funktion. Dies soll auszugsweise mit einigen Beispielen belegt werden. In *Da Hofa* (Ambros) tritt eine Hausmeisterin auf, die – aufgrund ihres Berufs – eher der „Unterschicht“ zugeordnet werden kann. Daher ist vermutlich ihre alltägliche Umgangform der Dialekt. Als eine Gruppe an Leuten jedoch in ihrem Haus Lärm verursacht, sieht sie sich als Ordnungshüterin und spricht Befehle aus. Dies geschieht mithilfe von vermehrt standardsprachlichen Formen. In *Tagwache* (Ambros) werden von Militär-Vorgesetzten ebenfalls Befehle ausgesprochen, die „hochsprachlich“ sind, weil sie in einem gewissen Öffentlichkeitsrahmen geäußert werden und eine autoritäre Wirkung haben sollen. In *Jö schau* (Danzer) kommen etliche Figuren vor. Einige von ihnen haben ebenfalls einen autoritären bzw. angesehenen Charakter, wie z. B. ein alter Schauspieler, der die Situation im „Hawelka“ hochsprachlich kommentiert. In Fendrichs Liedern ist oft eine Art „Mittelstandssprache“ erkennbar. In den Passagen, in denen vermehrt standardsprachliche Formen zum Einsatz kommen, können oft als „Augenzwinkereffekt“ angesehen werden.

Unterschiedlichen Facetten von „sozialer Bedeutung“ von Sprache manifestieren sich auch in den diversen metasprachlichen Aussagen von Ambros, Fendrich oder Danzer, ihren Weggefährten bzw. diversen (Musik-)Wissenschaftlern, die in vorliegender Arbeit dokumentiert und analysiert wurden.

Aus dem Statement von Danzer, der sich an seine Kindheit und die Ermahnungen seiner Mutter erinnert, dass er „schön sprechen“ solle, kann abgeleitet werden, dass das Dialektsprechen verpönt war und Ausdruck schlechten Benehmens war. Die „besseren“ Leute sprachen nicht Dialekt und an denen sollte sich Danzer orientieren. Danzer hörte jedoch nicht auf seine Mutter, stattdessen sprach er „tiefstes Meidlingerisch“, einer der „breitesten“ Dialekte – damals wie heute, denn diese Sprachvarietät ist bis dato mit einem Stigma behaftet.

Danzer wuchs in einem Haus direkt am Gaudenzdorfer Gürtel auf. Der „Gürtel“ in Wien ist und war eine „Grenzlinie“ zwischen der inneren Stadt, in der die bürgerliche „Schicht“ verkehrt(e), und den Außenbezirken, in denen das Proletariat angesiedelt ist bzw. war. Diese „innerwienerische Grenze“ ist bzw. war sowohl eine soziale als auch eine sprachliche Grenze, denn sie spiegelt(e) sehr gut die unterschiedlichen Sprachvarietäten der unterschiedlichen

sozialen Gruppen wider. Die bürgerlichen Leute sprachen eine standardsprachlich nähere Varietät als die Arbeiterschicht in der Peripherie.

Danzer war in seinen musikalischen Anfängen ebenso ein Grenzgänger, wie in seiner Jugend. Er schrieb Texte auf Hochdeutsch, dann wechselte er dazu, dialektale Lieder zu schreiben und wieder später verwendete er die Standardsprache als Kunstsprache. Danzer liebte seine „Muttersprache“, schöpfte all ihre Varietäten aus, brachte sie gezielt (artifizuell) zum Einsatz und war mit allen Varianten erfolgreich, stand sogar mit den englischen oder amerikanischen Bands, die eine große Vorbildwirkung hatten und in der österreichischen Musiklandschaft hoch angesehen waren, auf einer Stufe. Danzer setzte also die Sprache gezielt als Kunst- und Stilmittel ein. Nach seinem ersten Erfolgshit *Jö schau* verwendete er hauptsächlich eine lyrische Sprache mit vermehrt nonstandardsprachlichen Formen, die er sprachgesangartig vortrug. Durch den Dialekteinsatz erzeugte er einen mehr oder weniger gewagten Wortwitz, der zu seinem Markenzeichen wurde. Nach dieser Phase verwendete er wieder das Hochdeutsche als Kunstsprache, um damit „ernsthafte Lieder“ zu schreiben. Davon kann also abgeleitet werden, dass hochdeutsch „Ernsthaftigkeit“ evoziert und Dialekt etwas Gegenteiliges.

Manche Zuhörer konnten diesen „Switch“ nicht nachvollziehen und so wurde Danzer für einige seiner Fans unglaublich. Sie konnten ihm nicht (mehr) trauen, weil er keine einheitliche (Kunst-)Linie verfolgte, sondern Sprachvarietäten wechselte. Für diese Leute, die vermutlich einer eher „niederen“ sozialen „Schicht“ angehören, gibt es nur entweder Dialekt oder „Hochsprache“. Ein „Code-Switching“ zwischen diesen beiden Varietäten ist für diese Bevölkerungsgruppe nicht authentisch. Für die sozial „nieder“ gestellten Leute ist das Hochdeutsche in diesem Fall ein Stigma, weil es nicht ihrer „Alltagssprache“ entspricht und daher das in den Liedern Ausgedrückte für sie realitätsfern(er) ist. Der Einsatz von (durchgehend) standardsprachlichen Sprachformen in Liedtexten könnte eine Distanzfunktion für Personengruppen (niederer) sozialer Schichten haben. Ebenso kamen Danzers oberflächlichere Lieder, die mit „Schmäh“ versetzt waren, besser bei der Mehrheit seiner Zuhörer an. Warum dies so war, kann mit demselben Ansatz wie bei der Sprachwahl begründet werden. Es war für Danzer daher schwierig, den Spagat zwischen (sozial)kritischen und humorvollen Liedern zu schaffen und mit der Mehrheit seiner Lieder bei all seinen Fans zu punkten.

Dass die Sprache die (eigene) Heimat repräsentiert, ist in den Aussagen erkennbar, die der Produzent Müller tätigt, nachdem er die in Deutschland aufgenommene Version von *Jö schau* zum ersten Mal gehört hat. Die Erstaufnahme „deutschelt“ ihm zu sehr und er empfiehlt Dan-

zer, sie „wienerischer“ zu singen, was er dann auch tat. Hier ist die starke Konkurrenz zum bundesdeutschen Deutsch zu erkennen. Als „echter“ Wiener wie Danzer sollte die heimatliche Identität repräsentieren, nicht die der nordwestlichen Bevölkerung unseres Nachbarlandes. In seiner Position war es authentischer, „wienerisch“ zu singen.

Vor der Geburt ihres Sohnes gehen die Eltern von Fendrich, die in Deutschland leben, zurück nach Wien, weil die Mutter Bedenken hat, dass ihr Sohn sonst „Kölsch mit Wiener Akzent“ spräche. Aus dieser Passage kann man erneut entnehmen, dass das Heimatgefühl und die entsprechende Sprachvarietät stark miteinander verbunden sind. Fendrichs Mutter bevorzugt ihre Heimat als Geburtsort für ihren Sohn als die Fremde. Eine Wiener Familie, die ein Kind hat, das nicht dieselbe Sprachvariante, wie ihre Eltern spricht, ist wie ein „Kuckuckskind“, das nicht ganz zur Familie gehört. Die Intention der Mutter ist auch tatsächlich eingetroffen, denn bei einem Konzert von Austria 3 spricht Fendrich dann tatsächlich von i h r e r Muttersprache, dem „Wienerischen“.

Mitte der 1970er-Jahre, als Ambros und Danzer gemeinsam auftreten, ist es ihr vorrangiges Ziel, sich so auszudrücken bzw. sich so zu artikulieren, dass sich jeder mit ihren Liedern identifizieren kann und sie versteht. Im Alltag sprachen viele Leute Dialekt und die Themen, über die die beiden sagen, handelten von alltäglichen Begebenheiten. Dies bedeutete, dass die Lieder dieser beiden „Gaukler für Volk“ eine perfekte Kombination bildeten, um beim Publikum gut anzukommen: Alltagsthemen + „Alltagssprache“ + rockige Musik = Authentizität pur / Identifikationsfaktor hoch 10. Außerdem nahmen sie einem Großteil der Bevölkerung die Scham, Dialekt zu sprechen. Durch den (vermehrten) Einsatz von nonstandardsprachlichen Formen in ihren Liedern vermittelten sie dieser sozialen Gruppe, die nur Dialekt sprach, ein Zusammengehörigkeitsgefühl im Sinne, wir sind alle gleich, weil wir die gleiche Sprache sprechen. Durch das Auftreten vor einem Publikum und Singen im Dialekt gab der Sänger viel von seiner Persönlichkeit preis, mit der sich seine Zuhörer identifizieren konnten. Die Sprache wirkte dabei auf das (mehrheitlich sozial niedergestellte) Publikum natürlich und authentisch.

In einem Statement kommt zur Sprache, dass Ambros den *Hofa* in „rotzigem Wiener Slang“ erzählte. Dass der Terminus „Slang“ hier laienhaft verwendet wird, wurde bereits an einer anderen Stelle erwähnt (vgl. 4.4.2), jedoch deckt sich dieser Ansatz im Großen und Ganzen mit den Ergebnissen meiner Analyse weiter unten (vgl. 4.6.4.3). Außerdem gibt es über den *Hofa* eine Aussage, in der die „Sprache des Alltags“ angesprochen und lobgepriesen wird. Der Einsatz der „Alltagssprache“ als Kunst- und Stilmittel hat einen hohen Identifikati-

onsfaktor, der ein Gruppenmerkmal ist. Wie bereits oben angesprochen, bedeutet gleiche Sprache Gruppenzusammenhang. Eine gemeinsame Sprache stärkt eine soziale Gruppe. In den 1970er- und 1980er-Jahren war dies die Gruppe der Jugendlichen bzw. jungen Erwachsenen, die den Drang nach etwas Neuem hatte, bei der sich eine Aufbruchsstimmung breitmachte, die gegen die „Alten“ bzw. gegen das Alte rebellierte. Dialekt hatte in der Öffentlichkeit keinen Platz und so war diese Sprachvarietät (als musikalisches Stilmittel) ein Provokationsmittel.

Wie auch Ambros und Danzer, greift Fendrich auf Alltagsthemen zurück und ist damit erfolgreich. Er singt in seinen Liedern über Geschehnisse, die jedem im Alltag passieren können. Damit stellt er sich mit seinem Publikum auf eine Stufe und ist Teil einer sozialen Gruppe. Seine behandelten Themen präsentiert er mithilfe einer „einfachen Sprache“, obwohl er – aufgrund seiner Erfahrung in der Theaterbranche – auch einen anderen Sprachstil wählen könnte. Auf einen komplexeren Stil verzichtet er jedoch bewusst, um so wirklich von allen (sozialen „Schichten“) verstanden zu werden.

Ziel eines jeden erfahrenen Künstlers – so auch die singenden Protagonisten Ambros, Danzer und Fendrich – ist es, bei den Rezipienten etwas Auszulösen. Dies muss nicht unbedingt durch den Inhalt eines Liedes geschehen, auch die Melodie oder ein markanter Instrumentalpart können einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Diese Gefühle sollen Jahre später noch jene Situation, die vorgeherrscht hat, als ein Lied aktuell war, hervorrufen. Sie sollen das Gefühl von Gemeinschaft und Identität wiedergeben. Konkret auf die behandelten Jahrzehnte der 1970er- und 1980er-Jahre bedeutet dies, dass jene Personen, die heutzutage ein Austropoplied hören und diese Zeit selbst miterlebt haben, ein Gefühl verspüren sollen, das die damaligen (sozialen) Verhältnisse reflektiert und sie im Kopfe des Rezipienten wieder präsent werden – vielleicht ein Gedanke an Freiheit, Unbefangenheit, Protest, Rebellion etc.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass durch den Einsatz von (vermehrt) dialektalen Sprachformen in den Liedern der klassischen Ära des Austropop ein Heimat- und Zusammengehörigkeitsgefühl durch die gleiche Sprache des Sängers und des Publikums evoziert wird. Mittels „einfacher Sprache“, der „Alltagssprache“ vieler junger Leute, werden Alltagsthemen behandelt, mit denen sich die Mehrheit des Publikums identifizieren kann.

4.6 Analyse ausgewählter Songtexte

Eingangs muss noch geklärt werden, wie im Rahmen der vorliegenden Analyse Dialekt und Standardsprache einander gegenüberstehen.

4.6.1 Das Verhältnis zwischen „Dialekt“ und Standardsprache aus phonologischer Sicht

Auch Sprecher der in Wien als sozial gehoben aufgefassten Umgangssprache verwenden aus phonetisch-phonologischer Sicht gewissermaßen eine dialektale Varietät. Dabei werden nicht alle phonologischen Variablen gleich behandelt. Konkret heißt dies, dass es völlig in Ordnung ist, dass das hochsprachliche /a/ bzw. /a:/ als ein dialektales /ɔ/ bzw. /o:/ausgesprochen wird. Beispiele dafür sind *Kotz* statt *Katze* oder *hob* statt *habe*. Ein Tabu ist jedoch der „Wechsel von hochsprachlich /i:/ zu dialektal /ie/“ (MOOSMÜLLER 1991, 32), wie beispielsweise *liab* statt *lieb*. Der Grund für diese „Ungleichbehandlung“ der phonologischen Variablen „hängt [laut MOOSMÜLLER 1991, 32...] mit dem phonetischen Abstand „[zur] jeweils hochsprachlichen Form“ (MOOSMÜLLER 1991, 35) und der damit verbundenen Perzeption zusammen“. Dialektvariablen werden daher „je nach dem Grad ihrer Perzipierbarkeit [...] von Sprecher/inne/n gehobener Varietäten gemieden“ (MOOSMÜLLER 1991, 32).

Weiters meiden Personen, die versuchen eine gehobene Standardsprache zu sprechen, die Entrundung von palatalen Hoch- und Mittelzungenvokalen, wie $\ddot{U} \rightarrow I$, $\ddot{O} \rightarrow E$, $\ddot{O}\ddot{U} \rightarrow EI$, $A\ddot{U} \rightarrow AI$, $\ddot{U}E \rightarrow IE$ oder $\ddot{O}A \rightarrow EA$ (vgl. WIESINGER 1983b, 1101). Bei der Entrundung findet eine „artikulatorische Erleichterung“ (MOOSMÜLLER 1987, 9) statt, das heißt, die Vokale werden „weiter unten“ gebildet, sprich, die Zunge muss nicht so „große“ Sprünge zwischen oben und unten machen. Beispiele für die dialektale, entrundete Aussprache, aus dem ausgewählten Songcorpus sind u. a. *Glück* $\rightarrow$ *Glick* (*Der Tschik*, Danzer), *schön* $\rightarrow$ *schen* (*Tagwache*, Ambros).

Für die Analyse meines Songcorpus werden einige lautliche Merkmale des Wiener Dialekts vor dem Hintergrund der von Moosmüller aufgelisteten Input-switch-Regeln herangezogen. Diese Regeln sind wichtig für eine soziophonologische Analyse (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 35). Damit lässt sich „phonologisch-segmental [der] Dialekt klar von der Hochsprache abgrenz[en]“ (MOOSMÜLLER 1991, 35).

4.6.2 Ausgewählte saliente Phänomene des Wiener Nonstandard-Deutsch (Dialekts)

Eingangs muss erwähnt werden, dass das Phoneminventar des Wiener Dialekts keine Diphthonge aufweist (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 37), hingegen jenes der „Wiener Gehobenen Umgangssprache“ schon (vgl. MOOSMÜLLER 1987, 7). Zudem verweist auch MOOSMÜLLER (1991, 36) dezidiert darauf, dass „bestimmte phonologische Variablen eine soziale Bedeutung haben, andere aber nicht“. Dies meint, wie bereits mehrmals hervorgehoben, dass immer eine

soziale Bedeutung transportiert wird, wenn ein Sprecher (in einer bestimmten Situation) eine bestimmte Sprachvarietät verwendet (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 36). Konkret auf die vorliegende Analyse umgelegt bedeutet dies, dass in den ausgewählten Liedtexten das Augenmerk auf jene salienten linguistischen Marker gelegt wird, die in einer bestimmten „Situation“ (an einer bestimmten Stelle im Liedtext) sprachlich „auffällig“ sind. Dabei erfolgt die Auswahl an systemlinguistischen Nonstandard-Merkmalen des Wiener Deutsch, die in den untersuchten Songtexten verstärkt vorkommen. Auf dieser Basis ist es möglich, den Dialekt von der „Hochsprache“ abzugrenzen.

4.6.3 Songcorpus

Folgende Texte, die alle aus den 1970er- und 1980er-Jahren stammen, um die soziale Bedeutung der Sprache dieser Jahrzehnte anhand von Beispielen unter die Lupe nehmen zu können, werden für die Analyse herangezogen.

Wolfgang Ambros

- *Da Hofa* (1971)
- *Tagwache* (1973)
- *De Kinetten wo i schlof* (1975)
- *Es lebe der Zentralfriedhof* (1975)
- *Zwickt's mi* (1975)
- *Langsam wachst ma z'samm* (1986)

Georg Danzer

- *Der Tschik* (1972)
- *Jö schau* (1975)
- *Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn* (1976)
- *Ruaf mi ned au* (1976)
- *Hupf' in Gatsch* (1976)
- *I bin a Kniera* (1978)

Rainhard Fendrich

- *Zweierbeziehung* (1980)
- *Strada del sole* (1981)
- *Zwischen eins und vier* (1982)

- *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk* (1983)
- *Es lebe der Sport* (1983)
- *Schickeria* (1985)

4.6.4 Unterschiedliche Ebenen der Analyse

Der Fokus hinsichtlich der salienten dialektalen Phänomene wird vor allem auf die **lautliche**, die **lexikalische**, die **morphosyntaktische** und die **soziosemiotische** Ebene gelegt.

Lautliche Merkmale erkennt man an den im Anschluss aufgelisteten ausgewählten Features, gemäß den sogenannten Input-switch-Regeln von MOOSMÜLLER (1987; 1991). **Lexikalische Merkmale** weisen solche Lexeme auf, die einerseits in ausgewählten Wörterbüchern für den Wiener Dialekt als Eintrag vorhanden sind bzw. die in Nachschlagewerken der Standardsprache mit dem Verweis „umgangssprachlich“ oder dialektal Ähnlichem markiert sind. Die **Ebene der Morphosyntax** wird einerseits ebenfalls durch bestimmte Features (z. B. *ma* oder die Proklise) von MOOSMÜLLER (1987; 1991) behandelt. Die Analyse auf **soziosemiotischer Ebene** betrifft nicht speziell definierte saliente Marker, sondern bestimmte Wörter oder Phrasen werden erst zu einem Marker aufgrund ihrer Stellung im Text. (Verweis auf Eckerts *indexical field*, das nicht starr und sich je nach Gesprächssituation variabel gestaltet. Ebenso betrifft es die *indexical order* von Silverstein.) Ein sprachliches Phänomen der ersten, zweiten, dritten etc. Ordnung kann als soziosemiotischer Marker fungieren. Dies ist jene Ebene, die für den Titel der vorliegenden Arbeit, nämlich *die Analyse der sozialen Bedeutung von Sprache in ausgewählten Austropopliedern* ausschlaggebend ist. Weiters soll in diesem Zusammenhang ein **Modell von GEYER** (2015, 309–310), das zur Beschreibung von dialektalen Passagen in sprachbasierter Kunst dient, für die Analyse der Songtexte herangezogen werden. Das Modell weist folgende vier Dimensionen auf, die jeweils auf bestimmte Textabschnitte zutreffen können. In Anlehnung an das genannte Modell können folgende sich gegenüberstehende Faktoren genannt werden:

1. **okkasionell** (vereinzelte dialektale Elemente, v. a. in der direkten Rede bei sozial der „Unterschicht“ angehörige Figuren; kann den Figuren oder Szenen insbesondere eine örtliche „Färbung“ verleihen) ↔ **durchgehend** (Text(abschnitt) durchgehend im Dialekt)
2. **naturalistisch** (soziokulturell mit dem Ort, an dem der Dialekt gesprochen wird, verankert (Fokus: Passt der Dialekt zum Kontext?), jedoch nicht authentisch) ↔ **artifizuell**

3. dialogisch ↔ monologisch

Ist eine Passage „naturalistisch“, sollte der darin verwendete Dialekt auch soziokulturell entsprechend verankert sein (vgl. GEYER 2015, 309–310). Das entspräche Silversteins 1st *indexical order*. Ist der Dialekt nicht entsprechend soziokulturell verankert, handelt es sich um eine höhere *indexical order*. Wie bereits weiter oben erwähnt, wird durch den Einsatz von Dialekt auf der Bühne, in Liedern, Filmen oder der Literatur immer ein gewisser Effekt evoziert. Dieser kann auch insofern poetisch motiviert sein, als mit dialektalen Wörtern ein Reim gebildet wird. Es sollen aber immer (auch) bestimmte Assoziationen beim Zuhörer evoziert werden. Damit wird oft ein komisch-parodistischer Effekt erzeugt. Der Dialekteinsatz wirkt in diesen Situationen als nicht angemessen, das Geäußerte wird somit auf gewisse Art und Weise als „lustig“ wahrgenommen. Schlussendlich kann beim „inszenierten“ dialektalen Sprechen auch Sozialkritik geübt, soziales oder politisches Engagement ausgedrückt werden. Besonders deutlich wird dies, wenn versucht wird, klassen- oder schichtspezifisches Sprachverhalten zu imitieren (vgl. GEYER 2015, 311).

Bevor nun die Analyse auf unterschiedlichen Ebenen erfolgt, soll nochmals der Hinweis ergehen, dass mit Texten in Original-Schreibung, d. h. offiziell veröffentlichte Texte (siehe 7.1) – keine phonetischen Transkriptionen! –, gearbeitet wird. Diese Schreibungen reflektieren bzw. repräsentieren die entsprechenden Lautungen.

4.6.4.1 Analyse auf lautlicher und morphosyntaktischer Ebene

Angeführt werden jeweils die standardsprachliche sowie die in den Liedtexten aufscheinende nonstandardsprachliche Form. Kommt eine bestimmte Form mehrmals in unterschiedlichen Texten oder auch in ein und dem selben vor, wird sie nur einmal genannt.

