



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Sprachbasierte Indexikalität und ihre Funktion in Wiener Kabarett-Texten der 1950er und 1960er Jahre. Eine soziolinguistische Analyse.“

verfasst von / submitted by

Johanna Prokopp, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066 818

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

Austrian Studies

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Manfred Glauninger, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Gegenstand, Problemstellung, Zielsetzung	1
1.2	Aufbau, Methode	1
1.3	Forschungsstand	6
2	Kabarett	7
2.1	Definition	7
2.2	Entstehung des Kabarett	8
2.3	Entwicklung des Kabarett	10
2.4	Literarische Anfänge in Wien	10
2.4.1	(Anfänge und) Erste Erfolge in Wien	11
2.4.2	„Simpl“	12
2.5	Politisch-literarisches Kabarett in Wien in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts	13
2.5.1	„Lieber Augustin“	13
2.5.2	„Die Stachelbeere“	14
2.5.3	„Literatur am Naschmarkt“	14
2.5.4	„ABC“	15
2.5.5	„Wiener Werkel“	15
2.6	Politisch-satirisches Kabarett in Wien nach 1945	17
2.7	Das „Kabarett ohne Namen“/„Namenlose Ensemble“	18
2.7.1	Geschichtliche Einordnung	18
2.7.2	Die Autoren	19
2.7.2.1	Gerhard Bronner	19
2.7.2.2	Michael Kehlmann	20
2.7.2.3	Georg Kreisler	20
2.7.2.4	Carl Merz	21
2.7.2.5	Helmut Qualtinger	21
2.7.2.6	Peter Wehle	22
2.7.3	Entstehung des „Kabarett ohne Namen“/„Namenlosen Ensembles“	22
2.7.4	Kabarettprogramme (1952–1961)	23
2.7.5	Zeitungskolumne „Blattl vorm Mund“	25

2.7.6	Kabaretttexte (1952–1961)	26
2.7.6.1	„Brettl vor dem Kopf“	26
2.7.6.2	„Blattl vorm Mund“	28
2.7.6.3	„Glasl vorm Aug“	29
2.7.6.4	„Spiegel vorm Gesicht“	30
2.7.6.5	„Dachl überm Kopf“	31
2.7.6.6	„Hackl vorm Kreuz“	32
3	Theoretischer Rahmen	34
3.1	Definitionen	34
3.1.1	Standarddeutsch/Nonstandarddeutsch/Literatursprache	34
3.1.2	Geschriebene vs. gesprochene Sprache	35
3.1.3	Konzeptionelle Mündlichkeit und Schriftlichkeit	36
3.2	Indexikalität	36
3.2.1	Definition	36
3.2.2	Entwicklung soziolinguistischer Studien zu und Analysen von sprachbasierter Indexikalität	37
3.2.2.1	Die „erste Welle“	37
3.2.2.2	Die „zweite Welle“: der ethnographische Zugang	38
3.2.2.3	Die „dritte Welle“: die stilistische Perspektive	38
3.3	Kontext	39
3.3.1	Kontextualisierung	40
3.3.1.1	Komponenten und Funktionen von Kontextualisierung	41
3.3.1.2	Realisierungen von Kontextualisierungshinweisen und Indizierung von Schemata des Hintergrundwissens	42
3.4	Intra-SprecherInnen-Variation	44
3.5	Analyse von Kontextualisierung	45
3.6	Funktionen von „Dialekt“	48
3.7	Beschreibung der salienten sprachlichen Marker	49
3.7.1	α -Verdampfung	49
3.7.2	Definit-/Indefinitartikel	50
3.7.3	Deminutive	51
3.7.4	Elision/Tilgung	52
3.7.5	Lexik	55

4	Analyse	58
4.1	Gesprochene vs. geschriebene Sprache	
	im Rahmen konzeptioneller Mündlichkeit literarischer Texte	58
4.2	Klassifizierungssystem nach GEYER (2015)/SCHENKER (1977)	60
4.2.1	Okkasioneller „Dialekt“	60
4.2.2	Durchgehender „Dialekt“	63
4.3	Funktionen der „Dialekt“-Signalisierung in den untersuchten Kabaretttexten	65
4.3.1	Lyrische Verwendung	65
4.3.2	Informeller Bereich bzw. soziale „Nähe“	65
4.3.3	Stereotype	66
4.3.4	Unterhaltsamer Effekt	67
4.3.5	Verstärkte Kontextualisierung von „Heimat“	68
4.4	Interpretation zweier ausgewählter Kabaretttexte	69
4.4.1	„Der Gehirnaustausch“	69
4.4.2	„Das Schreckenskabinett des Dr. Österreicher“	72
4.5	Die salienten sprachlichen Marker	74
4.5.1	<i>a</i> -Verdampfung	74
4.5.2	Definit-/Indefinitartikel	76
4.5.3	Deminutive	78
4.5.4	Elision/Tilgung	80
4.5.5	Lexik	84
4.6	Zwischenresümee	95
5	Zusammenfassung	97
5.1	Beantwortung der Forschungsfragen	97
5.2	Ausblick	100
6	Bibliographie	101
7	Anhang	106
7.1	Abstract	106