1. standardsprachlich /i:/ → dialektal /iə/, zum Beispiel: *wie* → *wia* (*Der Tschik* (Danzer); *Da Hofa*, *Tagwache*, *Es lebe der Zentralfriedhof* (Ambros); *Zwischen eins und vier*, *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk* (Fendrich)), *tief* → *tiaf*, *gefriert* → *gfriad* (*Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn*, Danzer), *zieh* → *ziag*, *krieg* → *kriag* (*I bin a Kniera*, Danzer), *kriegt* → *kriagt* (*Da Hofa*, *Langsam wachs ma z'samm*, Ambros), *zieht* → *ziagt* (*De Kinetten wo i schlof*, Ambros), *Fiakerlied* → *Fiakaliad* (*Es lebe der Zentralfriedhof*, Ambros), *riecht* → *riacht* (*Zwischen eins und vier*, Fendrich), *Knie* → *Knia* (*Es lebe der Sport*, Fendrich)
2. standardsprachlich /a/ bzw. /a:/ → dialektal /ɔ/ bzw. /o:/, wie zum Beispiel: *hat* → *hot*, (*Der Tschik*, Danzer), *hab* → *hob* (*Der Tschik* (Danzer); *De Kinetten wo i schlof*

(Ambros)), *da* → *do* (*I bin a Kniera* (Danzer); *Da Hofa*, *Tagwache* (Ambros); *Strada del sole* (Fendrich)), *Nacht* → *Nocht*, *Verdacht* → *Verdocht* (*I bin a Kniera*, Danzer), *glatt* → *glott* (*Da Hofa*, Ambros), *Kappe* → *Koppn*, *Abrüster* → *Obrüsta* (*Tagwache*, Ambros), *wach* → *woch*, *gewaschen* → *gwaschn* (*De Kinetten wo i schlof*, Ambros), *alles* → *ollas* (*Strada del sole*, Fendrich) *macht* → *mocht* (*Es lebe der Sport*, Fendrich) bzw. *schlafen* → *schlofn* (*Der Tschik*, Danzer), *mag* → *mog*, *sagt* → *sogt* (*Da Hofa*, Ambros), *aber* → *oba* (*Tagwache*, *De Kinetten wo i schlof*, Ambros), *ja* → *jo*, *war* → *woa*, *habt mich gern* → *hobt's mi gern* (*Tagwache*, Ambros), *ich schlafe* → *i schlof* (*De Kinetten wo i schlof*, Ambros), *Arsch* → *Orsch* (*Zwickt's mi*, Ambros) *Hasen* → *Hosn*, *der Alte* → *der Oide* (*Schickeria*, Fendrich), *warm* → *worm* (*Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk*, Fendrich)

3. standardsprachlich /u/ bzw. /u:/ → dialektal /uə/ bzw. /uə:/, wie zum Beispiel: *suchen* → *suachn*, *ruft* → *ruaft* (*Jö schau*, Danzer), *Grube* → *Gruabn* (*Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn*, Danzer), *Hut* → *Huat*, *gut* → *guat* (*I bin a Kniera* (Danzer); *De Kinetten wo i schlof* (Ambros)), *Blut* → *Bluat*, *musst* → *muasst* (*Da Hofa*, Ambros), *zu* → *zua* (*De Kinetten wo i schlof* (Ambros); *Es lebe der Sport* (Fendrich)) , *Ruhe* → *Ruah* (*De Kinetten wo i schlof*, Ambros), *genug* → *gnua* (*Langsam wachs ma z'samm*, Ambros), *blutig* → *bluadich* (*Es lebe der Sport*, Fendrich)

4. *l*-Vokalisierung (ohne genaues Eingehen auf Unterteilungen/-gruppen²⁵)
 vor Konsonant, z. B. *anstellen* → *austön*, *kalt* → *koit*, *selber* → *söba*, (*Der Tschik*, Danzer), *halb* → *hoiba*, *der alte Hawelka* bzw. *der Alte* → *da oide Hawelka* bzw. *der Oide*, *also* → *oiso* (*Jö schau*, (Danzer); *Schickeria* (Fendrich)), *er holt das Moped ein* → *er hoid das Moped ein*, *Welle* → *Wöhn*, *quälen* → *quöhn* (*Hupf' in Gatsch*, Danzer), *halt* → *hoid*, *selten* → *sötn* (*Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn*, Danzer), *halten* → *hoitn*, *als* → *ois* (*Da Hofa*, Ambros), *eine halbe Stunde* → *a hoibe Stund*, *einen halben Tag* → *an hoibn Tag* (*Tagwache*, Ambros), *spielen* → *spün* (*Es lebe der Zentralfriedhof*, Ambros), *hilft* → *hüft* (*Zwickt's mi*, Ambros), *Geld* → *Göd* (*Strada del sole*, Fendrich), *als* → *ois* (*Zweierbeziehung*, Fendrich), *fühlst* → *fühst*, *willst* → *wüst* (*Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk*, Fendrich), *fehlt* → *föd* (*Es lebe der Sport*, Fendrich)

²⁵ siehe MOOSMÜLLER (1987, 16–21).

im Auslaut, wie *Spiel* → *Spü*, *Baustelle* → *Baustö*, (*Der Tschik*, Danzer), *einmal* → *amoi* (*Jö schau* (Danzer), *Es lebe der Zentralfriedhof* (Ambros), *Strada del sole* (Fendrich)), *Stelle* → *Stöh*, *schnell* → *schnö* (*Jö schau*, Danzer), *stell* → *stöh* (*Hupf' in Gatsch*, Danzer), *will* → *wüh*, (*Ruaf mi ned au*, Danzer), *viel* → *vü* (*Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn* (Danzer), *Tagwache* (Ambros), *Strada del sole*, *Zwischen eins und vier* (Fendrich)), *in zivil* → *in zivü* (*Tagwache*, Ambros), *still* → *stü* (*Es lebe der Zentralfriedhof*, Ambros), *soll* → *soi* (*Schickeria*, Fendrich), *will* → *wü* (*Tagwache* (Ambros), *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk*, (Fendrich))

Wie einige dieser Beispiele zeigen, kommt es im Wiener Dialekt dabei auch verstärkt zu Umlautentrundungen, bei der laut WIESINGER (1983b, 1104) „nach [...] [der] Vokalisierung neue gerundete Vokalphoneme hervor[gerufen]“ werden.

Es kann noch eine weitere „Untergruppe“ der I-Vokalisierung gebildet werden, und zwar eine, die spezifisch („low“-)wienerisch ist. Es handelt sich um eine Sonderlautung des Wienerischen, nämlich einer Mischung zwischen *eu* und *äu*. Der Laut

müsste streng genommen *äö* geschrieben werden, was aber vom gewohnten Schriftbild schon ziemlich weit wegführen würde. Seiner Herkunft nach ist der *äu*-Laut aus *a + l*, *ä + l* oder *au + l* entstanden (HORNUNG / GRÜNER 2002, 20).

Beispiele hierfür sind: *weil* → *weu* (*Der Tschik*, *Jö schau*, *Hupf' in Gatsch*, *Ruaf mi ned au* (Danzer); *Da Hofa*, *De Kinetten wo i schlof*, *Es lebe der Zentralfriedhof* (Ambros); *Schickeria*, *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk*, *Es lebe der Sport* (Fendrich)), *Arschkriecher* → *Oaschkreula* (*I bin a Kniera*, Danzer), *Rinnsal* → *Rinnseu*, *Kanal* → *Kaneu*, *Krawall* → *Kraweu* (*Da Hofa*, Ambros), *herauskräulen* → *aussekreulen* (*De Kinetten wo i schlof*, Ambros), *verfaulen* → *verfäun* (*Es lebe der Zentralfriedhof*, Ambros), *in den Arsch kriechen* → *in Orsch kräuln* (*Zwick't's mi*, Ambros), *auf einmal war sie verschwunden* → *auf amoi wars peule* (*Strada del sole*, Fendrich)

5. Konsonantentilgung im Auslaut, wie beispielsweise *ich* → *i*, *schon* → *scho*, *sich* → *si*, *ist* → *is*, *mein* → *mei*, *mich* → *mi* (*Der Tschik*, Danzer), *seine* → *sei*, *auch* → *a*, *seinen* → *sein*, (*Jö schau*, Danzer), *deine* → *dei*, *dich* → *di*, *doch* → *do* (*Ruaf mi ned au*, Danzer), *drinnen* → *drin* (*Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn*, Danzer), *meinen* →

mein (*I bin a Kniera*, Danzer), *noch* → *no*, *Gefühl* → *G'föh* (*Tagwache*, Ambros), *Musik* → *Musi* (*Es lebe der Zentralfriedhof*, Ambros), *dem haue ich die Zähne ein* → *dem hau i de Zend ei* (*Strada del sole*, Fendrich), *gleich* → *glei* (*Zwischen eins und vier*, Fendrich), *keinen* → *kan*, *sein* → *sei*, *seinem* → *sein* (*Es lebe der Sport*, Fendrich)

Die Konsonantentilgung kommt sehr häufig bei denselben Wörtern vor. Beispielsweise *ich* → *i* und *ist* → *is* sind sicherlich zwei der am häufigsten realisierten Formen, die in den meisten Liedern des Songcorpus vorkommen. Somit werden hier nicht alle Titel genannt, in denen diese Formen vorkommen.

6. Bei der „Proklise“ lehnt sich ein schwaches oder nicht betontes Morphem an das folgende Wort (= Klitikon) an, z. B. *s'Bluat*, *d'Gurgl*, *d'Stangan* (*Da Hofa*, Ambros), *d'Sunn* (*Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn*, Danzer), *z'freig* (*Ruaf mi ned au*, Danzer), *d'Dusch* (*Hupf' in Gatsch*, Danzer), *d'Seychellen* (*Schickeria*, Fendrich), *s'Glück*, *s'Herz* (*Zweierbeziehung*, Fendrich)

7. standardsprachlich 'wir' → dialektal /ma/. *Ma* hat „im Dialekt die Funktion eines enklitischen Pronomens zur Sicherung der Personalendung des Verbs inne [...] [und gilt] nur bei Inversion“ (MOOSMÜLLER 1991, 34), d. h. bei der Umkehrung der syntaktischen Grundordnung des Hauptsatzes *Subjekt + finites Verb* (vgl. BUBMANN 2002, 319). Dieses enklitische²⁶ Personalpronomen wird recht häufig im nonstandardsprachlichen Wiener Deutsch realisiert (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 45), z. B.: *da wären wir jetzt besser* → *do war ma jetzt bessa* (*Der Tschik*, Danzer), *suchen wir einen Platz* → *suach ma an Platz*, *machen wir halt eine Ausnahme* → *mach' ma halt a Ausnahm'* (*Jöschau*, Danzer), *sind wir* → *samma* (*Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn*, Danzer), *wir leben* → *mia leb'n* (*Tagwache*, Ambros), *putzen wir* → *putz' ma* (*De Kinetten wo i schlof*, Ambros), *jedoch wollen wir immer mehr* → *doch imma woll' ma mehr*, *langsam wachen wir zusammen* → *langsam wachs' ma z'samm*, *wir sind* → *san ma*, *(je)doch selten nur denken wir das gleiche* → *doch selten nur denk' ma das gleiche* (*Langsam wachs ma z'samm*, Ambros), *hätten wir halt* → *hätte ma halt* (*Zweierbeziehung*, Fendrich)

²⁶ „Enklise“ (Gegenteil zur „Proklise“); „Enklitikon“: schwachtoniges Morphem, das sich an das vorangehende (akzentuierte) Wort „anlehnt“ (vgl. BUBMANN 2002, 192).

Ausnahmen bei Fendrich, nämlich nicht als enklitisches Personalpronomen: Wie *ma* dem Porsche no bei 200 davonzogen san (*Zweierbeziehung*), jede Wärme, die *ma* gspürn (*Zwischen eins und vier*), weu *ma* ewig Kinder san (*Weus 'd a Herz hast wia a Bergwerk*)

Weitere Besonderheit bei Fendrich: Die Realisierung von */mir/* finden wir durchgehend im Lied *Schickeria*: *wir sind immer locker* → *mir san immer locka*, *weil wir haben* → *weu mir haum*, *wir sind* → *mir san*, *da sind wir daheim* → *da san ma daham*. Bei den untersuchten Liedern kommt diese dialektale Form */mir/* auch ein Mal bei Ambros (*Tagwache*) vor.

4.6.4.2 Analyse auf lexikalischer Ebene

An dieser Stelle soll erneut festgehalten werden, dass die Verschriftung der Songtexte keine phonetische Transkription darstellt. Die offiziellen veröffentlichten Textverschriftungen unterscheiden sich in den verschiedenen Medien. Beispielsweise werden Lieder in den Songbooks von Ambros oder Fendrich anders verschriftlicht als in jenen von Austria 3. Und wieder andere Schreibweisen findet man auf den Homepages der Austropopper. Dies soll heißen, dass bei der Niederschrift der Liedtexte keine einheitlichen Richtlinien für die Schreibweise von nonstandardsprachlichen Formen eingehalten wurden. Beispielsweise wird die Nonstandardvariante von *nicht* abwechselnd einmal mit *-d* (z. B. bei AFDLA3 oder bei HOMEPAGE DANZER) und einmal mit *-t* (z. B. bei AFDLA3, WAno.1, HOMEPAGE FENDRICH oder HOMEPAGE DANZER) geschrieben. Eine Begründung gibt es für beide Varianten: Einerseits wird *-t* (*nicht*) geschrieben, um an die standardgemäße Form zu erinnern. Andererseits werden Konsonanten (v. a. Fortisplosive) im Wiener Deutsch lenisiert (vgl. MOOSMÜLLER 1991, 32), sie werden „weicher“ ausgesprochen. Daher ist auch die Schreibweise mit *-d* nachvollziehbar.

Aus der folgenden Tabelle sind spezifische nonstandardsprachliche Lexeme des Wiener Deutschen abzulesen.

In der Spalte „Lexem / Ausdruck“ befinden sich die Lexeme gemäß Songtext. Handelt es sich um einen Ausdruck, der nur innerhalb einer syntaktischen Einheit einen Sinn ergibt, wird dieser angegeben. Wird ein Lexem im entsprechenden Nachschlagewerk so geschrieben, wie es im Liedtext vorkommt, wird es in der entsprechenden Spalte nicht erneut genannt. Variiert jedoch die Schreibweise oder der Eintrag, erfolgt die Wiedergabe gemäß Nachschlagewerk. In den weiteren Spalten befindet sich die Bedeutung bzw. Erklärung und zwar die jeweils für die

Textstelle adäquate. Die in Klammer angegebenen Zahlen verweisen auf die Seite, auf der sich der Eintrag befindet.

In der 3. – 7. Spalte befinden sich Informationen aus den konsultierten Nachschlagwerken. An erster Stelle steht SEDLACZEK (2011)²⁷. Wurde ein vermeintlich nicht standardsprachliches Lexem dort nicht gefunden, wurde TEUSCHL (2007) konsultiert. Gab es auch dort keinen Eintrag, wurde an dritter Stelle AHORNER (2014) herangezogen. Zusätzlich ist es interessant zu wissen, welche Lexeme im Onlineduden (<http://www.duden.de/>) (alle Einträge mit Stand 23.04.2016) und im *Österreichischen Wörterbuch* (= ÖWB) zu finden und mit welchen Erläuterungen sie versehen sind.

In den Spalten „Sedlacek“, „Teuschl“ und „Ahorner“ sind die Einträge direkt miteinander vergleichbar. Entweder decken oder unterscheiden sich die Bedeutungen. Daher erscheinen manche Lexeme besonders interessant.

Abkürzungen, größtenteils übernommen aus dem ÖWB (866–867):

abw. abwertend

bes. besonders

CH Schweiz

mda. mundartlich

östöst. ostösterreichisch: besonders Wien, Niederösterreich, Burgenland

öst. österreichisch

reg. regional

sal. salopp

scherzh. scherzhaft

süddt. süddeutsch

ugs. umgangssprachlich

W (in) Wien

²⁷ SEDLACZEK (2011) basiert auf HORNUNG (2002).

Lied	Lexem / Ausdruck	Sedlaczek	Teuschl	Ahorner	Duden	Österr. Wörter- buch
Tagwache	<i>Hefn</i>	Häfen: Gefängnis (116–117)	Häfen: Gefängnis (131)	Häfen: Gefäng- nis (51)	Häfen (ö., ugs.): Ge- fängnis	Häfen (ugs.): Gefängnis (289)
	<i>Weh</i>	bemitlei- denswerter Mensch, Ausge- nützter (286)	Dumm- kopf, Dus- sel; Ausge- nützter, Geschädig- ter, Betro- gener; Sünden- bock; Feig- ling, Duckmäu- ser, Jam- merlappen (309)	jemand, der sich alles ge- fallen lässt (120)	–	–
	<i>Schmäh</i>	unterhalt- same Re- deweise, vor Geist und Witz sprühend (231)	Scherz; Trick; Ge- schwätz, Um- schreibung, Ausrede; v. a. aber eine spezi- ell wieneri- sche Art des Spre- chens und Handelns, die niemals ganz ernst sein will und nichts auf direk- tem Wege an-strebt, im Ausland „Wiener Schmäh“ genannt und in den österr. Bundes- ländern eher als	Witz, Unterhal- tung; Trick; Auf- schneide- rei; Un- wahrheit (102)	(ö. ugs.): Schwinde- lei, Un- wahrheit, Sprüche und Scher- ze	billiger Trick, Schwinde- lei, Aus- flucht, Unwahr- heit (566)

			„Wiener Falschheit“ angesehen (256)			
	<i>fett</i>	völlig betrunken (70)	betrunk (95)	betrunk (37)	(landschaftlich sal.): völlig betrunken	(ugs.): betrunken (225)
	<i>hobt's mi gern</i>	Ich will mit euch nichts mehr zu tun haben (90)	–	–	–	(ugs.): du kannst mich gern haben: von dir will ich nichts mehr wissen! (263)

<i>De Kinetten wo i schlof</i>	<i>Tschuschn</i>	Tschusch (abw.): Ausländer (vor allem vom Balkan oder aus der Türkei) (273)	Tschusch (abw.): Jugoslawe, Balkanbewohner; (abw.): Angehöriger eines „unterentwickelten“ Volkes (293)	–	Tschusch (ö., ugs., abw.): Fremder (besonders Angehöriger eines südosteuropäischen oder orientalischen Volkes)	Tschusch (ugs., abw.): Bezeichnung für einen Angehörigen eines südosteuropäischen (oder eines orientalischen) Volkes (668)
	<i>i kreul ausse</i>	kräulen, kräu(l)n: langsam kriechen, klettern, steigen (156)	kräullen: kriechen; klettern (172)	–	–	–
	<i>dann schnorr i an um a Zigrarett'n an</i>	–	anschnorren: anbetteln (36)	–	anschnorren (ugs.): anbetteln; unverfrieren, aufdringlich um etwas bitten	anschnorren (ugs.) anbetteln

<i>Z e n</i>	<i>drunt</i>	drunten,	–	–	drunten	drunten: da
--------------	--------------	----------	---	---	---------	-------------

		drunt: dort unten (57)			(bes. süddt., ö.): dort, da unten	unten (169)
--	--	---------------------------	--	--	--	----------------

Zwickt's mi	<i>Sandler</i>	heruntege- komme- ner, ar- beits- scheuer Mensch: Obdach- loser (221)	Vagabund, Penner, Clochard, gescheiter- te Existenz; untüchtiger Mensch; Geizhals, Pfennig- fuchser (244)	–	(ö., ugs., abw.): Nichtsnutz, Versager	obdachlo- ser, ver- wahrloster Mensch, Stadtstrei- cher; (abw.) arbeitsun- williger Mensch (550)
	<i>hackenstad</i>	håcken- stad: ar- beitslos (116)	arbeitslos (130)	hack- nstad: arbeitslos (51)	–	(ostöst., ugs., sal.): arbeitslos (288)
	<i>fett</i>	völlig be- trunken (70)	betrunken (95)	betrun- ken (37)	(land- schaftlich sal.): völlig betrunken	(ugs.): betrunken (225)
	<i>Weh</i>	bemitlei- denswerter Mensch, Ausge- nützte (286)	Dumm- kopf, Dus- sel; Ausge- nützte, Geschädig- te, Betro- gene; Sünden- bock; Feig- ling, Duck- mäuser, Jammer- lappen (309)	jemand, der sich alles ge- fallen lässt (120)	–	–
	<i>i man i tram</i>	träumen: I maan i traam!: Das darf nicht wahr sein! (269)	traamen: träumen, tagträu- men; i ma- an, i traam: ich glaube, ich träume, das darf doch nicht	–	–	–

			wahr sein. (289)			
	<i>wuascht</i>	wurscht: egal, gleichgül- tig (292)	wurscht: egal, gleichgül- tig (315)	–	wurscht: egal, einer- lei, gleich- (gültig)	wurscht = wurst (ugs.): gleichgül- tig, egal (773)
	<i>picken</i>	ohrfeigen (197)	wem ane picken: jemanden ohrfeigen (220)	eine pi- cken: ohrfeigen (89)	–	–
	<i>in Orsch kräul'n</i>	er kräult eam in Arsch eini: er versucht durch Un- terwürfig- keit sein Wohlwol- len zu er- langen (20)	–	–	–	Arschkrie- cherei (derb, abw.): Schmeich- lerei, Un- terwürfig- keit (62)
	<i>pack'ln</i>	packeln: heimlich mit je- mandem paktieren, faule Kompro- misse schließen (187)	–	packeln: geheime Verein- barung zum bei- derseiti- gen Vor- teil tref- fen (86)	(ö., ugs., abw.): (heimlich) mit jeman- dem pak- tieren	–

<i>Der Tschik</i>	<i>Tschik</i>	Tschick, Tschigg: Zigarette (271–272)	Tschick: Zigaretten- stummel, Kippe; Zigarette (292)	Tschik: Zigarette, Kippe (112)	Tschick: Zigaret- te(n- stummel)	Tschick (ugs.): Zigaretten- stummel, Zigarette (668)
	<i>Brandineser</i>	Inhaber einer Brannt- weinstube (41)	–	–	–	–
	<i>durt hob i'n hau</i>	Hähn: Aufkündi- gung einer Bezie-	Hahn: wem in Hahn geben: je- manden	Hahn: Lokal- verbot: <i>Er hat in</i>	–	–

		hung: er hat den Hahn kriagt (= er hat den Laufpass bekommen (117–118))	hinauswerfen, entlassen (131)	<i>Hahn kriagt.</i> (52)		
	<i>Tschusch</i>	(abw.): Ausländer (vor allem vom Balkan oder aus der Türkei) (273)	(abw.): Jugoslawe, Balkanbewohner; (abwertend): Angehöriger eines „unterentwickelten“ Volkes (293)	–	Tschusch (ö., ugs., abw.): Fremder (besonders Angehöriger eines südosteuropäischen oder orientalischen Volkes)	(ugs., abw.): Bezeichnung für einen Angehörigen eines südosteuropäischen (oder eines orientalischen) Volkes (668)
	<i>Tachiniera</i>	Tachinierer: Faulenzer, Drückeberger (263)	Tachinierer: Faulenzer, Drückeberger (284)	–	Tachinierer: Faulenzer, Drückeberger	Tachinierer (ugs., abw.): jemand, der sich vom Arbeiten drückt (641)
	<i>Mistkiwe-stierla</i>	Mist: Müll (176); stierln, stierln: durchstöbern (258) → "Müll-durchstöberer"	–	–	Mistkübel (ö): Abfalleimer	Mistkübel: Abfalleimer (435); stierln (ugs.): herumstochern und etwas suchen (624)
	<i>host an Köch</i>	Kölch, Köch: Streit (153)	an Kelch ham: Streit haben (161)	–	–	–
	<i>He</i>	Höh: Polizei (132)	Höh: Polizei, Obrigkeit (145)	Heh: Polizei (54)	–	–
	<i>Gstättn</i>	Gstätten: (auch bairisch):	Gstätten: Schutt-, Müllhalde,	–	Gstätten (östöst., ugs.): ab-	Gstätten (östöst., ugs.): ver-

		verwahr- lostes Stück Land, ille- galer Mistabla- deplatz (108)	verwahr- lostes Stück Land (124)		schüssige, steinige Wiese	wilderter Platz (in verbautem Gebiet); Mistgstät- ten (285)
--	--	--	---	--	---------------------------------	--

<i>Jö schau</i>	<i>Wuchtel'n</i>	Wuchtel: (Küchen- sprache, teilweise auch bai- risch): eine Süßspeise aus Germ- teig, ge- füllt mit Powidl oder Mar- melade (292)	Wuchtel, Buchtel: Hefe- gebäck, „Dampf- nudel“ (314)	Wuchtel: Buchtel (Mehl- speise) (121)	Buchtel (ö.): ein (mit Mar- melade o.Ä. ge- fülltes) Hefege- bäck	Buchtel, Wuchtel: eine Mehl- speise aus Germteig (127)
	<i>mord's Trara</i>	Mords-: steht vor einem Substantiv emotional verstär- kend: drückt aus, dass es sich um ein gewal- tiges, rie- sengroßes Exemplar handelt (177)	Mords-: Präfix vor Substanti- ven; etwa: groß, rie- sig, gigan- tisch (197)	–	Mords- krach (ugs., emo- tional ver- stärkend): sehr lauter Lärm, Krach; sehr hefti- ger Streit; Trara (ugs., abw.): großes Aufsehen, Lärm, Um- stände	Trara (ugs.): Aufsehen, Lärm (661)
	<i>patz'n Bahö</i>	Pätzen, Bätzen: größere Menge, größeres Stück von etwas (192) Bahöl:	Pätzen: etwas Gro- ßes, Riesi- ges (215) Bahöl, Pahöl: Tu- mult, Wirrwarr,	Bätzen: viel, eine große Menge (18) Bahöö: Lärm, Unruhe, Aufre-	Bätzen (ugs.): Haufen; (emotional verstär- kend): Unmenge Bahöl (östöst.,	Bätzen (ugs.): Klumpen; ein Batzen (= sehr viel) Geld (90) Bahöl (östöst.,