1 Einleitung

ECKERT (2012: 87) schreibt vor dem Hintergrund der Entwicklung der soziolinguistischen Erforschung sprach(variations)basierter Indexikalität und Kontextualisierung: „[...] (a) variation constitutes a robust social semiotic system; [...] (c) variation does not simply reflect, but constructs, social meaning [...]“.

1.1 Gegenstand, Problemstellung, Zielsetzung

Die Grundlage meiner Masterarbeit bilden Texte aus Kabarettprogrammen, die unter anderem von Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger verfasst worden sind. Durch ein bewusstes Einsetzen verschiedener sprachbasierter indexikalischer Zeichen kann man bestimmte Konnotationen (wie Stereotype und Attitüden) bei den Zuhörenden hervorrufen und Kontexte aufbauen. Im Falle meiner Arbeit ist dieser Punkt von großer Bedeutung, weil hinter der Verwendung von Variationsphänomenen in literarischen Texten eine hohe Intentionalität steht.

1.2 Aufbau, Methode

Die Wahl der (Erscheinungs-)Form bzw. der Varietät der Sprache in unterschiedlichen Situationen ist letztlich sozial motiviert. Es besteht z. B. ein Unterschied, ob man gerade mit einer „Autoritätsperson“ wie einem Lehrer/einer Lehrerin spricht oder sich mit einer Freundin/einem Freund unterhält. Zusätzlich konstruiert bzw. stützt jedes Individuum durch seine Sprachwahl auch die eigene Identität und gleichzeitig zeigt man dadurch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe an. (Vgl. GUMPERZ 1991: 39–40).

Jeder von uns verwendet im Alltag indexikalische Zeichen, diese können sprachlich oder nicht-sprachlich sein, um das Gesagte/Kommunizierte zu kontextualisieren. Wenn man eine Frage stellt, erwartet man eine Antwort. Wenn man schneller spricht, signalisiert man, dass man in Eile ist. Wenn man eine *Melange mit Schlagobers* im Kaffeehaus bestellt, wird dem Kellner/der Kellnerin vielleicht bewusst, dass man sehr wahrscheinlich aus Österreich stammt.

Wie sieht dieser, für uns „natürliche“ und meist unbewusste Vorgang aus, wenn ihn Autoren, in diesem Fall das „Kabarett ohne Namen“, (intendiert) in ihre fiktionalen Kabaretttexte einbauen? Um dieser allgemeinen Frage im Rahmen der vorliegenden Arbeit genauer nachzugehen, werden folgende konkreten Forschungsfragen gestellt:

- 1) Welche Signale (im Sinne von Kontextualisierungshinweisen) für „Dialekt“ (s. dazu Kapitel 3.1.1) kommen kontrastiv in den standarddeutschen Texten vor? Sowohl Standarddeutsch als auch Nonstandarddeutsch sind im Schriftbild der Kabaretttexte des „Kabarets ohne Namen“ (KRISCHKE 1996) erkennbar. Standarddeutsch sind dementsprechend alle Wortformen im Schriftbild, die der Grammatik und Rechtschreibung der genormten deutschen Sprache folgen. Im Gegensatz dazu sind alle Wortformen, die von diesen Normen abweichen als Nonstandarddeutsch klassifizierbar.
- 2) Welche indexikalischen bzw. kontextualisierenden Funktionen haben diese Nonstandard-Formen?