		Wirbel, Krawall (29)	Radau, Durchein- ander (211)	gung (17)	ugs.): gro- ßer Lärm, Tumult	mda.): Lärm, Wirbel (86)
	<i>jö</i>	–	nein, so etwas! Toll! Klas- se! (153)	–	–	Ausruf des Erstaunens (340)
	<i>jössas na</i>	Jessas! Jessas na! (entstellt aus Jesus): Ausruf des Erstaunens oder Er- schreckens (140)	Jessas! Jessasma- randjosef! (Jesus, Maria und Josef): o je! Um Gottes Wil- len! Nein, so etwas! (153)	Jessas: (Jesus) Ausruf des Er- staunens oder Ent- setzens; Jessas- ma- rantjosef! : Anrufen der Hei- ligen Familie (61)	Jesses, Jesses Ma- ria (ugs.): Ausruf des Erschre- ckens, Er- staunens o. Ä.	jessas (ugs.): Jesus; um Gottes willen, ein Ausruf (des Er- schre- ckens); jessasma- randjosef (ugs.): Jesus, Ma- ria und Josef, ein Ausruf (des Er- schre- ckens) (340)

<i>Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn</i>	<i>Madl</i>	Mädchen (171)	Mädchen; Geliebte (188)	–	Madl, Ma- del (süddt., ö.): Mäd- chen	(ugs.): Mädel (415)
	<i>damisch</i>	(auch süd- deutsch): betäubt, benom- men, schwinde- lig (52)	benommen, schlaftrun- ken (76)	benom- men, schwin- delig; dumm (27)	(süddt., ö., ugs.): ver- wirrt, schwindlig	(ugs.): benommen (144)

<i>Ruaf mi ned au</i>	<i>eußerln führn</i>	äußerln: einen Hund nach draußen führen, damit er dort seine Notdurft	–	äusserln (gehen): mit dem Hund ausgehen, damit der sein Geschäft	äußerln (ö., ugs.): (einen Hund) (zur Verrichtun- g der Notdurft) ins Freie	äußerln (reg., ugs.): einen Hund äußerln (= auf die Gasse)
-----------------------	----------------------	--	---	---	--	---

		verrichtet (25)		verrichte n kann (14)	führen; seinen Hund äusserln führen; äusserln gehen	führen (80)
	<i>in Oasch geh</i>	in Ärsch gehen: verschwin den (20)	in Arsch gehen: zugrunde gehen, scheitern, flüchten (39)	–	–	–
	<i>des brennt eam sei Vater</i>	brennen: (viel) Geld zahlen (42–43)	–	brennen: bezahlen (23)	–	brennen (ugs., sal.): zahlen (124)
	<i>Dillo</i>	Dillo, Dilo: dummer Mensch (54)	Dummkopf (79)	Dummko pf (28)	–	–
	<i>schmäschdad</i>	schmäh- stad: sprachlos, mit seiner Weisheit am Ende (232)	schmäh- stad: sprachlos, verdattert, eingeschüc htert (256)	–	–	schmähsta d (östöst., ugs., scherzh.): mit seiner Weisheit am Ende; verblüfft (566–567)
	<i>blad</i>	dick (37)	dick, korpulent (60)	vollschla nk (20)	(ö., ugs., abw.): dick	(reg., ugs., abw.): dick (113)

<i>Hupf' in Gatsch</i>	<i>Hackla</i>	Hackler: jemand, der schwere körperlich e Arbeit verrichtet; jemand, der viel arbeitet (116)	Hackler: Arbeiter (130)	–	Hackler (ö., ugs.): Schwer- arbeiter	Hackler (östöst., ugs.): Arbeitende r (288)
	<i>zwengan</i>	zwegen: deshalb, deswegen	–	–	–	–

		(302)				
	<i>er kriagt an Kern ins Äugl und feud natürlich sehr</i>	fäulen: verärgert sein, verdrossen sein (67)	fäulen: schimpfen, sich ärgern, verdrossen sein (93)	fäulen: sich ärgern (36)	–	–
	<i>schreit in seiner Gach 'n</i>	Gache: Jähzorn (83)	Gacher: Jähzorn (105)	Gaachn: Zorn, Wutanfal l (42)	–	–
	<i>Ungustl</i>	abstoßende r Mann (277)	unappetitli cher Mensch, Widerling (298)	unsympat hischer Mensch, Widerlin g (155)	–	(östöst., ugs.): abstoßende Person (691)
	<i>Schiacha</i>	schiach, schirch, schiech: hässlich, abscheulic h (226– 227)	schiach: hässlich; zornig; schlecht; arg (251)	–	–	–
	<i>Gatsch</i> <i>Hupf in Gatsch und schlag a Wöhn</i>	breiige Masse; aufgeweic hte Erde, Schneemat sch (86) Hupf in Gatsch und schläg Wellen! Verschwin de! Lass mich in Ruhe! (86)	Straßenkot, Schlamm, Matsch; breiige Masse (107) Hupf in Gatsch und schlag Wellen! = Hau di in Gatsch und kräull beim Kanäul wieder außi!: lass mich doch in Ruhe! (107)	Brei, Schlamm (42)	(bayrisch [sic!], ö., ugs.): weiche, breiige Masse; aufgeweic hte Erde, (Schnee)- matsch	(ugs.): Brei, Straßendre ck, z. B. Schnee- matsch (250)
	<i>Oamutschkerl</i>	Ärmut- schkerl, Ärmitsch- kerl: bedauerns- wertes Wesen (19)	Armut- schkerl: armseliger Kerl, „Niemand“ (39)	Armut- schkerl: hilfloses Wesen (12)	–	Armutsch- kerl (östöst., ugs., sal.): bedauerns werte Person (61)

	<i>deppert</i>	(auch süddt., CH): dumm, blöd, ungeschickt (auf Menschen bezogen) (53)	deppert, teppert: dumm einfältig (287)	–	deppert, teppert (süddt., ö.): dumm, einfältig, blöd	deppert, teppert (ugs.): dumm, blöd; ungeschickt (151)
	<i>Sie macht a Bozzn Schnoferl</i>	Pätzen, Bätzen: größere Menge, größeres Stück von etwas (192); Schnoferl: Verziehen des Mundes und Rümpfen der Nase; a Schnoferl mächen / ziehen: beleidigt dreinschauen, schmollen (238)	Patzen: etwas Großes, Riesiges (215); Schnoferl: gerümpfte Nase, Schnute, Flunsch; a Schnoferl ziagen: „verschnupft“, verstimmt, beleidigt sein (261)	–	Batzen (ugs.): Haufen; (emotional verstärken d): Unmenge; Schnoferl (ö., ugs.): beleidigtes Gesicht, Miene	Batzen (ugs.): Klumpen; ein Batzen (= sehr viel) Geld (90); Schnoferl (ostöst., ugs.): ein Schnoferl (= ein beleidigtes Gesicht) machen / ziehen (570)
	<i>fett</i>	völlig betrunken (70)	betrunken (95)	betrunken (37)	(landschaftlich sal.): völlig betrunken	(ugs.): betrunken (225)
	<i>gusch</i>	kusch, gusch: (derb): Aufforderung an einen Menschen, still zu sein (161)	kusch!: sei ruhig! Halt's Maul! (177)	kusch!: Halt dein Maul! (66)	kusch (öst., sal.): Aufforderung an jemanden, still zu sein	kusch: (derb): Ruhe! (389)

<i>Tom a Knier</i>	<i>Kniera</i>	Kniarer: unterwürfiger	Kniarer: Duckmäuser,	–	–	–
--------------------	---------------	------------------------	----------------------	---	---	---

		Mensch, Kriecher (151)	Schmeichle r, Speichellec ker (166)			
	<i>wia'ra im Biachl schteht</i>	Büachl (Verkleine rung zu Buach = Buch): Buch (46)	Büachel: Buch; wia s im Büachel steht: wie aus dem Lehrbuch, mustergülti g (69)	–	–	–
	<i>Fuach'n-gänger</i>	Furchengä nger, Furchen- scheißer (abwertend , derb): einfältiger Mensch (81)	–	–	–	–
	<i>Reisstrahra</i>	Reis strahn: Angst haben (212); Reisgänger : Angsthase (213)	Reis- straarer, Reisgänger : Angsthase (236)	–	–	–
	<i>Oaschkreula</i>	Arsch- kräuler: schmeichle rischer Mensch (oft in der Absicht, aus der Schmeiche lei einen Vorteil zu ziehen) (20)	Arsch- kräuller: Kriecher, Schmei- chler, Speichel- lecker (40)	Arschkra uler: Mastdar m- akrobat (12)	Arschkrie- cher (derb abw.): übertrieben schmeichle rischer Mensch	Arschkrie- cherei (derb, abw.): Schmeich- lerei, Unterwürfi gkeit (62)
	<i>Küssa</i>	Küsser: Kriecher, Speichel- lecker (161)	Küsser: Kriecher, Duck- mäuser, Speichel- lecker (177)	–	–	–

	<i>Kiewara</i>	Kieberer, Kiberer (Polizeisprache): Kriminalpolizist; (abwertend): (Verkehrs-) Polizist (147)	Kieberer: Kriminalbeamter; Polizist (162)	Kieberer: Polizist (63)	Kiberer, Kieberer (ö., ugs.): Kriminalpolizist, Polizist, Kriminalbeamter, Polizeibeamter	Kiberer, Kieberer (W, ugs., abw.): Kriminalbeamter, Polizist (358)
--	----------------	---	---	-------------------------	---	--

Zweierbeziehung	<i>ume</i>	hinüber (277)	hinüber (296)	–	–	–
	<i>abhaun</i>	si åbhaun: sich schief-lachen (12)	si abhaun: sich schief-lachen (24)	–	–	sich abhauen (ugs., sal.): laut über etwas lachen (23)
	<i>Depperter</i>	Depp, Tepp: ungeschickter, einfältiger Mensch, Tölpel; deppert: dumm, blöd, ungeschickt (53)	Tepp, Depp: Tölpel, Dummkopf (287)	–	Depp, Tepp (bes. süddt., ö., schweizerisch, abw.): einfältiger, ungeschickter Mensch, Tölpel, Dummkopf	Depp, Tepp (ugs.): Dummkopf, Trottel; deppert, teppert (ugs.): dumm, blöd; ungeschickt (151)
	<i>ihnen is die Lad obegfalln</i>	då fällt einem d Låd (s Ladl) åwi: es ist nicht zu fassen (163)	–	–	–	Ladl (ugs.): kleine Lade; ihr fällt das Ladl runter: sie kriegt vor Staunen den Mund nicht zu (390)
	<i>a haßes Eisen</i>	Eisen: Auto: ein heißes Eisen (= ein imponiere	–	–	–	–

		ndes Fahrzeug) (63)				
	<i>er hat die Gurken ghabt</i>	–	wem die Gurken gebn: jemanden angreifen, herunterma- chen, zur Schnecke machen; „vernasche- n“; Gas geben; der kann die Gurken ham!: der hat bei mir keine Chance! (126)	–	–	–
	<i>1/4</i>	Vierterl: ein Viertelliter (als Bestellmen- ge für Wein im Gasthaus, beim Heurigen etc.) (281)	Viertel: Viertelliter Wein (302)	–	–	viertel Liter = Viertelliter (732)

<i>Strada del sole</i>	<i>apascht</i>	äbpäschen: weglaufen, durchgehe- n (12)	abpaschen: fliehen, sich verdünnsie- ren (25)	–	abpaschen (ö., ugs.): weglaufen	abpaschen (östöst., ugs.): heimlich, plötzlich verschwin- den, davon- laufen (25)
	<i>des Göd haums ma gestessen</i>	stessen, stössen: stehlen: jemandem das Geldbörstel stessen	stessen: stehlen (278)	–	–	–

		(257)				
	<i>auf amoi wars Peule</i>	päule gehen: davon- laufen, verschwin- den (193)	päulisieren: flüchten, entweichen (215)	–	–	–
	<i>mi lasst's da anglahnt</i>	jemanden ånglahnt lassen: jemanden in Ruhe lassen; einen Partner verlassen (16)	wem [sic!] anglahnt lassen: jemanden in Ruhe lassen, ignorieren, nicht beachten; die / den Geliebte(n) verlassen (32)	–	–	–
	<i>Schmäh</i>	unterhalt- same Redeweise , vor Geist und Witz sprühend (231)	Scherz; Trick; Geschwätz, Um- schreibung, Ausrede; v. a. aber eine speziell wienerisch e Art des Sprechens und Handelns, die niemals ganz ernst sein will und nichts auf direktem Wege anstrebt, im Ausland „Wiener Schmäh“ genannt und in den österr. Bundeslän- dern eher als	Witz, Unterhalt- ung; Trick; Aufschne- idei- erei; Unwahrh- eit (102)	(ö. ugs.): Schwindel ei, Unwahrhei- t, Sprüche und Scherze	billiger Trick, Schwindel ei, Ausflucht, Unwahrhei- t (566)

			„Wiener Falschheit“ angesehen (256)			
	<i>er hats mit'n Schmääh packt</i>	–	wem mi(t)n Schmääh packen: jemanden durch Charme und Witz beeindrucken (256)	–	–	–
	<i>Gfrisa</i>	Gfrast, Gfrasst: böser Mensch (91)	Gfrieß: elender Kerl (110)	Gfast(sackl): Asozialer; Flegel; heimtückischer Mensch (44)	Gfrast (bayrisch [sic!], ö. ugs.): Nichtsnutz	Gfrasst, Gfrast (ugs., abw.): schlechter, gemeiner Mensch (271)
	<i>abgebrannt</i>	abbrennt sein: finanziell ruiniert sein (11)	–	abbrannt: pleite (7)	–	(ugs.): ohne Geld (22)
	<i>I steh aufs Gänsehäufel</i>	auf jemanden stehen: jemanden verehren, schätzen; jemanden besonders lieben (256)	auf wem [sic!] stehn: jemanden verehren, lieben, hoch schätzen (277)	–	–	auf jemanden stehen (ugs.): jemanden gernhaben (620)

<i>Zwischen eins und vier</i>	<i>wenn da beste si Freund schleicht</i>	si schleichen: verschwinden (230)	si schleichen: sich entfernen, fortgehen; das Feld räumen (254)	–	schleichen (ugs.): verschwinden, sich verziehen, weggehen; (ö., ugs.): sich verzupfen; (sal.): abhauen	sich schleichen (ugs.): sich davonmachen (564)
-------------------------------	--	-----------------------------------	---	---	--	--

	<i>steh i auf di</i>	auf jemanden stehen: jemanden verehren, schätzen; jemanden besonders lieben (256)	auf wem [sic!] stehn: jemanden verehren, lieben, hoch schätzen (277)	–	stehen (ugs.): von jemandem, einer Sache besonders angetan sein, eine besondere Vorliebe für jemanden, etwas haben	auf jemanden stehen (ugs.): jemanden gernhaben (620)
--	----------------------	---	--	---	--	--

<i>Es lebe der Sport</i>	<i>in die Pappn haun</i>	jemandem in die Pappen haun: jemandem ins Gesicht schlagen (190)	in die Pappen haun: ins Gesicht schlagen (213)	Pappn: Mund (87)	–	Pappen (ugs., derb): Mund (481)
	<i>Goschn</i>	Goschen, Goschn: Mund, Maul, Mundwerk (96)	Goschen: Mund, Maul; Mundwerk (114)	Goschn: Mund, Maul (46)	Gosche, Goschen (landschaftlich sal., meist abw.): Mund	Gosche, Goschen (ugs., derb): Mund, Maul (277)
	<i>Hoppala!</i>	hopperla: Ausruf, wenn man stolpert oder wenn jemand anderer stolpert; unhöfliche Entschuldigung, wenn man jemanden anstößt (133)	hopplerla!: hoppala! (146)	–	hoppla: Ausruf, mit dem man innehalten d auf etwas aufmerksam machen möchte	hoppala, hoppla (318)
	<i>Doppler</i>	Zweiliterflasche (55)	Zweiliterflasche (79)	Zweiliterflasche Wein (29)	(süddt., ö.): Zweiliterflasche	(ugs.): Zweiliterflasche (163)
	<i>Busera</i>	Buserer:	Buserer:	–	–	Buserer

		Zusammenstoß mit Blechschaden (48–49)	Stoß; Zusammenstoß; Verkehrsunfall (71)			(reg., bes. W, ugs.): kleiner Auffahrunfall, Blechschaden (131)
--	--	---------------------------------------	---	--	--	---

<i>Schickeria</i>	<i>Hosn</i>	Haserl: gesamtdeutsch: Mädchen, junge Frau (122)	Haserl: Häschen; sehr schüchtern e, sehr harmlose Person (135)	–	–	Haserl, Häschen (296)
	<i>pickn</i>	picken: kleben (197)	picken: kleben (220)	–	picken (ö., ugs.): kleben	–
	<i>Hautevolée</i>	–	Hautevolee : bessere Gesellschaft, die oberen Zehntausend (oft ironisch und / oder abwertend) (138)	–	Hautevolee (oft spöttisch abw.): vornehme Gesellschaftsschicht; bessere, feine Gesellschaft	Hautevolee : die vornehme Gesellschaft (298)
	<i>Überschmäh</i>	Überschmäh: besonderer, übertriebener, durchschaubarer Schmäh (275)	–	–	–	(ugs., sal.): besonders gelungener, origineller Schmäh (677)
	<i>Schickeria</i>	schicker: betrunken; Schicker: Säufer (227)	–	–	(Jargon, oft abw.): in der Mode und im gesellschaftlichen Leben tonangebend	(sal., oft abw.): Gesellschaftsschicht, die sich mit extravagant-modische

					nde Schicht	m Gehabe in Szene setzt (559)
	<i>eh</i>	(auch süddt.): ohnehin, ohnedies, sowieso (59)	sowieso, ohnehin; wirklich, selbstverstä ndlich (83)	–	(süddt., ö. ugs.): sowieso, ohnehin (schon)	(ugs.): ich bin eh (= ohnehin, sowieso) schon fertig!; (sal.): eh schon wissen!; wie ja bekannt ist!; eh klar!; natürlich (177)
	<i>brennt eh wie ein Lusta</i>	brennen wia r a Luster: sehr viel zahlen müssen (170)	–	brennen: bezahlen (23)	–	brennen (ugs., sal.): zahlen (124)

4.6.4.3 Fazit der Analysen auf lautlicher, morphosyntaktischer und lexikalischer Ebene

Im Folgenden sollen Tendenzen beschrieben werden, die sich aus den vorangegangenen Analysen ergeben.

In den Liedtexten von Ambros, Danzer und Fendrich spiegelt sich deutlich jene nonstandardsprachliche Varietät wieder, die in den 1970er- und 1980er-Jahren im Großraum Wien wohl auch im Alltag verwendet wurde. Fast die Hälfte der Lieder weist einen (tendenziell) hohen Anteil an (Wiener) Dialektalwörtern auf. In mehr als der Hälfte der Texte werden nonstandardsprachliche Formen mit großem phonetischen Abstand und mittelmäßig viele bis viele sprachliche Realisierungen mit kleinem phonetischen Abstand verwendet, die laut Moosmüllers Input-switch-Regeln typisch für den Wiener Dialekt sind.

Zu den Formen mit „großem“ phonetischen Abstand zählen all jene, die eine Entrundung der palatalen Hoch- und Mittelzungenvokale aufweisen und in denen standardsprachliches /i:/ zu /iɐ/ bzw. standardsprachlich /u/ bzw. /u:/ zu /uɐ/ bzw. /uɐ:/ wird. Außerdem zählen all jene Formen dazu, die eine l-Vokalisierung oder („low“-)wienerische Merkmale aufweisen sowie die Wortgruppen mit Proklise. Formen mit großem phonetischem Abstand sind vermehrt bei Ambros zu finden, Danzer und Fendrich verwenden eher mittelmäßig viele. In Bezug auf die

Wiener („low“-)Sonderlautung, die Mischung zwischen *eu* und *äu*, ergibt sich laut meiner Analyse, dass Fendrich derjenige ist, der sie am seltensten verwendet. In den von mir untersuchten Liedern aus seiner Feder wird ausschließlich *weu* („weil“) verwendet, am häufigsten in *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk*, nämlich 19 Mal. Danzer verwendet Lexeme mit dieser Sonderlautung weniger häufig als Ambros.

Formen mit „kleinem“ phonetischen Abstand sind solche, bei denen standardsprachliches /a/ bzw. /a:/ zu /ɔ/ bzw. /o:/ wird und all jene Formen, die eine Konsonantentilgung aufweisen. Bei allen drei Austropoppern sind die nonstandardsprachlichen Formen mit kleinem phonetischem Abstand beliebt.

4.6.4.4 Analyse auf soziosemiotischer Ebene mithilfe des Geyer-Modells

Da man aufgrund der vorangegangenen Analysen davon ausgehen kann, dass fast alle Songs mehrheitlich dialektal geprägt sind – es finden sich in jedem Text gemäß MOOSMÜLLER (1987; 1991) saliente Features des nonstandardsprachlichen Wiener Deutsch sowie spezifische Lexeme des Wiener Dialekts –, soll in der folgenden Analyse speziell das Augenmerk auf jene kontrastiv dazu in den Liedern vorkommenden (intendiert) standardsprachlichen bzw. gemäß MOOSMÜLLER (1991) gehoben umgangssprachlichen (hochdeutschen) Passagen gelegt werden. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass der Dialekt in den analysierten Liedtexten somit als Matrixvarietät fungiert, dabei im Sinne von GEYER (2015) naturalistisch eingesetzt wird und somit als soziokulturell verankert aufzufassen ist.

Die folgende qualitativ-soziosemiotische Analyse stützt sich empirisch auf Signale im Sinne von entsprechenden salienten sprachlichen Merkmalen bzw. Markern (s. oben), die auf der „Oberfläche“ der Texte wahrnehmbar sind. Somit handelt es sich um eine funktionale Interpretation hinsichtlich der „sozialen Bedeutung“ des Gebrauchs von Sprache und deshalb letztlich immer um eine „subjektive“ Deutung. Es ist jedoch festzuhalten, dass diese subjektive Auslegung nicht zuletzt mit Ergebnissen der einschlägigen (Wienspezifischen) Spracheinstellungsforschung korrespondiert.

4.6.4.4.1 Analyse des Ambros-Songcorpus

4.6.4.4.1.1 Da Hofa

Der Einsatz des Dialekts evoziert die Vorstellung eines (tristen) Vorstadtzinshauses. Die nonstandardsprachliche Varietät ist soziokulturell verankert, denn sie ist „typisch“ für die im Lied agierenden Personen: ein „mehrdimensionales“ lyrisches Ich und eine Hausmeisterin. Das lyrische Ich, das sich mehrheitlich dialektal ausdrückt, spricht in der Mitte des Textes

anfangs aus Sicht einer Figur in indirekter Rede und stellvertretend für die insgesamt anwesenden Leute. Auffallend ist, dass die Gruppe an verärgerten Leuten an einer Stelle den Herrn Hofer, den sie suchen, mit „du“ auffordern, aus seiner Wohnung zu kommen (*kumm außa Mörder aus is heit*). Weiter unten – die Gruppe sieht sich als eine Art (Selbst)Justizbehörde an (*die Justiz war heite gschwinder ois wasd' glaubst*) – siezt sie ihn (*Also Hofa, kommen S'raus*). In ihrer Funktion als Obrigkeit spricht die *Menschenmenge* einen Befehl aus, der eher der Standardsprache nahe ist.

Da Hofa ist dialogisch angelegt, denn es äußern sich indirekt mehrere Figuren(-gruppen) und am Ende des Textes kommt die Hausmeisterin zu Wort. Sie spricht die verärgerte Menge der Leute, die vor der Haustüre „vom Hofer“ großen Lärm verursacht, an, tadelt sie und klärt sie darüber auf, dass die Leiche vor dem Haus der Herr, an dessen Türe sie klopfen, sei. Dies erfolgt in einer Passage, in der Nonstandard-Deutsch und standardnahes Deutsch gemischt auftreten: *Was is'n meine Hean, tans ma do den Hausfriedn net stean, denn eines weiß ich ganz gewiß, daß die Leich' der Hofa is!* Aufgrund dieser Aussage und ihrem Beruf kann man darauf schließen, dass sie pflegt, Dialekt zu sprechen. In dieser speziellen Situation jedoch versucht sie sich aus ihrer Position abzuheben und gibt sich als eine Art Ordnungshüterin aus, die es als ihre Pflicht sieht, in ihrem Haus für Ruhe und Recht zu sorgen. Daher könnte es sein, dass sie bewusst versucht, vermehrt standardsprachliche Ausdrücke zu verwenden, um so eine bessere Wirkung auf die Leute zu haben. Sie versucht also mehr zu sein, als sie in Wirklichkeit ist. Durch den Einsatz von Dialekt und intendiert standardnahe Wiener Deutsch wird ein Spannungsverhältnis ausgedrückt.

4.6.4.4.1.2 Tagwache

In diesem Lied macht sich Ambros über die Institution Bundesheer bzw. Militär lustig. Auf ironisch-sarkastische Art und Weise berichtet er über jene, die als Zivilpersonen eher unscheinbar sind, sich als Uniformierte jedoch großen Respekt verschaffen, indem sie – gemäß dem Liedtext – beispielsweise schreien bis ihnen die *Augen wie Topfennockerl heraushängen*. Weiters beschreibt Ambros das „Leben“ als Grundwehrdiener. Diese müssen sich – ähnlich wie Gefangene in einer Haftanstalt – bei der Essensausgabe anstellen oder viele Stunden lang im „Dreck“ liegen. Es kommt im Lied auch ein sogenannter „Lü“ vor. Dies könnte eine Anspielung auf den in der Zeiten von Ambros' Einberufung zum österreichischen Bundesheer, tätigen Verteidigungsminister, Karl Ferdinand Lütgendorf (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 73), sein. Für Ambros war der gesamte Grundwehrdienst sehr fragwürdig und er war äußerst froh, als er den Bescheid zum Abrüsten erhielt (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 73–79).

Im Text kann man einige indirekte standardnahe Befehle von Vorgesetzten erkennen (*Links um, rechts um; Decken*). Am Ende verabschiedet sich das lyrische Ich mit *Auf Wiedaschaun meine Herrn*, was offensichtlich nicht wortwörtlich gemeint ist. Hier entsteht aufgrund der standardsprachlichen Form eine ironische Wirkung, denn man kann nicht davon ausgehen, dass das lyrische Ich, das den ganzen Text hindurch dialektal gesprochen hat und bei dieser Aussage aufgrund des Alkoholkonsums sprachbeeinträchtigt ist (ein *völlig fette[r] Obrüsta*), diese Aussage ernst meint. Diese Vermutung wird auch durch den anschließend geäußerten Nachsatz verstärkt, denn darin heißt es: *und jetzt hobt's mi gern*, was so viel heißt, dass der Sprecher mit den Angesprochenen nichts mehr zu tun haben will und froh ist, endlich gehen zu können. Aufgrund dieser indirekten Reden ist der Text dialogisch.

Der Dialekt wird hier möglicherweise als Signal der Gruppenkohäsion und Inklusion eingesetzt. Dem stehen konträr die standardnahen Befehle der Vorgesetzten gegenüber.

4.6.4.4.1.3 *De Kinetten wo i schlof*

Der Anfang des sozialkritischen Liedes, in dem mehrheitlich (intendiert) standardsprachliche Formen vorkommen, kann als lyrisch eingestuft werden, denn es erinnert an ein naturverbundenes Gedicht. Der Grund dafür könnte sein, dass es so an einen unbeschwerten, reinen, klaren und unbelasteten Morgen erinnert. Ab der Stelle, ab der der Text überwiegend dialektal wird, setzt der mühevollen, triste, beschwerte Alltag des lyrischen Ichs, einem Obdachlosen, also einen mittellosen Menschen vermutlich einem „Urwienner“, der augenscheinlich der untersten Schicht angehört – dies kann aufgrund von *Tschuschn, kreul i ausse, a Flasch'n Rum, dann schnorr i an um a Zigarett'n [...] und um an Schilling anschnorren [an]* angenommen werden –, ein. *De Kinetten wo i schlof* ist ein monologisch aufgebautes Lied, das augenscheinlich die Einsamkeit des Obdachlosen widerspiegeln soll. Er hat nur sich selbst, mit dem er sich unterhalten kann.

4.6.4.4.1.4 *Es lebe der Zentralfriedhof*

Es handelt sich um einen humoristischen Text, denn die Vorstellung, dass die z. T. bereits vor vielen (hundert) Jahren Verstorbenen nachts zum Leben erwachen, bringt wohl die Mehrheit der deutschsprachigen Mitteleuropäer zum Schmunzeln. Ambros meint in seiner Biografie dazu, dass es ziemlich gewagt war, so einen Text „in einer Stadt wie Wien, wo man keinen Spaß mit dem Tod versteht“ (FEHRINGER / KÖPF 2011, 101), zu veröffentlichen. Eine andere Wirkung hätte dieser Text in jenen spanischsprachigen Ländern, in denen der „Día de los muertos“ (Tag der Toten) gefeiert wird, denn an unseren Allerheiligen- und Allerseelentagen werden in Mexiko und einigen südamerikanischen Ländern die Toten mit (ihren Lieblings-

)Speisen und Getränken empfangen. Weiters wird mit ihnen in einer farbenprächtigen Umgebung die ganze Nacht lang gelacht, gesungen und getanzt.

Diese Vorstellung von tanzenden, „um die Wette saufenden“ und „Knochenmark essenden“ Skeletten wird dem Hörer des *Zentralfriedhofs* auch vermittelt. Wie bereits aus den mittelalterlichen Totentänzen bekannt ist, werden alle Menschen – egal welcher sozialen Klasse sie zu Lebzeiten angehören – am Ende vom Sensenmann geholt und sind alle gleich, nämlich tot. Der Gevatter Tod ist also eine „Respektperson“, eine Persönlichkeit, vor der man Achtung hat. Dies könnte der Grund für die „hochsprachliche“ Passage *dort drübn steht der Knochenmann und winkt mit seiner Sens’n* sein. Erwachen die Toten jedoch – zumindest in der Vorstellung – zum Leben, wird es wohl so sein, dass sie ihren bis zu ihrem Tod verwendeten Sprachstil weiterpflegen. Findet also ein Fest bei den Toten am Zentralfriedhof statt, nehmen dort „Personen“ oder besser gesagt Skelette aus den unterschiedlichen Ebenen der Klassenhierarchie teil und kommunizieren daher auch in verschiedenen Sprachstilen miteinander. Die Passage *alle Tot’n feiern heute seine ersten hundert Jahr* ist eine allgemeine Information mit Öffentlichkeitscharakter, weil es sich um alle Toten, also die „breite Masse“, handelt, und daher eher „hochsprachlich“ formuliert.

Der Beginn des monologisch aufgebauten Liedes *Es lebe der Zentralfriedhof und alle seine Tot’n, da Eintritt is für Lebende, heut’ ausnahmslos verboten* ist eine Ankündigung, die alle Toten betrifft. Daher ist sie wieder – wie bereits auch schon oben – „hochsprachlich“ formuliert. Außerdem könnte die gewählte Sprachform eine Anspielung auf sozial höher gestellten Personen sein, die oft Sondereinladungen- oder rechte haben. Jedoch bei diesem speziellen Fest sind sie nicht eingeladen, weil ausschließlich die Toten berechtigt sind, teilzunehmen.

Eine weitere „hochsprachliche“ Passage bezieht sich erneut auf alle Toten, also auf Mitglieder aus den verschiedenen sozialen Schichten – vom angesehenen Politiker bis zum „kleinen“ Schuster: *wenn ma so drunt liegt freut man sich wanns Grablater[n]derl leucht*.

Der Hintergrund für das aus der Sicht eines auktorialen Erzählers geschilderte Lied ist, dass Joesi Prokopetz, der Texter dieses Liedes, beim größten Friedhof Wiens mit der Straßenbahn vorbeifuhr und ihm dabei ein Plakat über dem Haupteingang mit der Aufschrift „Hundert Jahre Zentralfriedhof. Die Toten feiern Geburtstag.“ ins Auge stach. Am selben Tag noch schrieb er den Liedtext und trug ihn Ambros via Telefon vor (vgl. FEHRINGER / KÖPF 2011, 100–101).

4.6.4.4.1.5 *Zwickt's mi*

Die erste Strophe ist eine allgemeine, neutrale Beschreibung vom Wetter, von einer Straßenbahnfahrt und den Figuren, die sich in dem Verkehrsmittel befinden. Diese Passage ist überwiegend hochsprachlich.

Die zweite und dritte Strophe ist jeweils kontrastiv aufgebaut. Sie beginnen jeweils hochsprachlich, der zweite Teil ist dialektal. Die zweite Strophe beschreibt anfangs eine vorgetäuschte Welt bzw. das, was eine gewisse Gruppe von Figuren gerne sein will (*Im Wirtshaus trifft i immer an, der waß Gott was erzählt, er is so reich, er ist so guat, er kennt die ganze Welt.*). Danach wird die Realität (dialektal) beschrieben (*In Wirklichkeit is er a Sandler, hackenstad und dauernd fett, das letzte Weh in meine Aug'n, na i pack' eam net*).

Auffällig ist der Anfang der dritten Strophe, die von jenen Jugendlichen handelt, denen es zu gut gehe, die keine Ideale hätten und denen der Sinn für die wahren Werte fehle. Diese Passage ist mehrheitlich intendiert standardsprachlich, denn man kann sich die „Alten“, die mit erhobenem Zeigefinger das unmögliche Verhalten der Jugend kommentieren, gut vorstellen. Die angesprochene Passage bildet einen entsprechend starken Kontrast und somit einen salienten Kontextualisierungsschlüssel. Kann man vielleicht daraus schließen, dass die gesellschaftlichen Wertvorstellungen der Mehrheit der älteren Generation der 1970er-Jahre durch die Verwendung der standardnahen Varietät indiziert werden? Die angesprochene Textpassage wird einer bestimmten Personengruppe, die sich als Vorbild sieht, auf der anderen Seite – dies besagt die dialektale Passage – jedoch durch Unterwürfigkeit versucht Wohlwollen zu erlangen und Schmiergeld nimmt, in den Mund gelegt. Die Gruppe, die zuvor belehrt und große Reden geschwungen hat, hat in Wirklichkeit nicht das Recht zu (ver)urteilen, denn viele von ihnen haben selbst „Dreck am Stecken haben“. Daher kann *Zwickt's mi* wieder als ein sozialkritisches Lied bezeichnet werden.

Das lyrische Ich verwendet Äußerungen, die mehrere Facetten aufweisen. Einerseits sind sie referenziell, indem sie über diverse Erlebnisse, wie das Straßenbahnfahren am vorangehenden Tag, informieren. Weiters erfährt der Zuhörer, welche Arten von Menschen im Wirtshaus anzutreffen sind, und es wird Auskunft über jene Personen gegeben, die sich mit einer „weißen Weste“ präsentieren und große Reden schwingen, in Wirklichkeit jedoch „Dreck am Stecken haben“. Des Weiteren fordert das lyrische Ich die Rezipienten dazu auf, es zu *zwicken*, um glauben zu können, was es hört und sieht. Zwischendurch äußert es sich mittels lückenfüllenden, inhaltsleeren syntaktische Einheiten, wie *i man i tram*, was so viel bedeutet, wie „Das darf nicht wahr sein!“. Diese Äußerung ist semantisch mit der

darauffolgenden Wortgruppe *des derf net wahr sein, wo samma daham?* gleichzusetzen. Auf die rhetorische Frage *Könnst ma net vielleicht irgendwer ane pick'n?* wird mit einer akustisch imitierten Ohrfeige „geantwortet“. Aufgrund dieser sprachlichen Interaktionen könnte man sagen – auch wenn es keinen „physischen“ Gesprächspartner gibt – dass der Text dialogische Passagen aufweist.

4.6.4.4.1.6 *Langsam wachs ma z'samm*

Dieses Lied ist vermutlich eines der populärsten Liebeslieder des Austropop. In diesem steht das WIR im Vordergrund. Es wird über eine Beziehung berichtet, in der sich die Partner trotz alltäglicher Probleme immer mehr einander annähern. Es wird beschrieben, was bei Miguel de Cervantes' *Don Quijote* am Ende des Romans über Don Quijote, dem fanatisch ritterromanelesenden Edelmann, und seinen Knappen, Sancho Pancho, ausgesagt wird: „Don Quijote se sanchifica y Sancho se quijotiza“ (AMOROS 2004). Dies bedeutet, dass sie am Ende ihrer unzählig erlebten Abenteuer wechselseitig vom anderen Eigenschaften und Eigenheiten – sowohl positive als auch negative – angenommen haben. Diese Gabe sollten Partner – egal in welcher Beziehung sie stehen – auch haben. Das Lied beschreibt also eine vertraute Situation zwischen zwei Partnern und daher ist auch die Sprache eine vertraute, nämlich eine Art Alltagssprache.

Nonstandardsprachliche Sprachformen werden nur okkasionell eingesetzt, z. B. bei *und wenn du willst verwunderst' mi jeden Tag auf's Neue*. Diese Passage könnte so erklärt werden, dass alltägliche Gegebenheiten dialektal „abgehandelt“ werden. Geschieht punktuell etwas Unerwartetes, stellt dies einen Kontrast zum Normalen / zum Alltag dar. Im Lied hebt sich dies sprachlich vom Rest durch eine standardnahe Form ab.

Auf mannigfaltige Art und Weise wird beschrieben, wodurch sich die Beziehung, über die gesungen wird, auszeichnet. *Langsam wachs ma z'samm* ist als Monolog verfasst, denn es finden sich weder sprachliche Äußerungen, die direkt oder indirekt jemandem in den Mund gelegt werden, noch rhetorische Fragen wieder.

4.6.4.4.2 Fazit: Ambros-Songcorpus

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bei Ambros der Dialekt als Matrixvarietät eingesetzt wird. Er verwendet – im Gegensatz zu Danzer und Fendrich – den Dialekt am „authentischsten“, obwohl er nicht in Wien, sondern in Wolfsgraben im Wienerwald geboren ist. Es existieren nur wenige Passagen, die durch standardsprachliche Formen hervorstechen. Der Dialekt wird stets naturalistisch verwendet und ist immer soziokulturell verankert. Dies bedeutet, dass die nonstandardsprachlichen Formen für den Ort, an dem sie geäußert werden,

und den Kontext „angemessen“ sind. Ab und zu lassen sich dialogisch anmutende Textpassagen erkennen, die meist in der indirekten Form realisiert werden. Dabei wird je nach der sozialen Stellung der Figur eine mehr oder weniger standardsprachliche bzw. nonstandardsprachliche Varietät verwendet.

Die frühen Texte von Wolfgang Ambros sind mit drastischer Kritik und Parodie gespickt (vgl. GLANZ 1996, 725). In seinen Liedern ist sehr oft seine „grantelnde Originalität“ (FUCHS 1995, 75) präsent und er ist im Gegensatz zu den anderen beiden Austropoppern jener, der eher über die „dunklere“ Seite des Lebens, wie Selbstmord, Tod und zwielichtige Charaktere (vgl. LARKEY 1993, 211) wie den Herrn Hofer (*Da Hofa*) oder den Obdachlosen, der morgens aus der Künette steigt und über sein Leben berichtet (*De Kinetten wo i schlof*) oder jenen Herrn im Gasthaus, der vorgibt, jemand Besserer zu sein (*Zwickt's mi*), singt. Obwohl seine Liedtexte oft sozialkritisch sind, fehlt ihnen selten der typische Ambros-Humor.

4.6.4.4.3 Analyse des Danzer-Songcorpus

4.6.4.4.3.1 *Der Tschik*

Das Lied ist durchgehend dialektal und es stechen keine hochsprachlichen Passagen ins Auge. Dieser sozialkritische Text lässt recht gut die (dialektale) Ausdrucksweise des Protagonisten, nämlich einen Obdachlosen, erkennen. Das lyrische Ich berichtet über die alltäglichen Sorgen einer Person, die auf der Straße lebt, und nennt deren wichtigsten „Wegbegleiter“, die Zigarette, nämlich die *Dreia* – „Austria 3“ waren in Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die billigsten Zigaretten ohne Filter– die Gedanken an die heruntergekommenen Schlafstätten (*in der Matrotzn do worn scho die Rotzn oder schlofst auf da Baustö*), das Gefühl, unnütz zu sein (*uns braucht kana*), und den Alkohol (*a Glasl Rum*). Das lyrische Ich reflektiert bis zu einem gewissen Grad sein Leben, indem es klischeehaft gesellschaftliche Ansichten äußert.

Im Lied spricht das lyrische Ich immer wieder eine Du-Person an. Es gibt ihr einerseits Befehle, wie *zah ausse die Dreia und gib ma a Feia*, andererseits beschreibt es das Leben dieser Person (*Lebst wia a Tschusch; waunnst schlofst auf da Baustö, [...] brauchst goa nix austöhn, host an Köch mit da Heh*). Es kann angenommen werden, dass der Obdachlose keinen tatsächlichen Gesprächspartner hat und sich selbst mit *Du* anspricht, d. h. dass es sich um ein Selbstgespräch, also einen imaginären Dialog, handelt. Der Grund für diese Vermutung ist, dass er von niemanden eine Antwort erhält und das Gespräch einseitig, also monologisch bleibt. Wie auch schon bei Ambros' lyrischem Ich aus *De Kinetten wo i schlof* kann dieses Gesprächsverhalten auf die Einsamkeit des Obdachlosen hinweisen.

Danzer erinnert sich im Interview mit Seiler an die Zeit nach der Veröffentlichung seines ersten selbst gesungenen Liedes:

Den 'Tschik', eine Sandlerhymne, habe ich mit verstellter Stimme gesungen, damit es so klingt, als ob ein authentischer Sandler das Lied singt. [...] Mit dem 'Tschik' habe ich eine gewisse Aufmerksamkeit erregt. [...] der Peter Barwitz von Ö3 fand nämlich mit einem Stimmbandtest heraus, dass der 'Tschik' in Wahrheit ich war. Bei Ö3 haben sich alle wahnsinnig geärgert, als das aufflog (SEILER 2006, 63).

4.6.4.4.3.2 *Jö schau*

Da in *Jö schau* relativ viele sprechende Figuren auftreten, handelt es sich um einen dialogischen Text. Anfangs wird eine alltägliche Situation im Kaffeehaus „Hawelka“²⁸ beschrieben, bis plötzlich ein „Nackter“ hereinkommt. Die erste Reaktion auf diesen ungewöhnlichen Eindringling kommt von Herrn Hawelka persönlich, indem er sagt: *Suach ma an Platz?*. Er spricht direkt und verwendet mehrheitlich Nonstandard-Deutsch. Durch seine Frage, die typisch für den Wiener „Kaffeehaus-Jargon“ ist, nimmt er - ganz im Gegenteil zu seiner Frau - den außergewöhnlichen Gast in seiner Besonderheit an. Seine Gattin unterbricht ihn, indem sie *an patz'n Bahö* macht und in indirekter Rede ausdrückt, dass sie den „Nackerten“ ablehnt, indem sie sich dialektal äußert, *dass sowas da net geht, und er [...] si schleich'n [soll], aber schnö*. Frau Hawelka ist die einzige Figur in dem Lied, der eine Aussage in indirekter Rede zugeschrieben wird. Alle anderen Figuren sprechen in direkter Rede.

Es folgt eine Bewertung durch unterschiedliche Charaktere, beginnend mit „einem“, der geschockt auf den Anblick des kleidungslosen Mannes reagiert (*A Wahnsinn, gebt's eam was zum Anzieh'n!*) und somit wahrscheinlich dem eher konservativ denkenden Teil der Bevölkerung der damaligen Zeit zuzuordnen ist. Seine Freundin hingegen, die angesichts ihrer Aussage (*Geh fesch, endlich aner ohne Wäsch'!*) als selbstbewusst dargestellt wird, steht diesem Ereignis völlig anders gegenüber, denn sie bewundert den Aufregung erzeugenden Eindringling. Beide verwenden nonstandsprachliches Wienerisch.

Der „Ober Fritz“ ist eine besonders interessante Figur, denn er repräsentiert eine Art richtende Instanz, die auf die guten Sitten und auf den Ruf der gastronomischen Einrichtung achtet. Er verurteilt den „Nackerten“, indem er im ersten Teil seiner Aussage (*Wir sind hier ein Stadtcafé*) in standardsprachlicher Varietät auf den Ort des Geschehens verweist, an dem es nicht angemessen sei, kleidungslos zu erscheinen. Hier passt die Sprache mit dem Ort zusammen: Im „Stadtcafé“ wird intendiert standardsprachlich kommuniziert (vgl. Silversteins

²⁸ Das „Hawelka“ ist ein berühmtes Wiener Kaffeehaus: <http://www.hawelka.at/cafe/de/>

1st indexical order). Durch das „Wir“ positioniert sich der Ober als Teil des Kaffeehauses. Im zweiten Teil (*und was Sie da mach'n is a Schweinerei*) verwendet der „Ordnungshüter“ vermehrt nonstandardsprachliche Formen. Man kann vermuten, dass er eigentlich ein „Urwienner“ ist, der seinen Dialekt spricht und auch in diesen „verfällt“, wenn er sich nicht konzentriert und ihn die Emotionen überkommen. Dieses „in den Dialekt fallen“, beschrieben von SOUKUP (2009) (vgl. 3.6), wird schon an einer anderen Stelle der vorliegenden Arbeit erläutert.

Dies Aussage des Obers bezüglich des Cafés verzerrt die Realität, denn in den 1970er-Jahren war das Hawelka kein traditionelles Altwiener-Stadtkaffee mehr, sondern wurde bereits von Intellektuellen, Politikern, Journalisten und ausländischen Gästen okkupiert (vgl. CAFÉ HAWELKA).

Am Ende ist er derjenige, der meint, dass für den Flitzer eine Ausnahme gemacht werden könne. Er distanziert sich von der Rolle des „Ordnungshüters“, appelliert an die Menschlichkeit und lehnt das „grausame“, ausgrenzende Verhalten ab. Dies wird dadurch unterstrichen, dass ihm in den Sinn gekommen ist, dass das Hawelka eigentlich kein „Stadtcafé“ mehr ist, sondern ein Bohemienlokal, das „auf die Spießbürgermoral pfeift“.

Eine Figur, die sich mehrheitlich in intendierter Standardsprache über das Erscheinen des Flitzers äußert, ist ein Schauspieler²⁹, genauer gesagt, ein alter Schauspieler, der offensichtlich Ansehen und Ruhm genießt. Er beurteilt den Auftritt des „Nackerten“, wirkt aber seinem Auftreten gegenüber – wahrscheinlich aufgrund seiner Profession – offener. Er verteidigt den Flitzer in seiner Funktion als kulturelle Instanz, dem die Leute Urteilsvermögen zubilligen.

Schlussendlich kommt der „Nackerte“ selbst zu Wort. An seiner Aussage, die mehrheitlich standardnahe getätigt wird, ist interessant, dass er sich als „elegantester Flitzer“ von Wien und als prominent bezeichnet. Diese Passage reflektiert die Ironie des Textes, denn wie kann eine nackte Person elegant sein? Dieses Adjektiv beschreibt ja eher jemanden, der seine Eleganz vor allem durch seine Kleidung zeigt. Der Nackte will auffallen und versucht seine Nacktheit durch den (vorgegebenen) Prominenzgrad zu legitimieren. Er ist nicht irgendeiner, der „nur“ über einen Sportplatz läuft, nein, er sucht sich ein Kaffeehaus aus, in dem zu jener Zeit junge Künstler, Berühmtheiten aus dem Ausland und Politiker verkehrten (vgl. CAFÉ HAWELKA).