Diese Masterarbeit ist in folgende drei, jeweils weiter untergliederte Abschnitte eingeteilt:

Im ersten Teil steht das „Kabarett ohne Namen“ im Vordergrund, dessen Mitglieder die untersuchten Kabaretttexte in den 50er und frühen 60er Jahren des 20. Jahrhunderts geschrieben und großteils auch auf unterschiedlichen Bühnen aufgeführt haben. Bevor ich näher auf die Entstehung dieser Kabarettgruppe eingehe, erkennt man vor dem Hintergrund der Geschichte des Kabarets, das es seit etwa Ende des 19. Jahrhunderts gibt, wie sich das „Kabarett ohne Namen“ entwickeln konnte. Eine wichtige Rolle für das Kabarett im Allgemeinen spiel(t)en stets die aktuelle politische Lage sowie historische Ereignisse. Besonders deutlich ist dies zu sehen am Beispiel der Machtübernahme Adolf Hitlers. Ein besonderes Augenmerk fällt hier auf die verschiedenen Kabarets in Wien und die Frage, wie sie bis heute die österreichische Kabarettszene beeinflusst haben, z. B. in Form der Doppelconférence von Karl Farkas und Fritz Grünbaum, die wohl bis heute im kollektiven Bewusstsein der österreichischen Bevölkerung verankert ist. Es folgt eine kurze inhaltliche Beschreibung der einzelnen Kabaretttexte, die ich für meine Masterarbeit analysiert habe. Als Materialgrundlage diente mir der Band 2 der Werkausgabe von KRISCHKE (1996). Darin finden sich insgesamt 6 Kabarettprogramme des „Kabarett ohne Namen“, unterteilt in 16 Sketches und 5 Lieder.

Im zweiten großen Abschnitt der Arbeit erläutere ich deren theoretischen Rahmen. Die Kabaretttexte sind literarische Texte und repräsentieren (überwiegend) „konzeptionelle Mündlichkeit“ (vgl. KOCH/OESTERREICHER 1985). Sie wurden von den Autoren geschrieben, um auf der Bühne aufgeführt, also mündlich vorgetragen zu werden. Grundlegend für die Auseinandersetzung mit diesen Texten im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist die Theorie sprachbasierter Indexikalität. Indexikalität ist ein semiotisches Phänomen. Im Zuge der Kommunikation werden – zusätzlich zum „eigentlichen“ Kommunikationsinhalt – „Hinwei-

se“ gegeben, um Wissensbestände zu aktivieren, die dann das Kommunizierte kontextualisieren. SILVERSTEIN (2003) präzisiert diese in der modernen Soziolinguistik etablierte Theorie.

Kontext als Indexikalitätsphänomen bildet den Gegenstand der Kontextualisierungstheorie. Diese Theorie untersucht nun diese Hinweise (Indices), die verwendet werden, um das Gesagte zu kontextualisieren, und die Funktionalität der dabei konstruierten Kontexte. Viele der in diesem Zusammenhang relevanten Indikatoren (Kontextualisierungshinweise), die AUER (1986) auflistet, fließen nicht in meine Analyse ein, weil sie als Phänomene der mündlichen Kommunikation selten (eindeutig) in schriftliche Texte einfließen (können), wie z. B. Rhythmus, Mimik, Gestik, usw. und ich mich auf zwar konzeptionell mündliche, aber verschriftete Literatursprache beziehe. Die Kontextualisierungshinweise, die mich beschäftigen, sind Sprachphänomene, die auch im Schriftbild (deutlich) erkennbar sind. Diese varietäten-spezifischen Sprachmerkmale können in literarischen Texten – und insbesondere in Kabarett-texten – (bewusst) eingesetzt werden, um Kontext zu etablieren. Auch die Autoren des „Kabarett ohne Namen“ sind wohl bewusst in dieser Art mit Sprache in ihren Texten umgegangen, weil damit eine bestimmte Funktion verknüpft wird. Diese Funktionen des erzeugten Kontextes (z. B. stereotype Vorstellungen von Zugehörigkeit von im Text auftretenden Figuren zu sozialen Schichten u. a.) beruhen, wie alle semiotischen Phänomene, auf gewachsenen Konventionen. Die vorliegend untersuchten Texte sind Theatertexte. Gerade bei schriftlich fixierten literarischen Texten kann davon ausgegangen werden, dass sie in hohem Maß die kompositionellen Intentionen ihrer Verfasser(innen) reflektieren. Dies inkludiert nicht zuletzt auch Kontextualisierungsverfahren mittels sprachbasierter Indexikalität.

Das einschlägige Klassifizierungssystem von SCHENKER (1977) dient mir dazu, in meiner Analyse, die entsprechenden Variationsphänomene schematisch zu operationalisieren. GEYER (2015) hat, darauf aufbauend, verschiedene Funktionen von „Dialekt“ in fiktionalen Texten beschrieben.