²⁹ Unter den „berühmten Gästen“ des Hawelka findet man auf der Homepage beispielsweise den sehr bekannten Burgenland-Schauspieler Klaus Maria Brandauer. Dies ist ein Beleg dafür, dass angesehene Schauspieler, vor denen das Volk Achtung hatte, im Kaffeehaus, das der Flitzer betritt, verkehrten (vgl. Café Hawelka).

4.6.4.4.3.3 *Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn*

Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn beinhaltet Erinnerungen des lyrischen Ich an die gemeinsame Zeit mit „seinem Madl“, dessen gegenwärtige Beobachtungen und Gefühle, dessen reumütiges Eingestehen von Fehlern und das Anflehen seines *Madls*. Diese Vertrautheit wird mehrheitlich dialektal ausgedrückt. In dem monologischen Lied finden sich keine salienten hochsprachlichen Passagen. Der Rezipient erfährt nichts Genaues über die Stellung des lyrischen Ichs in der Gesellschaft, daher kann in Bezug auf die Sprachwahl nur vermutet werden, dass sie „passend“ ist. Der Dialekteinsatz erfolgt auf Basis eines Monologs.

4.6.4.4.3.4 *Ruaf mi ned au*

Aufgrund der Vertrautheit verwendet das lyrische Ich im monologisch aufgebauten *Ruaf mi ned au* durchgehend vermehrt nonstandardsprachliche Formen. Zum dialektalen imaginären Dialog mit der verflossenen Liebe sticht die hochsprachliche Passage *er geht mid dir jedn abend fein ess'n* heraus. Die intendiert standardsprachliche Varietät reflektiert das feine Essen in nobler Location, wo die gehobene Schicht verkehrt. Einen Kontrast zum feinen Essen bildet der *Lebakas [...] ausn Zeidungspapier*, den das lyrische Ich, bei dem sich vermuten lässt, dass es eher nicht am oberen Ende der Klassenhierarchie angesiedelt ist, gern wieder mit seiner verflossenen Liebe essen will.

In der hochsprachlichen Passage *er führt dich aus ins theater* wird erneut ein Ort erwähnt, der vermehrt von einer gehobenen Schicht aufgesucht wird. Der Sprachstil „ins Theater ausführen“ anstatt „ins Theater gehen“ verweist ebenfalls auf eine gehobene Sprachvarietät hin. Die anschließende dialektale Passage stellt wieder einen Kontrast zum „feinen Lover“: *des brennt eam sei vater | der dillo* dar. Das lyrische Ich macht sich über den neuen Lover lustig, den es als Hochstapler präsentiert (*Freund mit an Porsche; er geht mid dir jedn Abend fein ess'n; er führt dich aus ins Theater des brennt eam sei Vater*).

4.6.4.4.3.5 *Hupf' in Gatsch*

Der dialogische Text *Hupf' in Gatsch* berichtet auf humorvolle Weise, wie ein „Hackler“ mit seinem Moped vom Heurigen nach Hause fährt und was er dabei erlebt. Den Kontrast zum einfachen Vehikel, mit dem der Arbeiter unterwegs ist, bildet der Sportwagen, in dem ein „feiner Herr“ sitzt. Die Passage ist auch mehrheitlich hochsprachlich (*drinn sitz[t] ein feiner herr*), um die Sprachvarietät dieses Herrn zu reflektieren.

Der „einfache“ Mann isst – vermutlich, damit seine Frau nicht gleich merkt, dass er Alkohol getrunken hat – Kirschen und spuckt dem Autofahrer einen Kern ins Auge. Daraufhin schreit der Getroffene in seiner Wut – passend zu seinem Image – in standardnaher

Varietät: „Sie sind vielleicht ein Schwein!“ Im zweiten Teil seines Ausrufs rutscht er jedoch ins „tiefste Wienerisch“ ab. Obwohl er den Mopedfahrer noch immer siezt, beleidigt er ihn (*sie ungustl, sie schiacha!*).

Der Arbeiter lässt die Beschimpfung nicht auf sich sitzen und antwortet durchgehend dialektal: *Wasd was?* Der darauffolgende Refrain wird auch der sozial niedriger stehenden Person in den Mund gelegt. Er ist durchgehend im Wiener Dialekt realisiert. Dabei sticht heraus, dass der „Hackler“ den Autofahrer duzt und dabei nicht mit beleidigenden Wörtern spart.

In der letzten Strophe wird das späte Nachhausekommen beschrieben. Sie beginnt mit einer neutralen, emotionslosen (intendiert) hochsprachlichen Beschreibung: *wie er dann spät nach haus kommt | liegt seine frau im bett*. Dann trifft der Arbeiter auf seine Frau, die sofort vermutet, dass er (zu viel) Alkohol getrunken hat. Sie fragt nämlich ihren Mann, durchgehend nonstandardsprachlich, ob er wieder betrunken sei und befiehlt ihm, sich zu duschen. Er reagiert kurz und bündig: *Bitte gusch!*, eine derbe Ausdrucksweise, um das Gegenüber aufzufordern, still zu sein. Das *bitte* kann die unfeine Art der Äußerung nicht dämpfen.

Wie aufgezeigt wurde, ist der Einsatz der jeweiligen sprachlichen Varietät stets an die Personen und deren soziale Stellung in der Gesellschaft „angepasst“.

Bei der Abschiedstournee von Austria 3 in Wiesen sagt Fendrich das nächste Lied an, eines von Danzer, das aus seiner sozialkritischen Phase, den späten „Siebziger“ stammt (vgl. A3K [15:41–15:46]). Daraufhin stellt Ambros Danzer eine Frage, nämlich, ob er den Inhalt des Liedes wirklich so kritisch gemeint hat, als er jenes Stück geschrieben hat. Der *Jö schau*-Interpret antwortet, dass er dieses Lied schon unter diesem Aspekt geschrieben hat, dass man es beim Heurigen oder Musikantenstadel mitsingen kann. Aber er wollte eigentlich auch ein kritisches Protestlied schreiben das die Diskrepanz zwischen Arbeiterklasse und bürgerlicher Gesellschaft aufzeigt. Danzer erklärt weiter, dass er sich den „armen Hackler“ auf seinem Moped mit seinem dicken Hintern und den „feinen“ Herrn im Sportwagen vorgestellt hat Er ergänzt, dass man sich außerdem ein „Bauarbeiterdekolleté“ beim Mopedfahrer vorstellen müsse. Damit ist gemeint, dass das Hinterteil bei der Hose oben „herausschaut“ (vgl. A3K [15:54–16:52]).

4.6.4.4.3.6 *I bin a Kniera*

Das monologische *I bin a Kniera* ist ein Lied, das auf humoristische Art und Weise Sozialkritik übt. Es beschreibt jene Gruppe von Menschen – zu der auch das lyrische Ich zu

zählen ist –, die einerseits alles glaubt, was sie hört oder liest (*i glaub' ollas, was in da Zei-Zeitung schteht*), brav Ja und Amen sagt sowie überkorrekt und unterwürfig ist. Andererseits lässt es Frust an noch Schwächeren aus (*wann's mi überkummt, dann hau' i nur mein' Hund*). Es kann daher angenommen werden, dass es sich beim lyrischen Ich um eine sozial „einfache“ Figur, einen „kleinen“ Menschen, handelt. Da es aber deutlich äußert, dass es sich an alle Gesetze hält und besonders „übergenu“ ist, versucht es vermutlich auch, den Sprachstil der gehobenen Gesellschaft zu nachzuahmen. Ein Effekt, der durch diese Sprachform, die sich ergibt, wenn ein Dialektsprecher versucht hochdeutsch zu reden, entsteht – siehe 1. und 2. Strophe – ist lächerlich und wirkt ironisch. Im Refrain hingegen wird die Sprachform reflektiert, die das lyrische Ich offensichtlich normalerweise zu sprechen pflegt, nämlich Dialekt (*Kniera, Biach'l, Fuach'ngänger, Reisstrahra, Oaschkreula und Küssa*).

Dieser Teil des Liedes wird mehr standardsprachlich als nonstandardsprachlich realisiert. Er beinhaltet eine direkte Rede, in der das lyrische Ich zu seinem Chef sagt: *Es geht mir guat!* Diese Aussage enthält nur eine dialektale Form (*guat*), welche typisch „wienerisch“ ist und als ein Merkmal von „Unterschichtsprache“ angesehen werden kann. Der Grund dafür ist der große phonetische Abstand, der ebenso auf die Form (*Huat (= Hut)*) zutrifft. Diese Form wurde offensichtlich auch verwendet, um einen Reim zu stützen.

In der zweiten Strophe werden wie in der ersten mehr standardnahe als nonstandardsprachliche Formen verwendet. Auch in der direkten Rede spiegelt sich eine (intendierte) hochsprachliche Sprachvarietät wider (*Ja, ja, tun sie [sic!] nur ihre Pflicht, schließlich g'hört sich das nicht*). Hier ist nur eine Form eher umgangssprachlich-dialektal: *g'hört* mit der Reduktion des Präfixes *ge-*. Da das lyrische Ich hier mit einem Polizisten, also mit einer Respektperson, einer Obrigkeit spricht, passt er seinen Sprachstil jenem an, der von so einer in der Öffentlichkeit stehenden Person erwartet wird. In dieser Strophe erfährt der Rezipient ebenfalls, warum das lyrische Ich eine intendiert hochsprachliche Varietät spricht. Das lyrische Ich steht *für Ordnung und für Sicherheit*. Figuren, die diese Maxime vertreten, wirken nur dann autoritär – denken sie –, wenn sie sich durch eine entsprechende Sprachvarietät klar ausdrücken.

Der Refrain ist dafür umso mehr mit nonstandardsprachlichen Formen gespickt. Er ist durchgehend im Dialekt realisiert und es werden insgesamt sechs Lexeme verwendet, die typisch für das Wiener Nonstandard-Deutsch sind. Dabei handelt es sich um *Kniera, Biach'l, Fuach'ngänger, Reisstrahra, Oaschkreula und Küssa*.

Aufgrund des ersten Satzes (*I glaub' ollas, was in da Zeitung schteht*) kann angenommen werden, dass es sich beim lyrischen Ich um eine Figur aus sozial „einfachen“ Verhältnissen handelt. Wenn sich diese Figur aber äußert, dass diese sich an alle Gesetze hält und besonders „übergenu“ ist, versucht sie den Sprachstil der gehobenen Gesellschaft nachzuahmen. Daraus resultieren die entsprechend intendiert standardsprachlichen bzw. gehobenen umgangssprachlichen Formen. Im Refrain kommt jedoch das „wahre“ (lyrische) Ich mit seinem dialektalen Sprechen durch.

4.6.4.4.4 Fazit: Danzer-Songcorpus

Wie bereits öfter angesprochen, ist Danzer ein intellektueller Lyriker, der es verstand, wie man u. a. Kritik und Parodie vereint (vgl. GLANZ 1996, 725). Es ist auffällig, dass in seinen Liedern häufig mehrere Personen direkt oder indirekt zu Wort kommen. Dadurch ergibt sich oft die Realisierung unterschiedlicher Sprachvarietäten, die stets mit der konventionellen Vorstellung der sozialen Stellung der Figuren in der Gesellschaft korrelieren. Danzer veröffentlichte v. a. in den 1970er-Jahren viele Lieder, mit denen er (Sozial-) Kritik ausüben wollte. Dies wird in seinen Werken so gut wie immer auf humorvolle Weise transportiert. Genauso wie Ambros ist bei Danzer die Matrixvarietät der Dialekt. Der „gebildete“ Danzer setzt allerdings den „tiefen“ Dialekt bewusst artifiziell ein.

4.6.4.4.5 Analyse des Fendrich-Songcorpus

4.6.4.4.5.1 Zweierbeziehung

Aufgrund des Titels *Zweierbeziehung* kann man nicht auf den tatsächlichen Inhalt des Liedes schließen. Das „Du“ ist nämlich nicht ein geliebter Mensch, sondern ein Auto, das personalisiert wird. Es werden in diesem Werk vermehrt standardnahe Formen verwendet, wenn es um Inhalte des semantischen Feldes „Auto“ geht. Durch den Einsatz von intendiert hochsprachlichen Passagen wird Prestige und Ansehen, das der Besitzer eines tollen Autos hat, ausgedrückt. Ein stark präsentes Motiv im Lied ist die Männlichkeit, verbunden mit dem Auto, das im entsprechenden historischen Kontext nicht mehr rein Mittel zum Zweck war, sondern schon als Statussymbol galt. Dem Text ist zu entnehmen, dass das lyrische Ich durch den Verlust des Autos sein Selbstbewusstsein verloren hat.

In der ersten Strophe sinniert das lyrische Ich über die gemeinsame Zeit zu zweit. Es erinnert sich an die Reaktion der Kaffeehausbesucher, als es das erste Mal mit seinem neuen tollen Auto vorgefahren ist. Der Vorwurf gilt nun dem Auto, denn es ist daran schuld, dass das lyrische Ich jetzt wieder alleine ist und zum Gespött der zuvor Staunenden wird, da es

ohne seine „Protzkarre“ ankommt. Die Erinnerungen an das Auto werden in einer Mischung aus standardnahen und nonstandardsprachlichen Formen geäußert.

In der zweiten Strophe erinnert sich das lyrische Ich noch weiter zurück, nämlich an den Tag, an dem sich die beiden zum ersten Mal sahen und sich diese Begegnung wie Liebe auf den ersten Blick anfühlte. Als es um die Finanzierung ging, kam der Vater (*der Herr Papa*, nicht die Eltern!) als Geldgeber ins Spiel. Das lyrische Ich könnte jener Art von jungem Mann entsprechen, der „von Beruf Sohn“ ist. Diese Gruppe von Heranwachsenden konnte in der Zeit, in der das Lied entstanden ist, bequem auf das zurückgreifen, was sich die Eltern nach dem Krieg aufgebaut hatten. Die junge (Mittelschicht-)Generation der 1980er-Jahre hatte keinen direkten Kontakt mehr zum Krieg und konnte die positiven Konsequenzen des sogenannten Wirtschaftswunders genießen.

In der zweiten Strophe werden mehrheitlich standardnahe Elemente verwendet, es handelt sich dabei – mit MOOSMÜLLER (1987; 1991) gesprochen – um eine „gehobene Umgangssprache“. Trotzdem kommen weiterhin vereinzelt nonstandardsprachliche Elemente und Wiener Dialektallexeme vor.

In der dritten Strophe sowie im Refrain wird erneut eine gehobene Umgangssprache verwendet. Vereinzelt mischen sich jedoch erneut dialektale Formen darunter. Dies betrifft in der dritten Strophe beispielsweise die mehrmals realisierte Form *net* ‘nicht’.

Fendrichs Sprache hebt sich ansatzweise vom „richtigen“ (bzw. „tiefen“) Wiener Dialekt, jener Varietät, der sich Ambros und Danzer bevorzugt bedienen, ab. Bei seiner Sprachvarietät handelt es sich eher um eine (gehobene) Umgangssprache, vermischt mit dialektalen Elementen. Es ist hierbei auffällig, dass häufig Sätze in standardnaher Form begonnen werden und anschließend dialektale Ausdrücke folgen, beispielsweise in der zweiten Strophe: *Am Anfang hat er noch Mucken gemacht* oder *Bei dir hat er die Gurken ghabt, der Herr Carrera*. Weiters können bezüglich der sprachlichen Gestaltung des Liedes zwei rhetorischen Fragen an den Hörer (*Und des soll jetzt aus sei?* und *aber nach 6 ¼ is ma do no net angsoffn, oda?*) verzeichnet werden.

Da das lyrische Ich auf ein Kaffeehaus verweist, in dem jene aus seiner Peergroup verkehren, die offenbar genug Geld haben, um sich dort stundenlang aufzuhalten und sich über andere lustig machen, die nicht ihren gesellschaftlichen Status haben, kann angenommen werden, dass diese Ansammlung von jungen Menschen mehrheitlich von ihren Eltern „gesponsert“ wird und sie sich dadurch als etwas „Besseres“ fühlt. Daher wird diese Gruppe

von Menschen vermutlich der Anspruch zugeschrieben, eine „schönere“ Sprache zu verwenden. Denn (viel) Geld zu haben und Dialekt zu sprechen würde nicht zusammenpassen. Damit korreliert die gehobene Umgangssprache dieser Leute.

Fendrich erinnert sich an die Entstehung von *Zweierbeziehung*: Er hat es geschrieben, weil er einen Freund mit einem Chevrolet Malibu hatte. Eines Tages kommt dieser Freund und weint bitterlich. Fendrich glaubt, es sei etwas mit seiner Mutter, jedoch der Freund klärt auf, dass sein Auto kaputt sei. Dieses Schlüsselerlebnis, dass ein Auto so personifiziert wird, hat Fendrich dazu animiert, das angesprochene Lied zu schreiben (vgl. ALRF [9:18–9:35]).

Das beschriebene Erlebnis, das Fendrich zugetragen worden war, verarbeitet er also zu einem humoristischen Text in der ersten Person Singular. Dabei wird dieser Schmerz, den das lyrische Ich durch den Verlust des (personifizierten) Autos erfährt, und die Trauer danach besonders zum Ausdruck gebracht.

4.6.4.4.5.2 *Strada del sole*

Der Titel lässt erkennen, in welchem Land das Lied spielt, nämlich in Italien. Das Land war aufgrund der steigenden Reiselust v. a. der Österreicher und Deutschen eine sehr beliebte Urlaubsdestination in den 1970er- und 1980er-Jahren. Das lyrische Ich berichtet über den Verlust seiner Freundin aufgrund des „Durchbrennens“ derselben mit einem sogenannten Papagallo. Besonders auffällig sind im Text die italienischen Wörter (z. B. *amore*), deren Bedeutung „jeder“ kennt, und die Pseudo-Italienismen (z. B. *Matraza*). Als Beleg hierfür sollen zwei Verse dienen: *Er wollte Amore mit bella ragazza | Auf sentimentale und auf da Matraza*. In dieser Passage werden – abgesehen von den Pseudo-Italienismen – vermehrt (intendiert) hochsprachliche Formen verwendet. Diese Sprachvarietät soll das noble / elegante Auftreten reflektieren, das ein Mann an den Tag legt, wenn er eine Frau versucht zu erobern. Er will sich dabei von seiner besten Seite zeigen. Dies manifestiert sich u. a. auch in der Wahl der Sprachvarietät. Fendrich hatte keine Italienischkenntnisse, als er das Lied komponierte (vgl. LARKEY 1993, 236).

In der intendiert hochsprachlichen Passage *I wollt nach Firenze nach Rom und nach Pisa* wird reflektiert, dass es sich dabei um eine Art Bildungsreise handeln könnte. Das lyrische Ich macht nicht nur einen bloßen Badeurlaub am „Hausmeisterstrand“, wie dies das Proletariat ab der 1970er-Jahre pflegte, sondern es will sich kulturell bilden. Klischeehaft ausgedrückt sprechen (kulturell) gebildete Leute hochdeutsch.

Vor dem Hintergrund zahlreicher klischeehafter Elemente zeigt sich der Sommerhit des Jahres 1981 als parodistisches und satirisches Stück. Ein Beispiel dafür ist die Automarke Alfa Romeo. Mit einem entsprechenden Wagen kommt der Papagallo „angetanzt“ und kann die Freundin des lyrischen Ichs erobern. Michael Schrott, Hörfunkjournalist, äußert sich einmal zu dem Lied, indem er meint, dass es einfach alle (negativen) Italienklischees bedient, wie beispielsweise die kleinen, wehleidigen, hintertückischen Italiener (vgl. ALRF [11:27–11:35]).

Man kann davon ausgehen, dass das lyrische Ich aus Wien stammt, denn am Ende zieht es für sich die Konsequenzen und beschließt nicht mehr in Italien Urlaub zu machen, sondern sich im Sommer wieder in seinem geliebten Gänsehäufel, einem riesigen Strandbad in Wien, aufzuhalten.

4.6.4.4.5.3 *Zwischen eins und vier*

In diesem Lied ist die Einsamkeit das dominierende Motiv. Der monologisch aufgebaute Text ist durchgehend in gehobener Umgangssprache bzw. „Mittelschichtsprache“ geschrieben und es stechen sonst keine sonstigen sprachlichen Besonderheiten hervor. Es ist interessant, dass sich der Titel aus standardsprachlichen Formen zusammensetzt, denn im Liedtext wird stets die dialektale Form für *eins* verwendet. So heißt es jeweils im Refrain: *Zwischen Aans und Vier*.

An dieser Stelle kann die Frage gestellt werden, welchen Grund es dafür geben könnte, dass manche Songtitel des Austropop standardsprachlich andere hingegen dialektal verschriftet worden sind bzw. werden. Kann dahinter ein System erkannt werden oder handelt es sich lediglich um Zufall bzw. Unzulänglichkeiten beim Versuch, Nonstandard-Sprech- bzw. Singsprache zu verschriftlichen? In Danzers *Der Tschik* beispielsweise ist die standardkonforme Verschriftung des Artikels im Liedtitel aufgrund der dialektalen Sprachformen, die im restlichen Text verwendet werden, eher unpassend. Zum Sprachstil des Songs würde als Titel ***Da Tschik*** besser passen, wie bei relativ vielen Formen auf –er im Text erkennbar ist: *Dreia* (*Dreier*), *kana* (*keiner*), *unsa* (*unser*), *ana* (*einer*), *bessa* (*besser*), *oba* (*aber*), *nua* (*nur*), *Tachiniera* (*Tachinierer*), *Mistkiwestierla* (*Mistkiwestierler*), *auf da Baustö* (*auf der Baustelle*), *mit da Heh* (*mit der Heh (= Polizei)*), *söba* (*selber*), *oda* (*oder*). Weitere Ausführungen zur angesprochenen Fragestellung können hier nicht gemacht werden, denn das würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Wenden wir uns im Folgend wieder dem Lied *Zwischen eins und vier* zu. In der ersten Strophe tritt ein lyrisches Ich auf, in den folgenden Strophen und im Refrain wird jedoch eine

2. Person angesprochen. Da es eingangs heißt, dass das lyrische Ich ein „Achterl Wein“ in der Hand hält und es nicht nur bei dem einen bleiben wird, kann man davon ausgehen, dass es sich in eine andere Welt flüchten will. Durch den vermehrten Alkoholkonsum fällt ihm eine Last von den Schultern und es merkt, wie es alles rundherum als wenig wichtig erachtet. Außerdem wird angesprochen, dass Betrunkene die Wahrheit sagen – so, wie es der lateinische Aphorismus „In vino veritas“ besagt.

Der Ort des Textes ist vermutlich eine Bar, eine Diskothek oder eine Dorfkneipe. An diesen Örtlichkeiten ist es durchaus „angemessen“, Dialekt zu sprechen. Unter den vergleichsweise wenigen dialektalen Formen kann hier öfters die Reduktion von *ge-* und *be-*, typische Features für den Wiener Dialekt, bemerkt werden. Beispiele hierfür sind *Gfühl*, *Bsoffener* oder *Gsicht*. Ebenfalls beliebt innerhalb der Varietät, die in unserer Hauptstadt gesprochen wird, ist der Diminutiv auf *-l*. Im Liedtext zeigt sich diesbezüglich ein typisches Nomen, das sehr gern als Maßeinheit für Wein verwendet wird, nämlich das *Achterl*.

4.6.4.4.5.4 *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk*

Einen ähnlichen Stellenwert als Liebeslied wie *Langsam wachst ma z'samm* von Ambros hat Fendrichs *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk*. Im durchgehend dialektal monologisch aufgebauten Lied kommt der Wiener Dialekt-Features-„Analyst“ auf seine Kosten, denn es deckt eine mannigfaltige Bandbreite an entsprechenden nonstandardsprachlichen Formen ab. Der Inhalt besteht darin, dass das lyrische Ich seiner Geliebten (Alltags-)Gründe nennt, warum es sie braucht und sie so sehr liebt.

4.6.4.4.5.5 *Es lebe der Sport*

Das monologische Lied *Es lebe der Sport* berichtet auf ironische Weise, mit welcher Freude die Brutalität von Sportevents vor dem Fernsehgerät zu Hause genossen wird (vgl. LARKEY 1993, 228). Der Text wird aus der Sicht eines auktorialen Erzählers berichtet. Der männliche Protagonist verfolgt die sportlichen Aktivitäten anderer mit Genuss von zuhause aus über seinen „Color-TV“, einen Luxusgegenstand der damaligen Zeit. Seine Lieblingsbeschäftigungen neben dem Fernsehen scheinen das Essen (*Schnitzelbrot*) und das Trinken (*Bier, Kaffee*) zu sein.

In der ersten Strophe kommen etliche dialektale Formen mit großem phonetischen Abstand vor. In den darauffolgenden Strophen werden mehrheitlich (intendiert) standardsprachliche Formen verwendet. Dabei kommt es einige Male zu einem artifiziellen Einsatz von dialektalen Elementen, um einen Reim zu stützen.

Ab der zweiten Strophe wird von Fendrich wieder eine Art „Mittelschichtsprache“ verwendet. Da es sich um eine Art „Fachbeitrag“ zum Thema Sport handelt und z. T. nicht alltagssprachliche Lexeme verwendet werden, ist der Text tendenziell hochsprachlich.

Im Refrain wird der Sport mehrheitlich (intendiert) standardsprachlich hochgepriesen. Der Refrain stellte eine Art Appell dar. Wohl um glaubwürdig, im Sinne einer Expertise autoritär bzw. wirkungsvoll zu sein, werden hier hochdeutsche Formen verwendet. Dass man den Sport jedoch nicht aktiv praktizieren muss, um seine positiven Aspekte zu genießen, besagen die letzten beiden Verse der sechsten Strophe: *Heiterkeit auf der Tribüne das ist halt am Sport das Schöne*.

4.6.4.4.5.6 *Schickeria*

LARKEY (1993, 228) meint, dass *Schickeria* eine Parodie auf die High Society sei. Anders ausgedrückt könnte damit die *hippe*, junge *Hautevolee* der frühen 1980er-Jahre gemeint sein, bei der der Wohlstand zur Gewohnheit wurde. Dieser sozialen Gruppe wird der Anspruch zugeschrieben, eine gehobene Sprachvarietät zu verwenden, was sich auch im Lied widerspiegelt.

In der ersten Strophe wird im ersten und vierten Vers mehrheitlich eine (intendiert) standardsprachliche Varietät verwendet, im zweiten und dritten herrscht eine ausgeglichene Mischung zwischen standardsprachlichen und nonstandardsprachlichen Formen vor.

In der zweiten Strophe und im Refrain dominiert mehrheitlich dialektales Wiener Deutsch. In diesen beiden Passagen und in der dritten Strophe stechen unterschiedlich realisierte Formen für *wir* hervor: *mir haum*; *mir san die Hautevolée mir haum den Überschmäß* *mir san a Wahnsinn mir san in*. Ebenso kommt in unbetonten Stellungen die Form /ma/ vor: *In der Schickeria da san ma daham*. Dieser Satz ist der erste Vers der dritten Strophe, der so, wie der vierte Vers, vermehrt nonstandardsprachliche Elemente aufweist. Im letzten Vers sticht das englische Lehnwort *Power* ins Auge. Im zweiten und dritten Vers hingegen dominieren wieder die (intendiert) standardsprachlichen Varianten.

Auch in der vierten Strophe kann eine gehobene Umgangssprache erkannt werden. Markant ist das *Jetten*, eine Tätigkeit, die für die (klein-)bürgerliche Gesellschaft der 1980er-Jahre eher eine futuristische Illusion war, für die „Hautevolée“ jedoch nicht. Wie schon angesprochen dominiert hier eine eher standardsprachliche Varietät, die allerdings bei Bedarf durch „switching“ einer nonstandardsprachlichen weicht: *Und dann surfen wir professionell umadum auf die Wellen*. Bei *umadum* handelt es sich um ein Wiener Dialektallexem und die

ist grammatikalisch standardsprachlich falsch, dialektal jedoch systemkonform. Offensichtlich baute Fendrich diesen Grammatikfehler gezielt ein, um damit zu indizieren, dass sich die „bessere Gesellschaft“ vornehm gibt, jedoch nicht weiß, wie man „richtig“ spricht. Es reflektiert die „Schicki-Micki-Gesellschaft“ der 1980er-Jahre, die etwas „Besseres“ sein will, jedoch immer wieder in den Dialekt „verfällt“, weil sie nicht durchgehend hochsprachlich sprechen kann.

Die fünfte Strophe ist insofern interessant gestaltet, als sie einen Neologismus und ein bewusst semantisch „falsch“ verwendetes Lexem aufweist. Im ersten Vers *Finanzielle Probleme lacosten uns nur einen Husta* findet sich ein Neologismus, der sich aus der Bekleidungsmarke „Lacoste“ und einer Verbendung zusammensetzt. Im zweiten Vers *Des spüt goa keine Rolex der Oide brennt eh wie ein Lusta* soll eigentlich die syntaktische Einheit *keine Rolle spielen* ausgedrückt werden, es wird aber *Rolle* durch *Rolex*, eine teure Uhrenmarke, ersetzt. In diesem Vers ist außerdem der *Oide*, der „wie ein Luster brennt“, also viel zahlt, interessant. Hier kann wieder angenommen werden – wie auch schon im Lied *Zweierbeziehung* – dass für viele junge (Mittelschichts-)Leute der 1980er-Jahre die Eltern oder hier vor allem der Vater – daher *der Oide* – die Geldgeber waren.

Der Satzsatz *Mir san in – in Wien* reflektiert das (überhöhte) Selbstwertgefühl dieser „besseren Gesellschaft“ in Wien. Außerdem kann daraus abgeleitet werden, dass der Inhalt des Textes Aspekte der gesellschaftlichen Wirklichkeit der damaligen Zeit (in verzerrter Form) widerspiegelt.

4.6.4.4.6 Fazit: Fendrich-Songcorpus

Generell unterscheidet sich die sprachliche Gestaltung von Fendrichs Liedtexten sehr von Ambros' und Danzers Werken, indem bei ihm die Mittelschichtsprache oder (gehobene) Umgangssprache die Matrixvarietät bildet. Gründe dafür können sein, dass er sich in seinen Texten teilweise anderen Themen als die anderen beiden Austropopper widmet. Ein weiterer Faktor, der berücksichtigt werden muss, ist dass er seine Karriere etwa 10 Jahre nach Ambros und Danzer startet. In einem Jahrzehnt kann sich (in einer Großstadt) sprachlich viel verändern. In Bezug auf Sprachwandel äußert ja auch Danzer im Interview, dass [d]ie heutige Generation [...] hochdeutsch wie Deutsche [spricht]. Es gibt unsere Sprache nicht mehr“ (SEILER 2006, 110). Diesen Eindruck, den Danzer etwa 30 Jahre nach seinem Karrierestart hat, lässt auf die (laienhaft wahrgenommene) Sprachentwicklung im Großraum Wien Schlüsse zu.

Gröbchen meint, dass der Einsatz von Imitation und Parodie bereits beim Duo „Pirron und Knapp“, die v. a. in den 1950er-Jahren ihre kabarettistischen Musikstücke im Wiener Dialekt vortrugen, beliebt war. Weiters meint er, dass Fendrich diesen Stil neu belebte und dieser somit auch im Austropop verankert war (vgl. ALW [08:17–8:39]). Zu den von Fendrich behandelten Themen schreibt LARKEY (1993, 231), dass er sich in seinen Liedern der politischen Korruption, dem Modebewusstsein, Wien, der Discoszene, dem (Alkohol) Trinken und Österreich als Heimat widmet.

5 Fazit und Ausblick

Die vorliegende Diplomarbeit problematisiert die „soziale Bedeutung“ von Sprache am Beispiel (der Texte) von ausgewählten Austropop-Songs der 1970er- und 1980er-Jahre. Der Fokus wird dabei auf ein Songcorpus gelegt, das jeweils sechs Lieder von Wolfgang Ambros, Georg Danzer und Rainhard Fendrich beinhaltet.

Um die zentrale Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit, nämlich was das Phänomen Austropop über die „soziale Bedeutung“ der deutschen Sprache im Ballungsraum Wien im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts aussagt, zu beantworten, kann ausgeführt werden, dass (gerade auch) in den 1970er- und 1980er-Jahren offenbar im kollektiven Bewusstsein verankert war, dass der „(Wiener) Dialekt“ die Sprache der „Unterschicht“ und der „Nähekommunikation“, das „Hochdeutsche“ aber die Sprache der „Mittel- und Oberschicht“ bzw. der Öffentlichkeit ist. Für das Phänomen Austropop kam also als Medium im Wesentlichen nur die Sprachvarietät der „Unterschicht“ in Frage, denn auf diese Art und Weise wurde mittels Dialekt Protest, Rebellion, Rock ‘n’ Roll, Provokation, ein Zusammengehörigkeitsgefühl etc. ausgedrückt. Das Phänomen Austropop zeigt somit, wie man auf Basis der „sozialen Bedeutung“ von Sprache bestimmte Kontextualisierungen formen und dabei fiktional funktionalisieren kann. Der Dialekteinsatz in den untersuchten Texten ist ein Kontextualisierungssignal, das verschiedene Kontexte (Kritik, Rebellion, Identifikation, Gemeinschaftsgefühl etc.) realisieren kann. Mit Blick auf das Phänomen Austropop können wesentliche (sozio-)linguistische Annahmen und Theorien als nützlich und berechtigt bezeichnet werden, die postulieren, dass Sprache viel mehr als nur den „eigentlichen“ kommunikativen Inhalt transportiert.

In den Liedern des Austropop wird auf subtile Weise „Authentizität“ inszeniert. Dies könnte das „Geheimrezept“ für den (österreichweiten) Erfolg der Musiker dieses Genres sein. Ob dies jedoch wirklich der einzige Grund für die Beliebtheit des Austropop ist, der trotz seiner „Wien-Lastigkeit“ als ein gesamtösterreichisches Phänomen aufzufassen ist, kann als eigenständige Forschungsfrage für weitere wissenschaftliche Arbeiten dienen. Eine Vermutung soll jedoch trotzdem an dieser Stelle vorgenommen werden. Obwohl Wien und das „Wienerische“ im restlichen Österreich nicht besonders beliebt sind, kann sich die Mehrheit der österreichischen (und z. T. auch der bundesdeutschen) Bevölkerung mit dem „Wienerischen“ in fiktionalen Kontexten identifizieren. Alle Stereotype sind ambivalent. Der inszenierte „Urwien“, wie z. B. „Mundl“, Hans Moser, Peter Alexander u. a., hat ambivalente Züge und ist bzw. war im gesamten Land (und darüber hinaus) erfolgreich und

beliebt. Der Grund dafür könnte sein, dass sich jede(r) mit gewissen Zügen dieser (fiktiven bzw. inszenierten) Persönlichkeiten identifizieren kann. Dies kann ebenfalls auf den Austropop umgelegt werden, bei dem Dialektssignale viele unterschiedliche Facetten – regionale, aber auch andere, wie ‘fetzig’, ‘rebellisch’, ‘ironisch’ etc. – haben können. Dabei ist es möglicherweise sekundär, um *welchen* Dialekt (im Sinne von Regionalität) es sich dabei handelt. Auf diese Art und Weise lässt sich das Spannungsverhältnis von „Hochsprache“, der Sprache der Öffentlichkeit bzw. Mittel- und Oberschicht, und „Dialekt“, der Sprache der Unterschicht und der Nähe soziosemiotisch funktionalisieren. Kommen in fiktionalen Texten Figuren vor, die (zwischen diesen Sprachvarietäten) switchen, kann dies unterschiedliche Effekte hervorrufen, z. B. ironisch wirken, andere Personen lächerlich darstellen etc.

Die 1970er-Jahre waren ein Jahrzehnt des Umbruchs. Dabei stand die junge Generation im Mittelpunkt. Sie hob sich durch das Aussehen, wie beispielsweise die Kleidung oder die Frisur, sowie den Musikgeschmack von den Älteren ab. Auch der Dialekt(gebrauch) wurde dabei in der österreichischen Musikszene als Provokationsmittel eingesetzt. Er diente als Mittel, um aufzufallen und um zu rebellieren, denn Dialekt war in jener Zeit (insbesondere in Wien) stigmatisiert. Die 1980er-Jahre hingegen zeichnen sich durch ihren Wohlstand aus. Nach den Jahren des Wirtschaftsaufschwungs waren beispielsweise PKWs oder die Kleidung nicht mehr reine Funktionsgegenstände. Etliche *hippe*, junge Leute – meist von den Eltern wirtschaftlich unterstützt – drückten mit einem tollen Sportwagen oder mit bestimmter Markenkleidung eine gewisse Art von Wohlstand aus und hoben sich so von anderen ab.

Die angesprochenen gesellschaftlichen Strömungen können in den vorliegend untersuchten Liedtexten (und den darin eingesetzten sprachlichen Mitteln) der drei Austropopper klar erkannt werden. Der mehrheitlich provokativ eingesetzte Wiener Dialekt ist in den Liedtexten von Ambros und Danzer dominant. Fendrich hingegen nimmt lieber die „Schicki-Micki-Gesellschaft“ aufs Korn. Stilistisch zeigt sich dies bei Fendrich durch den vermehrten Einsatz von sprachlichen Formen einer gehobenen Umgangssprache oder einer Art Mittelschichtsprache. Dabei vernachlässigt er jedoch nicht zur Gänze die typischen (Wiener) Dialektformen und Lexeme.

Da das musikalische Phänomen „Austropop“ in der vorliegenden Arbeit sprachwissenschaftlich untersucht wird, werden eingangs Theorien von GUMPERZ (1992), ECKERT (2008) und SILVERSTEIN (2003) beleuchtet, die sich mit sprachlichen Äußerungen und ihrer „sozialen Bedeutung“ auseinandersetzen. Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass ECKERT (2008) sprachliche Äußerungen nicht mehr als gewissermaßen statisch ansieht,

sondern postuliert, dass sich diese flexibel der Umgebung, dem Kontext, anpassen. GUMPERZ (1992) verweist besonders auch auf die nonverbalen „Kontextualisierungsschlüssel“, wie die Körpersprache, die Intonation oder die Sprechgeschwindigkeit. SILVERSTEIN (2003) verankert sprachliche Aussagen soziokulturell innerhalb sozialer und arealer Dimensionen und bildet dabei Abstufungen sprachbasierter Indexikalität.

Anschließend wird vorliegend im Überblick aufgezeigt, welche Sprachvarietäten in Österreich verwendet werden. Dabei wird das „Wiener Deutsch“, jenes Variations- bzw. Varietätenspektrum, in dem die Lieder der drei ausgewählten Austropopper realisiert sind, genauer betrachtet. Interessant dabei ist, dass das nonstandardsprachliche Deutsch der Bundeshauptstadt Wien als Kunstsprache im Theater, im Film oder in der Literatur (also auch im Liedtext) neben den oben bereits erwähnten Aspekten auch einen positiven, humorvollen oder auch ironischen „Ton“ transportiert. Sprechen jedoch („echte“) Wiener in ihrem Alltag im Dialekt, wird dies von vielen Leuten als negativ empfunden. Die damit assoziierte soziale Bedeutung ist, dass die Sprecher dem unteren Ende der gesellschaftlichen Klassenhierarchie angehören.

Für die Analyse wurden offiziell veröffentlichte Verschriftungen von Liedtexten herangezogen. Obwohl diese Schreibungen keinesfalls die tatsächlich realisierte (gesungene) Sprache abbilden können, sind darin die entscheidenden Sprachfeatures (vgl. MOOSMÜLLER 1987; 1991) erkennbar.

Die Texte von Ambros und Danzer unterscheiden sich auf sprachlicher und thematischer Ebene von Fendrichs Liedern recht stark. Bildet bei Ambros und Danzer der Dialekt die „Matrixvarietät“, ist es bei Fendrich die (gehobene) Umgangssprache als eine Art „Mittelschichtsprache“. Eine Erklärung hierfür wäre, dass Fendrich etwa zehn Jahre nach Danzer und Ambros mit seiner musikalischen Karriere beginnt. Dies könnte unter anderem auch ein Hinweis darauf sein, dass es in den 1980er-Jahren in Wien bereits weniger üblich war, (durchgehend) Dialekt im Alltag zu sprechen. Ein weiterer Grund für Fendrichs spezifischen Spracheinsatz könnte sein, dass er als Schauspieler in renommierten Wiener Theatern tätig war. Weiters könnte er von Anfang an im Sinn gehabt haben, überregional, sogar international, erfolgreich zu sein. Schlussendlich soll aber insbesondere nochmals der inhaltliche Aspekt seiner Lieder angesprochen werden, denn er behandelt z. T. andere Themen als Ambros und Danzer. Durch den Einsatz der Mittelschichtsprache, zu der der „tiefe“ Dialekt einen Kontrast bildet, kann Fendrich besser eine bestimmte soziale Gruppe, z.

B. die „Schicki-Micki-Leute“, abbilden und dabei einen ironischen „Augenzwinkereffekt“ erzielen.

Bei allen drei Austropoppern ist Sprache im Allgemeinen und der Dialekt im Besonderen ein bewusst eingesetztes Stilmittel. Sprache hat eine soziale Bedeutung und schafft Kontexte. Sie wird dabei bewusst als Kunstform verwendet. Allgemein kann über die Lieder des Austropop ausgesagt werden, dass sie oft (sozial-)kritisch und sarkastisch sind, jedoch meist humorvoll umgesetzt wurden. Im Ausblick erweist sich das Phänomen Austropop als lohnendes Forschungsfeld für weitere (sozio-)linguistische Untersuchungen.

6 Quellenverzeichnis

6.1 Gedruckte Quellen

AFDLA3 = AMBROS - FENDRICH - DANZER. LIVE. AUSTRIA 3. (o. J.). Edition DUX

AFDVol.2 = AMBROS - FENDRICH - DANZER. LIVE. AUSTRIA 3. (o. J.). Edition DUX. Vol.2.

AHORNER, PETER (2014): Wiener Wörterbuch. Wien: Ueberreuter.

ALT&JUNG = ALT&JUNG – Die ultimative Liedersammlung (2012). CD-Beiheft. Universal Music Austria.

AMMON, ULRICH (1983): Soziale Bewertung des Dialektsprechers: Vor- und Nachteile in Schule, Beruf und Gesellschaft. In: BESCH, WERNER / KNOOP, ULRICH / PUTSCHKE, WOLFGANG / WIEGAND HERBERT E. (Hg.): Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.2), 1499–1509.

AMMON, ULRICH (2004): Funktionale Typen und Statustypen von Sprachsystemen. In: AMMON, ULRICH / DITTMAR, NORBERT / MATTHEIER, KLAUS J. / TRUDGILL, PETER (Hg.): Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft.² Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 179–188.

AUER, PETER (1992): Introduction: John Gumperz' Approach to Contextualization. In: AUER, PETER / DI LUZIO, ALDO (Hg.): The contextualization of language. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 1–37.

BERNOLD, MONIKA (2016): Wünsch dir was... In: SCHALLABURG KULTURBETRIEBSGES.M.B.H. (Hg.): Die 70er damals war Zukunft. Schallaburg.

BERRUTO, GAETANO (2004): Sprachvarietät – Sprache (Gesamtheit, historische Sprache). In: AMMON, ULRICH / DITTMAR, NORBERT / MATTHEIER, KLAUS J. / TRUDGILL, PETER (Hg.): Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft.² Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 188–195.

BUBMANN, HADUMOD (Hg.) (2002): Lexikon der Sprachwissenschaft.³ Stuttgart.

BÜRO TRAFO.K (2016): „Liberté, Egalité, Pfefferminztee!“ In: SCHALLABURG KULTURBE-
TRIEBSGES.M.B.H. (Hg.): Die 70er damals war Zukunft. Schallaburg: Kröner.

CASPER, KLAUDIA (2002): Spracheinstellungen. Theorie und Messung. Heidelberger Schriften
zur Sprache und Kultur 6. Books on Demand GmbH.

DANZER, GEORG / SCHWARZ, FRANZ CHRISTIAN / ZAHRADNIK, ANDY (2015): Georg Danzer.
Große Dinge – Erlebtes und Erzähltes, Wien: Ueberreuter.

DITTMAR, NORBERT (2004): Umgangssprache - Nonstandard. In: AMMON, ULRICH / DITTMAR,
NORBERT / MATTHEIER, KLAUS J. / TRUDGILL, PETER (Hg.): Soziolinguistik. Ein internationa-
les Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. 2. Auflage. Berlin / New York.
(Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 250–262.

EBLE, CONNIE (2004): Slang and Antilanguage. In: AMMON, ULRICH / DITTMAR, NORBERT /
MATTHEIER, KLAUS J. / TRUDGILL, PETER (Hg.): Soziolinguistik. Ein internationales Hand-
buch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft.² Berlin / New York. (Handbücher zur
Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 262–267.

ECKERT, PENELOPE (2008): Variation and the indexical field. *Journal of Sociolinguistics* 12/4,
453–476.

ECKERT, PENELOPE (2012): Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in
the Study of Sociolinguistic Variation. In: *Annual Review Anthropology* 2012, Vol. 41, 87–
100.

FEHRINGER, ANDREA / KÖPF, THOMAS (2011): Wolfgang Ambros. Die Biografie. Wien

FENDRICH, RAINHARD / FECHTER, HERBERT / CHMELAR, DIETER (1995): Rainhard Fendrich,
Texte, Bilder, Geschichten. Wien: Ueberreuter.

FRIESENBICHLER, GEORG (2008): Unsere wilden Jahre. Die Siebziger in Österreich. Wien /
Köln / Weimar: Böhlau.

FUCHS, HARRY (1995): AUSTROPOP. Vom Auf- und Abstieg einer Trademark. In: GRÖB-
CHEN, WALTER (Hg.): Heimspiel. Eine Chronik des Austro-Pop. St. Andrä-Wördern: Hanni-
bal, 73–79.

GARRETT, PETER (2010): *Attitudes to Language*. Cambridge.

GERLACH, CAROLINE (1984): Popmusik. Country, Beat, Blues, Folk, Schlager, Rock, Reggae, New Wave. Berlin: VEB Lied der Zeit Musikverlag Berlin.

GEYER, KLAUS (2015): bochan ‘gebacken und paniert’ – (Paradoxe?) intralinguale Untertitelung im Spielfilm Indien. In: LENZ, ALEXANDRA N / AHLERS, TIMO / GLAUNINGER, MANFRED M. (Hg.): Dimensionen des Deutschen in Österreich. Variation und Varietäten im sozialen Kontext. Schriften zur deutschen Sprache in Österreich, Bd. 42. Frankfurt am Main: Lang, 307–320.

GLANZ, CHRISTIAN (1996): Populärmusik. Ein Brennspeigel für Identität und Gemeinschaft. In: Österreichische Musikzeitschrift. Vol. 51 (10). Böhlau Verlag Zeitschrift, 718–727.

GLANZ, CHRISTIAN (2011): Unterhaltungsmusik in Wien im 19. und 20. Jahrhundert. VI: Austropop. In: FRITZ-HILSCHER, ELISABETH TH. / KRETSCHMER, HELMUT (Hg.): Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Bd. 7. Wien / Berlin: LIT, 531–534.

GLAUNINGER, MANFRED (2012a): Zur Metasoziosemiose des „Wienerischen“. Aspekte einer funktionalen Sprachvariationstheorie. In: FRANCESCHINI, RITA / SCHWARZ, CHRISTIAN (Hg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 166: Verschwommene Dialekte, 110–118.

GLAUNINGER, MANFRED (2012b): Stigma als Strategie – Zum „Dialekt“-Gebrauch im Wiener Deutsch. In: KANZ, ULRICH / KILGERT-BARTONEK, NADINE / SCHIEBL, LUDWIG (Hg.): Die Heimat auf der Zunge tragen – Mundart als Sprachschatz. Regensburg: edition vulpes, 89–101.

GLAUNINGER, MANFRED (2015): (Standard-)Deutsch in Österreich im Kontext des gesamtdeutschen Sprachraums. Perspektiven einer funktional dimensionierten Sprachvariationstheorie. In: LENZ, ALEXANDRA / GLAUNINGER, MANFRED (Hg.): Standarddeutsch im 21. Jahrhundert. Theoretische und empirische Ansätze mit einem Fokus auf Österreich, Wiener Arbeiten zur Linguistik: Bd. 1. Göttingen: V&R unipress, 11–57.

GROßEGGER, BEATE (2002): Mein Reim ist fett, deiner ist Trennkost. In: tribüne – zeitschrift für sprache und schreibung, 1/2002, 9–14.

GUMPERZ, JOHN J. (1982): Discourse strategies. Cambridge.

GUMPERZ, JOHN J. (1992): Contextualization Revisited. In: AUER, PETER / DI LUZIO, ALDO (Hg.): The contextualization of language. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 39–53.

GÜRMEN, LILÂ / LEITNER, ALEXANDER (1995): Austropop. Wien: Verlag des Österreichischen Gewerkschaftsbundes.

HARTIG, MATTHIAS (1990): Deutsch als Standardsprache. In: International Journal of the Sociology of Language. Bd. 83, 121–133.

HAVAS, HARALD (2008): Das Austropop Sammelurium. Wien: Ueberreuter.

HEUERMANN, HARTMUT / GRABNER, ALEXANDER (2014): Sprachwissenschaft für den Alltag: ein Kompendium. 3. Auflage. Frankfurt / Main: Lang.

HORNUNG, MARIA / GRÜNER, SIGMAR (2002): Wörterbuch der Wiener Mundart. 2. Auflage. Wien: öbv&hpt.

JAUK, WERNER (1995): Austropop. In: FLOTZINGER, RUDOLF / GRUBER, GERNOT (Hg.): Musikgeschichte Österreichs. Bd. 3. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart. 2. Auflage. Wien / Köln / Weimar: Böhlau, 312–321.

KRALICEK, WOLFGANG (2016): „Feminist war ich keiner“. In: News, Nr. 13 (Printmedium), 94–99.

KAISER, IRMTRAUD (2006): Bundesdeutsch aus österreichischer Sicht. Eine Untersuchung zu Spracheinstellungen, Wahrnehmungen und Stereotypen (= amades. Arbeitspapiere und Materialien zur deutschen Sprache 2/06). Mannheim.

KLEINEN, GÜNTER (2007): Musikalische Lebenswelten. In: DE LA MOTTE-HABER, HELGA / NEUHOFF, HANS (Hg.): Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 4. Laaber-Verlag, 438–455.

KNOBLAUCH, HUBERT (1991): Kommunikation im Kontext. John J. Gumperz und die Interaktionale Soziolinguistik. In: Zeitschrift für Soziologie., Jg. 20, Heft 6, 446–462.

LARKEY, EDWARD (1993): Pungent Sounds. Constructing Identity with Popular Music in Austria. Austrian Culture Vol.9. New York: Lang.

LASAGABASTER, DAVID (2004): Attitude / Einstellung. In: AMMON, ULRICH / DITTMAR, NORBERT / MATTHEIER, KLAUS J. / TRUDGILL, PETER (Hg.): Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. 2. Auflage. Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 399–405.

LEOPOLD, PETER (1989): Rainhard Fendrich. Aus dem Leben eines Taugenichts. Wien: Ueberreuter.

LINKE, ANGELIKA / NUSSBAUMER, MARKUS / PORTMANN, PAUL R. (2004): Studienbuch Linguistik. 5. Auflage. Tübingen: Niemeyer.

LINKE, REINHARD (2016): „Die 70er haben zu einem gesellschaftlichen Aufbruch geführt“. In: SCHALLABURG KULTURBETRIEBSGES.M.B.H. (Hg.): Die 70er damals war Zukunft. Schallaburg.

LÖFFLER, HEINRICH (2010): Germanistische Soziolinguistik. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

LUCKMANN, THOMAS (1983): Gesellschaft und Sprache; Soziologie und Dialektologie. In: UNGEHEUER, GEROLD / WIEGAND, HERBERT ERNST (Hg.): Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. 2. Auflage. Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.2), 1568–1579.

MOOSMÜLLER, SYLVIA (1987): Soziophonologische Variation im gegenwärtigen Wiener Deutsch. Eine empirische Untersuchung. Stuttgart: Steiner-Verlag.

MOOSMÜLLER, SYLVIA (1990): Einschätzung von Sprachvarietäten in Österreich. In: International Journal of the Sociology of Language. Band 83, 105–120.

MOOSMÜLLER, SYLVIA (1991): Hochsprache und Dialekt in Österreich. Soziophonologische Untersuchungen zu ihrer Abgrenzung in Wien, Graz, Salzburg und Innsbruck. Wien / Köln / Weimar: Böhlau.

ÖWB = ÖSTERREICHISCHES WÖRTERBUCH. Schulausgabe. (2006, 2009). 41. Auflage. Wien: öbv.

PRESTON, DENNIS R. (2002): Language with an Attitude. In: CHAMBERS, J.K. / TRUDGILL, PETER / SCHILLING-ESTES, NATALIE (Hg.): The Handbook of Language Variation and Change. Blackwell.

PÜTZ, MARTIN (2004): Sprachrepertoire. In: AMMON, ULRICH / DITTMAR, NORBERT / MATTHEIER, KLAUS J. / TRUDGILL, PETER (Hg.): Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. 2. Auflage. Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 226–232.

REISIGL, MARTIN / ZIEM, ALEXANDER (2014): Diskursforschung in der Linguistik. In: ANGERMULLER, JOHANNES / NONHOFF, MARTIN / HERSCHINGER, EVA / MACGILCHRIST, FELICITAS / REISIGL, MARTIN / WEDL, JULIETTE / WRANA, DANIEL / ZIEM, ALEXANDER (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Bd. I: Theorien, Methodologien und Kontroversen, Bielefeld: transcript-verlag, 70–110.

SAWIN, THOR (2015): What “getting by with English” costs: Fieldworkers’ language choices and organizational language policy. *Reconsidering Development*, 4(1), 66–84.

SCHMIDT, ERICH / HERRGEN, JOACHIM (2011): Sprachdynamik. Eine Einführung in die moderne Regionalsprachenforschung. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

SCHRODT, RICHARD (1997): Nationale Varianten, areale Unterschiede und der ‘Substandard’: An den Quellen des Österreichischen Deutsch. In: MUHR, RUDOLF / SCHRODT, RICHARD (Hg.): Österreichisches Deutsch und andere nationale Varietäten plurizentrischer Sprachen in Europa. [empirische Analysen]. Wien: Holder-Pichler-Tempsky (Materialien und Handbücher zum österreichischen Deutsch und zu Deutsch als Fremdsprache 3), 12–39.

SEDLACZEK, ROBERT (2011): Wörterbuch des Wienerischen. Innsbruck / Wien: Haymon.

SEILER, CHRISTIAN (2006): Georg Danzer. Jetzt oder nie. Im Gespräch mit Christian Seiler. Wien: Ueberreuter.

SILVERSTEIN, MICHAEL (1992): The Indeterminacy of Contextualization: When Is Enough Enough?. In: AUER, PETER / DI LUZIO, ALDO (Hg.): The contextualization of language. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 55–76.

SINNER, CARSTEN (2014): Varietätenlinguistik. Eine Einführung. Tübingen: narr Verlag.

SMUDITS, ALFRED (1996): I AM FROM AUSTRIA. Austropop: Die Karriere eines musikkulturellen Phänomens von der Innovation zur Etablierung. In: SIEDER, REINHARD / STEINERT, HEINZ / TALOS, EMMERICH (Hg.): Österreich 1945–1995. Gesellschaft Kultur Politik. 2. Auflage. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

SOUKUP, BARBARA (2009): Dialect use as interaction strategy. A sociolinguistic study of contextualization, speech perception, and language attitudes in Austria. *Austrian Studies in English*. Wien: Braumüller.

TEUSCHL, WOLFGANG (2007): Wiener Dialekt Lexikon. St. Pölten / Salzburg: Residenz Verlag.

THOMAS, LINDA / WAREING, SHÂN (1999): Language, Society and Power. An introduction. London / New York: Routledge.

VOGT, SABINE (2004): Ich höre immer viel Musik, die ich auch wirklich hören kann. Eine empirische Studie über Formen der musikalischen Selbstsozialisation. In: Diskussion Musikpädagogik, Heft 23, 3–10. zitiert von KLEINEN, GÜNTER (2007): Musikalische Lebenswelten. In: DE LA MOTTE-HABER, HELGA / NEUHOFF, HANS (HG.): Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 4. Laaber-Verlag, 445.

WEIGL, ANDREAS (2006): Zur Konsumgeschichte von Kindern und Jugendlichen im 20. Jahrhundert. In: BREUSS, SUSANNE / EDER, FRANZ X.: Konsumieren in Österreich. 19. und 20. Jahrhundert. Querschnitte Bd. 21. Wien: StudienVerlag, 166–188.

WIESINGER, PETER (1983a): Die Einteilung der deutschen Dialekte. In: BESCH, WERNER / KNOOP, ULRICH / PUTSCHKE, WOLFGANG / WIEGAND HERBERT E. (Hg.): Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.2), 807–900.

WIESINGER, PETER (1983b): Rundung und Entrundung, Palatalisierung und Entpalatalisierung, Velarisierung und Entvelarisierung in den deutschen Dialekten. In: BESCH, WERNER / KNOOP, ULRICH / PUTSCHKE, WOLFGANG / WIEGAND HERBERT E. (Hg.): Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Berlin / New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.2), 1101–1105.

WAno.1 = Wolfgang Ambros No. 1 – Seine Lieder (1971–1983). Band 1.

6.2 Onlinequellen

50 JAHRE PILLE IN EUROPA <http://derstandard.at/1304553025166/Anti-Babypille-50-Jahre-Pille-in-Europa> [Zugriff: 07.05.2016].

AMANN, WILHELM (2012): „Da bleibt man jung und lebensfroh“. Interview mit dem österreichischen Liedermacher Wolfgang Ambros. Magazin Nr. 125. 01.06.2012 <http://www.wolfgangambros.at/aktuelles/282.pdf> [Zugriff: 19.04.2014].

AMOROS, ANDRES: 50 preguntas básicas para acercarse a la obra. El País Semanal. 19.12.2004. http://elpais.com/diario/2004/12/19/eps/1103441210_850215.html [Zugriff: 13.07.2016].

ATKIN, ALBERT (2010): Peirce's Theory of Signs <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/> [Zugriff: 21.03.2016].

BUNDESMINISTERIUM FÜR BILDUNG UND FRAUEN (Hg.): Die kompetenzorientierte Reifeprüfung. Vorwissenschaftliche Arbeit. Online unter: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/ba/reifepruefung_ahs_vwabuk_22320.pdf [Zugriff: 20.02.2016].

CAFÉ HAWELKA: <http://www.hawelka.at/cafe/de/> [Zugriff: 07.05.2016].

DAS MODERNE ÖSTERREICH. Mein Österreich. Vorbereitung zur Staatsbürgerschaft, online unter <http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/index.php?id=39> [Zugriff: 03.08.2015].

EIGNER, PETER / RESCH, ANDREAS: Phasen der Wiener Stadtentwicklung, online unter http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/eigner_resch_phasen.pdf [Zugriff: 29.07.2015].

GEORG DANZER - DER TSCHICK (1972) <https://www.youtube.com/watch?v=B7KnRbdST1s> [3.2.2016]

GSCHMEIDLER, JULIA (2014): Wanda macht Pop mit Amore. <http://kurier.at/kultur/die-wiener-band-wanda-macht-pop-mit-amore/91.755.021> [Zugriff: 10.07.2016].

HERGER, DANIELA: "AustroBob": Altmeister Bob Dylan und sein Einfluss auf die Alpenrepublik, 24.03.2015, online unter <http://www.vienna.at/austrobbob-altmeister-bob-dylan-und-sein-einfluss-auf-die-alpenrepublik/4275241> [Zugriff: 02.10.2015].

HOMEPAGE DANZER: <http://www.georgdanzer.at> [Zugriff: 29.03.2016].

HOMEPAGE FENDRICH: <http://fendrich.at/> [Zugriff: 28.03.2016].

KILIAN, JÖRG / RYMARCYK, JUTTA (Hg.) (2015): Stichwort „Dialekt“. In: SPRACHDIDAKTIK: ERSTSPRACHE, ZWEITSPRACHE, FREMDSPRACHE. WÖRTERBÜCHER ZUR SPRACH- UND KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT (WSK) ONLINE. http://www.degruyter.com.uaccess.univie.ac.at/view/WSK/wsk_idd2793f60-ed0a-431b-93bf-4469c322e61d?pi=0&moduleId=common-word-wheel&dbJumpTo=dialekt [Zugriff: 25.03.2016].

KÖCK, SAMIR H. (2007): Georg Danzer ist tot: Wachter Träumer aus Wien. Die Presse Onlineausgabe http://diepresse.com/home/kultur/news/312488/Georg-Danzer-ist-tot_Wachter-Traeumer-aus-Wien?from=suche.intern.portal [Zugriff: 6.01.2015].

ONLINE-DUDEN <http://www.duden.de/> [Zugriff: 02.01.2016; 23.04.2016].

STATION 7: Das „Gastarbeitermodell“. Vom Konzept zur Realität, online unter <http://www.demokratiezentrum.org/ausstellung/stationen/07-gastarbeiter.html> [Zugriff: 03.08.2015].

STEP 05, STADTENTWICKLUNG WIEN 2005
<https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/step/step05/> [Zugriff: 01.08.2015].

WIEN GESCHICHTE WIKI. Arbeitszeit, online unter
<https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Arbeitszeit> [Zugriff: 30.07.2015].

6.3 Audiovisuelle Quellen

A3K = Austria 3 – Das Konzert – Abschiedstournee. Ein Konzertfilm von Rudi Dolezal (2006)

A3SS = Austria 3 – Live vor dem Schloss Schoenbrunn (2000)
<https://www.youtube.com/watch?v=IpxF9VjUPz0> [Zugriff: 29.05.2016; 9:43]

ALA3 = Austropop-Legenden. AUSTRIA 3 – Ein Film von Rudi Dolezal (2012)

ALRF = Austropop-Legenden. Rainhard Fendrich – Ein Film von Rudi Dolezal (2013)

ALW = Austropop-Legenden. Die Wurzeln des Austropop. Eine DoRo Produktion in Koproduktion mit ServusTV (2016)

DANZER UND AMBROS – AUSTRIA ZWEI 1978.
<https://www.youtube.com/watch?v=TWa4DTx66W0> [Zugriff: 24.03.2016].

DIE BRIEFLOS SHOW. Sendung vom 01.02.2015. <http://tvthek.orf.at/program/Die-Brieflos-Show/170405/Die-Brieflos-Show/9173783/Die-Brieflos-Show/9185396> [Zugriff: 02.02.2015].

NÖN 2013 = NÖN INTERVIEW MIT RAINHARD FENDRICH. 2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=wCn1JrAYbk0> [Zugriff: 20.04.2014].

SEITENBLICKE vom 14.07.2015, ORF 2015

VALD = VORSCHAU: AUSTROPOP-LEGENDEN : DANZER.
<http://www.servustv.com/at/Medien/Vorschau-Austropop-Legenden> 9 [Zugriff: 06.01.2015].

7 Anhang

7.1 Songtexte

Wolfgang Ambros

1) Da Hofa

aus: WAno.1, 8.

Schau da liegt a Leich im Rinnseu 's Bluat rinnt in Kaneu hearst des is makaba, da liegt ja a Kadava, wer is'n des? Kennst du den, bei den zerschnittenen Gesicht kannst des net segn. Der Hofa wars vom Zwanzgahaus, der schaut ma so verdächtig aus, der Hofa hat an Anfall kriagt und hat die Leich do masakriert.

Da geht a Raunen durch die Leit und a jeder hat sei Freid. Der Hofer wars, der Sündenbock, da Hofa, den was kana mog. Und da Haufen bewegt si' vire hin zum Hofa seiner Türe, da schrein die Leut: kumm außa Mörder aus is heit. Geh mach auf die Tür, heut' is aus mit dir weu für dei Verbrechen muaßt jetzt zahl'n geh kum außa da mir drahn da d'Gurgl å, weu du hast kane Freund, die da d'Stangan hoitn. Meuchelmöder, Leichenschinder, die Justiz war heite gschwinder ois wasd'glaubst. Also Hofa, kommen S'raus. Und se pumpern an de Tür und mach'n an Kraweu ois wia und se tretat'ns 'a glot ei, tat de Hausmasterin net sei, sie sogt: Was is'n meine Hean, tans ma do den Hausfriedn net stean, denn eines weiß ich ganz gewiß, daß die Leich' der Hofa is!

2) Tagwache

aus: WAno.1, 14–15.

Links um, rechts um, schallt es schroff üba den Kasernenhof, grau in grau, wohin i schau...Und ana a ganz a klana, der schreit und wird imma länger, und er schreit und er schreit und er schreit und schreit bis eam de Aug'n wia Topfenockerl ausse hängen.

Jo, jo im Zivü do woa er net vü, oba beim Militär, do is a wea, jo, jo im Zivü do woa er net vü, oba beim Militär, do is a halt wea, jo, do is er halt wea!

Im Gleichschritt muaßt sogar zum Essen geh', a hoibe Stund' lang Schlangen steh, es is so wie im Hefn. Drum hebt's de Hand zum Kopp'nrand, mia leb'n in an schenen, in an schenen, freien Land. Jo, und do gibt's Weh, de leb'n a no von dem Schmäh, jo, und do gibt's so Weh, de leb'n a no von dem Schmäh.

Nau jo in Zivü, do woan's net vü, do woans net vü, owa beim Militäa, do sans jetzt wea, jo do sans jetzt wea.

Mit'n Gwea und mit'n Stuamgepäck liegst an hoibn Tag im Dreck, weils da „Lü“ halt so wü. Decken Platsch und scho wieda liegst im Gatsch, oba was was is da Miniista [sic!] jo was is er scho und was kann er no werdn gegn völlig fetten Obrüsta, i sog auf Wiedaschaun meine Herrn, und jetzt hobt's mi gern.

Jo, jo im Zivü, des is a G'föh und nimmameah beim Militär, beim Militär.

3) De Kinetten wo i schlof

aus: AFDLA3, 10–13.

Wann in da Fruah die Nacht gengan Tag den Kürzern ziagt, und wann der erste Sonnenstrahl de letzte Dämmerung dawiaht, dann woch i auf in der Kinetten wo i schlof, dann woch i auf. Die Tschuschn kommen und i muass mi schleich'n sonst zagn's mi an. So kreul i halt ausse und putz' ma den Dreck ab, so guat i kann. So steh i auf, in der Kinetten wo i schlof, so steh i auf.

I hob mi scho seit zehn Tag nimmer rasiert und nimmer g'wosch'n, und i hob nix als a Flasch'n Rum in da Manteltasch'n. De gib i ma zum Frühstück und dann schnorr i an um a Zigarett'n an, und um an Schilling. Und de Leut kommen ma entgeg'n, wie a Mauer kommens' auf mi zua. I bin der Anzige der ihr entgeg'n geht, kummt ma vua, oba i reiß mi z'samm und i mach beim ersten Schritt de Aug'n zua.

Es is do ganz egal ob i was arbeit' oder net, weu fia de dünne Klostersupp'n genügt's doch wann i bet'. Lasst's mi in Ruah weu heit schütt'n's mei Kinetten zua. Lasst's mi in Ruah, lasst's mi in Ruah.

4) Es lebe der Zentralfriedhof

aus: WAno.1, 22.

Es lebe der Zentralfriedhof und alle seine Tot'n, da Eintritt is für Lebende, heut' ausnahmslos verboten. Weu da Tod a Fest heut gibt die ganze lange Nacht und von die Gäst' ka anziger a Eintrittskart'n braucht.

Wanns Nacht wird über Simmering kummt Leb'n in die Tot'n, und drüb'n beim Krematorium tans Knoch'nmark verbrat'n. Dort hint'n bei der Marmorgruft dort stengan zwa Skelette, die stess'n mit zwa Urnen z'samm und saufn um die Wette. Am Zentralfriedhof is Stimmung, wie's seit Lebtage no net woa, weu alle Tot'n feiern heute seine ersten hundert Jahr.

Es lebe der Zentralfriedhof und seine Jubilare. Sie liegn und verfäuln scho durt seit über hundert Jahren. Draußt is kalt und drunt is warm nur manchmal a a bissl feucht, wenn ma so drunt liegt freut man sich wanns Grablater[n]derl leucht.

Es lebe der Zentralfriedhof, die Szene wird makaber, die Pfarrer tanzn mit de Hurn und Judn mit Araber. Heut san alle wieder lustig, heut' lebt alles auf. Im Mausoleum spielt a Band, die hat an Wahnsinnshammer drauf.

Happy Birthday, Happy Birthday

Am Zentralfriedhof is Stimmung wias seit Lebtage no net woa, weu alle Tot'n feiern heute seine ersten hundert Jahr. Happy Birthday

Es lebe der Zentralfriedhof, auf amoi machts an Schnalzer, der Moser singts Fiakerlied, die Schrammeln spün an Walzer auf amoi is di Musi stü und alle Aug'n glänz'n weu dort drübn steht der Knochenmann und winkt mit seiner Sens'n. Am Zentralfriedhof is Stimmung, wias sei' Lebtage no net woa, weu alle Tot'n feiern heute seine ersten hundert Jahr. Happy Birthday.

5) Zwickt's mi

aus: AFDLA3, 18–21.

Gestern fahr' i mit der Tramway Richtung Favoriten, draußén rengt's und drinnen stinkt's und i steh' in der Mitten. Die Leut' ob's sitzen oder stengan, alle hab'n des fade Aug', und sicher net nur in der Tramway, i glaub' des hams'n ganzen Tag.

Im Wirtshaus trifft i immer an, der waß Gott was erzählt, er is so reich, er ist so guat, er kennt die ganze Welt. In Wirklichkeit is er a Sandler, hackenstad und dauernd fett, das letzte Weh in meine Aug'n, na i pack' eam net.

Zwickt's mi, i man i tram, des derf net wahr sein, wo samma daham? Zwickt's mi, ganz wuascht wohin, i kann's net glaub'n, ob i ang'soffen bin? Aber i glaub, da hüft ka zwick'n, könnt' ma net vielleicht irgendwer ane pick'n? Danke, jetzt ist ma klar, es is wahr, es is wahr.

Die Jugend hat kein Ideal, kan Sinn für wahre Werte. Den jungen Leuten geht's zu gut, sie kennen keine Härte. So reden die, die nur in Orsch kräul'n, Schmiergeld nehmen, pack'ln tan, nach an Skandal dann pensioniert werd'n, kurz ein echtes Vorbild san.

Zwickt's mi, i man i tram, des derf net wahr sein, wo samma daham? Zwickt's mi, ganz wuascht wohin, i kann's net glaub'n, ob i ang'soffen bin? Aber i glaub, da hüft ka zwick'n, könnt' ma net vielleicht irgendwer ane pick'n? Danke, jetzt ist ma klar, es is wahr, es is wahr. Es is wahr, es is wahr. Es is wahr, wahr, wahr, es is wahr. Es is wahr, wahr, wahr, es is wahr.

6) Langsam wachs ma z'samm

aus: AFDLA3, 50–52.

Wir lachen viel, wir streiten oft, wir flieg'n über's Meer. Wir wissen haargenau wann's g'nua is, doch immer woll'n ma mehr. Wir san uns manchmal völlig fremd, doch froh, dass wir uns hab'n, wir hab'n uns und wir hab'n uns gern und langsam wachs' ma z'samm'.

Wir seh'n und oft zwa Monat' net, das is a so, das g'hört dazu. Doch wir riskier'n nix, wir prüfen uns täglich, wir lass'n uns – wir lass'n uns ka Ruh'. Manchmal treib'n ma's furchtbar

wild, doch meistens ganz normal, und manchmal, da san ma direkt fromm. Manchmal san ma unausstehlich, doch langsam wachs' ma z'samm'.

Wir mach'n zwar meistens dasselbe, doch selten nur denk' ma das gleiche, und wenn du willst verwunderst' mi jeden Tag auf's Neue. Man bild't sich ein, das was man hat, ist das, was man sich nimmt. Ooh, doch dass wir zwa uns kriagt hab'n, war größtenteil's bestimmt, größtenteil's bestimmt.

Wir bleib'n z'samm' solange' wir woll'n und solange' wir uns was geb'n. Und irgendwie glaub' i, i g'spür' es wird sein für's ganze Leb'n. Manchmal is alles einfach, und dann a wieder net, und manchmal is's einfach ein Traum, doch eigentlich ist es unbeschreiblich und langsam wachs' ma z'samm', und langsam wachs' ma z'samm.

Georg Danzer

1) Der Tschik

<http://www.georgdanzer.at/songs/dertschik.html> [3.2.2016].

Da ein Teil – markiert durch die eckigen Klammern – von knapp 50 Wörtern in keiner offiziellen Version verschriftlicht war, habe ich ihn mittels eines youtube-Videos vervollständigt: vgl. GEORG DANZER - DER TSCHICK (1972) [3.2.2016].

Zah ausse die Dreia und gib ma a Feia, i brauch a Spü mi kon kana rettn, i rauch stotn betn, vurm schlofn geh....a so a Tschik hot a greßares Glick wia unsa ana weu uns braucht kana

herst in der Matrotzn do worn scho die Rotzn des riach i genau beim Brandineser do war ma jetzt bessa oba durt hob i'n hau [Lebst wia a Tschusch, heast nua olleweu: „Geh' Gusch, du Tachiniera, du Mistkiwestierla!“ Waunnst schlofst auf da Baustö, jo, do brauchst goa nix austön, host an Köch mit da Heh – jo, daunn waßt e – sex Monate auf Staatskosten. Heast, koit is da do auf dera Gstätt] ein Wahnsinn waßt, die Leit sogn i bin a Trinker wüst a a Glasl Rum a Glasl Rum ... steßt si söba net um oda a Zigrettn kon si söba net otetn

des hob i dem Tschik hoit voraus, is mei Leben nur mehr Tschik dämpf i mi söba aus

2) Jö schau

AFDVOL.2, 20–22.

Neilich sitz' i umma hoiba zwa im Hawelka, bei a poa Wuchtel'n und bei an Bier. Auf amoi gibt's beim Eingang vuan an mord's Trara; weu a Nackerter kummt eine bei der Tür'. Da oide Hawelka sagt: „Suach ma an Platz?“ Owa sie macht an patz'n Bahö', weu sie mant, dass sowas da net geht, und er soll si schleich'n, aber schnö'.

Jö schau, so a Sau, jössas na, was macht a Nackerter im Hawelka? Geh wui, oiso pfui, meiner Söh, hörst i schenierat mi an seiner Stöh. Aner ruaft: „A Wahnsinn, gebt's eam was zum Anzieh'n!“ Doch sei' Freindin mant: „Geh fesch, endlich aner ohne Wäsch'!“ Jö schau, so a Sau, jössas na, was macht a Nackerter im Hawelka?

Der Ober Fritz sagt: „Wir sind hier ein Stadtcafé und was sie da mach'n is a Schweinerei!“ Ein alter Schauspieler meint wieder: „Aber, geh', also i find' da gar nix dabei.“ D'rauf sagt der Nackerte: „Moment, Moment! Sie wissen wohl nicht wer i bin. A wann mi kaner kennt, i bin sehr prominent, als elegantester Flitzer von Wien.“

Jö schau, so a Sau, jössas na, was macht a Nackerter im Hawelka? Geh wui, oiso pfui, and'rerseits a so a Nackerter, hat a sein' Reiz.

Mach' ma halt a Ausnahm'. San wir heut' ned grausam? Weu ein Bohemienlokal pfeift auf Spießbürgermoral. Jö schau, so a Sau, jössas na, was macht a Nackerter im Hawelka?

3) Laß mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn

aus: AFDLA3, 2–3.

Madl hoid mi fest und hoid mi woam, hoid mi tiaf versteckt in deine Oam. Fria samma stundenlang so g'legn, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn.

I waß net, warum mi heit so g'friad und warum's so finster in mir wiad. Ja, i glaub es kummt a schwera Reg'n, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn.

Jetzt wo ollas wachst und ollas bliat, dass ma im Herz'n drin ganz damisch wiad, wüll i mi net in Gruabn eineleg'n, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn.

I gib zua, i hab vü Föhla g'macht, i hab vü zu oft g'want und vü zu sötn g'lacht. Owa lass mi do net sterb'n desweg'n, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn, lass mi amoi no d'Sunn aufgeh' segn.

4) Ruaf mi ned au

<http://www.georgdanzer.at/songs/ruafminedau.html> [17.4.2016].

*ruaf mi ned au, weu du waßt doch genau
daß i nimma mehr wüh und a nimma mehr kaunn
bitte ruaf ned au
ruaf mi ned au, weu i hör nua dei stimm
und daunn schlaf i ned ein
bis i wieda de bledn tabletn nimm
weit hasd mi bracht
i schdeh auf in da nacht
und daunn geh i spaziern
gaunz ohne grund
i hab ned amoi an hund
zum eußerln führn
und waunn i hamkumm
is ollas wia's woa
und mei polster riachd imma no nach deine hoa
heasd, i wir a noa
i waß du hasd jetd an freind mid an porsche
geh sag eam er soll do in oasch geh
und kumm wieda ham zu mir
er geht mid dir jedn abend fein ess'n
sog hasd sch vergessn
wia a lebakas schmeckt ausn zeidungspapier
er führt dich aus ins theater des brennt eam sei vater*

*der dillo
dabei is er schmäschedad
und schiach und blad
mid seine hundert kilo
ruaf mi ned au, weu du waßt doch genau
wo i wohn, waunsd was wühst trau di her
waunnsd ned z'feig dazua bist*

5) Hupf' in Gatsch

<http://www.georgdanzer.at/songs/hupfingatsch.html> [16.04.2016].

*a hackla fahrt midn moped
vom heurigen nach haus
ißt kirschen zwengan mundgeruch
und spuckt die kerne aus
auf amoi kommt ein sportwag'n
drinn sitz[t] ein feiner herr
der kriagt an kern ins äugl
und feud natürlich sehr*

*schon bei der nexten kreuzung
hoid er das moped ein
und schreit in seiner gach'n:
„sie sind vielleicht ein schwein!
sie ungustl, sie schiacha!“
der hackla kriagt an haß
er spuckt den letztn kern aus
und sagt zu eam: „wasd wos?“*

*hupf in gatsch, und schlag a wöhn
owa tua mi do ned quöhn
hupf in gatsch, und gib a ruh'
sonst schließ ich dir die augen zu*

*so an oamutschkerl wia dia schenk i an schülling
oda na, i gib da zwa, du bisd a zwülling
weu ana alan kaun do ned so deppert sein
hupf in gatsch, und grab di ein!“*

*wie er dann spät nach haus kommt
liegt seine frau im bett
sie macht a bozzn schnoferl
und sagt: „bisd wieda fett?
du stinkst scho von da weitn
geh stöh di unter d’dusch!“
er ziagt se nua di schuach aus
und sagt dann: „bitte gusch!“*

hupf in gatsch ...

6) I bin a Kniera

aus: AFDLA3, 22–25.

I glaub’ ollas, was in da Zeitung schteht, fua jed’n Doktatit’l ziag i mein’ Huat. Ich bleib’ am Abend zuhaus’, füll’ meinen Totoschein aus, ich liebe meinen Chef und sag’: „Es geht mir guat!“ Ich schau’ im Fernseh’n so gern’ die Werbung an, die ist so sauber und so lustig und so bunt. Ich hör’ immer auf mei’ Frau, ich bin pünktlich und genau, und wann’s mi überkummt, dann hau’ i nur mein’ Hund.

I bin a Kniera, wia’ra im Biach’l schteht, i bin der ärgste Fuach’ngänger von Wien. I bin a Reisstrahra, Oaschkreula, Küssa, i krieg de goldene Kniascheib’n valieh’n.

Zum Beischbü’ wann i an Polizisten siech, der g’rod’ an aufschreibt, bleib i schteh’n und sag’: „Ja, ja, tun sie nur ihre Pflicht, schließlich g’hört sich das nicht“, und wann ka Kiewarra do is, zag’ i eam selber an. I bin für Ordnung und für Sicherheit, und meine Kinder san genauso wia i. Nua manchmal in da Nocht, da krieg i den Verdocht, de verstöll’n si und schieß’n auf mi.

Weil, i bin a Kniera, wia'ra im Biach'l schteht, i bin der ärgste Fuach'ngänga von Wien. I bin a Reisstrahra, Oaschkreula, Küssa, i krieg de goldene Kniascheib'n valieh'n. Ja, i bin a Kniera, wia'ra im Biach'l schteht, i bin der ärgste Fuach'ngänga von Wien. I bin a Reisstrahra, Oaschkreula, Küssa, i krieg de goldene Kniascheib'n valieh'n. I krieg de goldene Kniascheib'n valieh'n. Jawoi.

Rainhard Fendrich

1) Zweierbeziehung

<http://fendrich.at/musik/texte/z/zweierbeziehung/> [3.2.2016].

*Jetzt sitz ich wieder da und bin allein,
wie hast ma des nur antun können.
Ich trau mich gar nicht ins Kaffeehaus ume,
weil sich sicher wieder abhaun über mi
die gsichter. Immer war ich nur da Depperte da Blöde, a
ber wia i mit dir daherkommen
bin, is ihnen die Lad obegfalln, da hams geschaut,
neidisch sans gwesn, vom ersten
augenblick hab ich gewußt, daß neidisch woan.
Aber du hast mir gehört, mir ganz
allein. Und des soll jetzt aus sei?*

Refrain:

*gestern hat mich 's glück verlassen,
du liegst am autofriedhof draussen, dabei warst
du doch immer ois für mi.
I kann ma 's weinen net verbeisen, was warst du für a haßes
eisen und überblieben is nur a Haverie.*

*Nie werd ich den Tag vergessen.
wie wir uns zum ersten Mal gesehn ham.*

*Es war Liebe auf den ersten Blick.
Ich hab sofort gewußt dich muß ich haben
um alles auf der Welt.
Am Anfang hat er noch Mucken gemacht der Herr Papa,
aber dann is er schon ausgegrickt mit die 1000er.
und wie'sd dann vor mir gestanden bist
mit deine breiten Reifen und deine Schweinsledersitz,
ein Bild für Götter.
Kannst dich noch erinnern,
wie wir zum ersten Mal auf der Autobahn waren,
wir zwa ganz allein.
Wie ma dem Porsche no bei 200 davonzogen san.
Bei dir hat er die Gurken ghabt der Herr Carrera.*

Refrain

*gestern hat mich 's glück verlassen,
du liegst am autofriedhof draussen,
dabei warst du doch immer ois für mi.
I kann ma 's weinen net verbeisen, was warst du für a haßes
eisen und überblieben is nur a Haverie.*

*I kann gar net verstehen, wi das hat passieren können.
Die kurven hat do leicht 130 vertragen.
Naja vielleicht hät ich die 6 1/4 net trinken sollen,
aber nach 6 1/4 is ma do no net angsoffn, oda?
Überhaupt nix wär passiert, wenn net der blede Baum da
gestanden wär, für ein grünes Wien aso ein Blödsinn,
sollns die Stauden woanders hinpflanzen.
Gar nix hätts ma gemacht,
wenns ma nur den Führerschein weggenommen hätten,
hätte ma halt in wilder Ehe zusammengelebt,
aber das ich dich jetzt um an Kilopreis hergeben muß,
das reißt ma's herz auf.*

Refrain:

*gestern hat mich 's glück verlassen,
du liegst am autofriedhof draussen,
dabei warst du doch immer ois für mi.
I kann ma 's weinen net verbeisen, was warst du für a haßes
eisen und überblieben is nur a Haverie.*

2) Strada del sole

<http://fendrich.at/musik/texte/s/strada-del-sole/> [16.04.2016].

*i steh in da Hitz an da Strada del Sole
Die Fiass damma weh in de neichn Sandale
Mei Freundin is apascht mit an Italiano
Des Göd hams ma gestessn jetzt steh i alla do
Uns hab kane Lire und kane papiere*

*Auf amoe wars Peule mit dem Papagalle
Und mi lasst's da anglahnt
In meine neichn Sandale des is a Skandale
I hab kane Lire ...*

*Er wollte Amore mit bella ragazza
Auf sentimentale und auf da Matraza
Dann is er no antanzt mit'n Alfa Romeo
Zerscht hab eam no ausglacht
Und jetzt steh i sche do
Und hab kane Lire ...*

*Er hats mit'n Schäh packt auf dolce far niente
Net sehr vü im Hirn aber molto potente
Dem hau i de Zend ei
I hab kane Lire ...*

*I wollt nach Firenze nach Rom und nach Pisa
Doch jetzt hab i endgültig gnua vo die Gfrisa
Total abgebrannt steh ic[h] da ganz allani
Wa i nua daham bliebn bei meine Kumpani
I wünschat des ollas am liabsten zum Teufel
Was brauch i den Bledsinn
I steh aufs Gänsehäufel
Auf Italien Pfeif i.*

3) Zwischen eins und vier

<http://fendrich.at/musik/texte/z/zwischen-eins-und-vier/> [3.2.2016].

*Die Luft is voll mit Lärm und Rauch
Des is die Mischung, die i brauch.
In meiner Hand a Achterl Wein,
Es wird heut net des letzte sein.*

*Es riacht so stickig und vertraut,
Und die Musik is vü zu laut.
Du stehst allanich in am Eck,
Der Krampf im Bauch geht langsam weg.*

*Hat Dir die Nacht ihr siaßes Gift erst injiziert,
Gspürst, wie so vieles glei an Wichtigkeit verliert.
A echtes Gfühl reißt wia a Wund'n auf in Dir
Zwischen Aans und Vier.*

*A Bsoffener steht neben Dir,
Und unterhalt se mit seim Bier.
Weil, was er sagt, kan intressiert,
Und eahm a jeder ignoriert.*

Es is die Zeit, wo kaner lüagt,

*Weil se die Wahrheit außerwürgt.
Wenn Dir der Wein as Hirn zersetzt,
Wird jede Larv'n schnell zerfetzt.
Du haust as weg und zeigst a Gsicht.
Wia ma's beim Tag bestimmt net sicht.*

*Hat Dir die Nacht ihr siaßes Gift erst injiziert,
Gspürst, wie so vieles glei an Wichtigkeit verliert.
A echtes Gfühl reißt wia a Wund'n auf in Dir
Zwischen Aans und Vier.*

*Des graue Licht is no so weit,
Es trennt uns fast a Ewigkeit.
Von der Vernunft, die nüchtern macht.
Und jede Wärme, die ma gspürn,
Sie laßt und wachsn, laßt uns blühn.
Bis der verdammte Zwang erwacht.*

*Hat Dir die Nacht ihr siaßes Gift erst injiziert,
Gspürst, wie so vieles glei an Wichtigkeit verliert.
A echtes Gfühl reißt wia a Wund'n auf in Dir
Zwischen Aans und Vier.*

4) Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk

<http://fendrich.at/musik/texte/w/weusd-a-herz-hast-wi-a-bergwerk/> [3.2.2016].

*Weu du stolz bist wenn du wanst
und di trotzdem zuwelahnst
wü i di*

*Weu ma worm wird wenn du lachst
und an Herbst zum Summa machst
wü i di*

*Weu a bissl Glück
fia di no lang net reicht
Weus'd bei mir bleibst
wenn da beste Freund si schleicht
Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk
weus'd a Wahnsinn bist fia mi
steh i auf di*

*Weu i mit dir alt werd'n kann
weu ma ewig Kinder san
brauch i di*

*Weus'd des Brennen in mir fühlst
und mi nie besitzen wüsst
brauch i di*

*Weus'd den Grund warums'd bei mir bist
nimma waßt
Weus'd an mir afoch an Narrn
gfressn hast*

*Weu i nur bei dir daham bin
weus'd a Wahnsinn bist fia mi
steh i auf di*

*Weu a bissl Glück fia di no lang net reicht Weus'd bei mir bleibst wenn da beste Freund si
schleicht Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk weus'd a Wahnsinn bist fia mi steh i auf di*

*Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk
weus'd a Wahnsinn bist fia mi
steh i auf di*

5) Es lebe der Sport

<http://fendrich.at/musik/texte/e/es-lebe-der-sport/> [3.2.2016].

*Mutterseeln allanich sitzt er da bis in da Frua
und schaut beim Boxn zua*

*Weu wenn si zwa in die Pappn haun
stärkt des sei unterdrücktes Selbstvertraun
Die Gsichter san verschwolln und bluadich rot
genussvoll beißt er in sei Schnitzelbrot
Und geht dann endlich ana in die Knia
greift er zufrieden zu sein Bier*

*Es lebe der Sport
Er is gesund und mocht uns hoat
Er gibt uns Kraft er gibt uns Schwung
Er is beliebt bei Alt und Jung*

*Wird ein Schiedsrichter verdroschen
steigns eam ord'ntlich in die Goschn
Gibt's a Massenschlägerei
er is immer live dabei
Weu mit sein Color TV
sicht er alles ganz genau*

*Weltcupabfahrtsläufe machen eam a bisserl müd
weu er is abgebrüht
Wenn eam dabei irgendwas erregt
dann nur wenn's einen ordentlich zerlegt
Ein Sturz bei 120 km/h
entlockt ihm ein erfreutes: Hoppala!
Und liegt ein Körper regungslos im Schnee
schmeckt erst so richtig der Kaffee*

*Es lebe der Sport
Er is gesund und mocht uns hoat
Er gibt uns Kraft er gibt uns Schwung
Er is beliebt bei Alt und Jung*

*Wenn einer bei der Zwischenzeit
sich zwanglos von an Schi befreit
und es ihn in die Landschaft steckt
dass jeder seine Ohrn anlegt*

*Wenn er es überleben tut
dann wird er nachher interviewt*

*Es wirkt a jede Sportart mit der Zeit a bisserl öd
wenn es an Härte föd
Autorennen sind da sehr gefragt
weil hie und da sich einer überschlagt
Gespannt mit einem Doppler sitzt man da
und hofft auf einen gscheitn Busera
Weil durch einen spektakulären Crash
wird ein Grand Prix erst richtig resch*

*Es lebe der Sport
Er is gesund und mocht uns hoat
Er gibt uns Kraft er gibt uns Schwung
Er is beliebt bei Alt und Jung*

*Explodieren die Boliden
ist das Publikum zufrieden
Weil ein flammendes Inferno
schaut man immer wieder gern o
Heiterkeit auf der Tribüne
das ist halt am Sport das Schöne*

*Es lebe der Sport
Er is gesund und mocht uns hoat
Er gibt uns Kraft er gibt uns Schwung
Er is beliebt bei Alt und Jung*

6) Schickeria (1985)

<http://fendrich.at/musik/texte/s/schickeria/> [3.2.2016].

*Nahtlos tief die Bräune spurtlich die Figur
Weu des Maskuline Drängt si bei uns vua
Mir san immer locka schick und elegant*

Unwahrscheinlich lässig rasend interessant

*Und die Hosn de pickn auf uns pausenlos wie a Kletten
Weu mir haum warum soi mas net sagn unsere Qualitäten
Mir san die Hautevolée
Mir haum den Überschmäh
Mir san a Wahnsinn
Mir san in*

*In der Schickeria da san ma daham
Weu mir zweifelohne die besseren Leute san
Mir san in der Szene immer hautnah am Geschehen
Weu mir ham die Power mir san souverän*

*Wenn uns fad is
Dann jetten wir einfach
Ganz rasch auf d'Seychellen
Und dann surfen wir professionell umadum auf die Wellen*

*Mir san die Hautevolée
Mir haum den Überschmäh
Mir san a Wahnsinn
Mir san in*

*Finanzielle Probleme lacosten uns nur einen Husta
Des spüt goa keine Rolex der Oide brennt eh wie ein Lusta*

*Mir san die Hautevolée
Mir haum den Überschmäh
Mir san a Wahnsinn
Mir san in*

Mir san in – in Wien

7.2 Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht die „soziale“ Bedeutung von Sprache am Beispiel von ausgewählten Austropop-Songs von Wolfgang Ambros, Georg Danzer und Rainhard Fendrich. Grundlegende Annahme dabei ist, dass (gerade auch) in den 1970er- und 1980er-Jahren konventionell (und klischeehaft) im „kollektiven Bewusstsein“ verankert war, dass der (*Wiener*) *Dialekt* die Sprache der „Unterschicht“ und das *Hochdeutsche* die Sprache der „Mittel- und Oberschicht“ bzw. der Öffentlichkeit ist. Für das Phänomen Austropop kam also nur die Sprachvarietät der „Unterschicht“ in Frage, denn auf diese Art und Weise wurde mittels Dialekt unter anderem Protest, Rebellion, Rock ‘n’ Roll, Provokation, ein Zusammengehörigkeitsgefühl etc. ausgedrückt. Im Spiegel des Austropop können wesentliche (sozio-)linguistische Annahmen und Theorien als nützlich und berechtigt angesehen werden, nämlich dass Sprache viel mehr als nur den „eentlichen“ kommunikativen Inhalt transportiert. Aus der Analyse ist erkennbar, dass sich Texte von Ambros und Danzer auf sprachlicher und thematischer Ebene von Fendrichs Liedern recht stark unterscheiden. Bildet bei Ambros und Danzer der Dialekt die „Matrixvarietät“, ist es bei Fendrich eine Art Mittelschichtsprache oder (gehobene) Umgangssprache. Bei Fendrich ist weiters das Kontinuum zwischen Hochdeutsch und Dialekt, das typisch für die kommunikativen Verhältnisse im Ballungsraum Wien ist, deutlich erkennbar. Bei allen drei Austropopern ist Sprache, insbesondere aber der Dialekt, ein bewusst eingesetztes Stilmittel, das soziale Bedeutung transportiert. Dabei werden bevorzugt (sozial-)kritische, ironische oder sarkastische Effekte intendiert.

7.3 Abstract

This work examines the social meaning of language illustrated by selected Austropop lyrics of Wolfgang Ambros, Georg Danzer and Rainhard Fendrich. The thesis is based on the assumption, that especially in the 1970s and 1980s “collective consciousness” considered the *(Viennese) Dialect* as the language of the “lower class” and *standard German* as the language of “middle and upper class” as well as the language of the publicity. Austropop therefore used linguistic variety of the “lower class” to express rebellion, rock ‘n’ roll, provocation and solidarity. Facing the Austropop, a number of (social-)linguistic hypothesis and theories may be considered as useful and find their justification, in particular that language transmits more than just the “real” communicative content. The analysis reveals that – based on a linguistic and thematic level – lyrics of Ambros and Danzer can be entirely distinguished from lyrics by Fendrich. While Ambros and Danzer use dialect as the “matrix-variety”, Fendrich uses a sort of middle class-language or (elevated) vernacular as the “matrix-variety”. In particular, Fendrich demonstrates clearly the continuum between standard German and dialect, representative for the communicative relation in the conurbation of Vienna. All three Austropop-stars use language, especially the dialect, as a stylistic pattern, conveying the social meaning and thereby provoking social criticism, ironic and sarcastic effects.