Im dritten Abschnitt stellt sich zunächst die Frage, welche Nonstandarddeutsch-Varianten als Signale für „Dialekt“ und somit Kontextualisierungshinweise berücksichtigt werden sollen. Auf Basis einschlägiger Sekundärliteratur habe ich mich schließlich für fünf Marker entschieden. Diese Nonstandard-Signale werden im Verlauf der vorliegenden Arbeit dem „Dialekt“ zugeordnet, jedoch fallen in diesen Bereich auch Phänomene, die in der linguistischen Fachliteratur auch als „umgangssprachlich“ definiert werden. Definitionen und Termini wie „Dialekt“ oder „Umgangssprache“ sind letztlich problematisch. Deswegen verwende ich den Überbegriff „Nonstandarddeutsch“, gehe jedoch davon aus, dass im kollektiven Bewusstsein

der linguistischen Laien dafür letztlich das Konzept „Dialekt“ etabliert ist. Für meine Analyse fokussiere ich somit folgende fünf sprachlichen Marker¹:

- 1) *a*-Verdumpfung: Ist ein phonetisches Phänomen und typisch für Nonstandarddeutsch im bairischen Dialektraum und somit auch in Wien. Dabei wird der Vokal *a* einem *o*-ähnlich ausgesprochen. MOOSMÜLLER (1987/1991) beschreibt dieses Phänomen in ihren soziophonetischen Untersuchungen näher. Diese Analysen haben gezeigt, dass die *a*-Verdumpfung in Wien ein salientes Signal zur Indizierung „sozialer Bedeutung“ darstellt.
- 2) Definit-/Indefinitartikel: Diese werden im gesamten mittelbairischen Sprachraum abweichend vom Standarddeutschen verwendet. Es handelt sich um die Ebene der Syntax. Unterschiede zum Standarddeutsch zeigen sich vor allem dahingehend, dass der bestimmte Artikel auch dort auftritt, wo er im Standarddeutschen nicht verwendet wird, z. B. vor Eigennamen. Ebenso kann der Artikel in spezifischer Weise ein Demonstrativ- oder Relativpronomen ersetzen. Er kann als Klitikum auftreten oder zwischen der Präposition *von* und einem Nomen. (vgl. dazu WEIB 1998).
- 3) Deminutive: Hier handelt es sich um ein Wortbildungsphänomen, das auch im Sinne einer „Verkleinerung“ interpretiert wird, jedoch nicht zwingend etwas „Kleines“ bezeichnen muss, aber kann. Es existieren verschiedene Möglichkeiten, um diese Formen durch Suffixe (*-l*, *-(e)l*) zu realisieren. In Ostösterreich und insbesondere im Ballungsraum Wien spielen diese Deminutivformen im Rahmen von Kontextualisierungsverfahren eine wesentliche Rolle. (vgl. HABACHER und ÖTTL).
- 4) Elision/Tilgung: bezieht sich auf die Phonologie einer Wortform. Verschiedene Konsonanten und/oder Vokale werden getilgt. Auch dieses Phänomen wurde von MOOSMÜLLER (1987/1991) in ihren Untersuchungen beschrieben. Es tritt häufig im Nonstandarddeutschen in Wien auf. Unterschiedliche Realisierungen der Tilgung sind: „Desonorisierung“ (MOOSMÜLLER 1987: 11), „l-Vokalisierung“ (MOOSMÜLLER 1987: 16), „Reduktion der Präfixe ‚be-‘ und ‚ge-‘“ (MOOSMÜLLER 1987: 21), „Assimilation“ (vgl. MOOSMÜLLER 1987: 25), „Konsonantentilgung im Auslaut“ (MOOSMÜLLER 1991: 82), „ə-Tilgung“ (vgl. MOOSMÜLLER 1991: 69) sowie Elision/Tilgung bei verschiedenen Pronomen.

¹ In den Kabaretttexten kommen jedoch mehr einschlägige Phänomene als die hier fünf beschriebenen vor.

- 5) Lexik: Auch auf diese linguistische Systemebene gibt es eine Vielzahl an indexikalischen Markern. Die Lexik spielt in Bezug auf die „österreichische Mentalität“ oft eine wichtige Rolle und ist in dieser Weise identitätsstiftend.

Im letzten großen Abschnitt vorliegender Arbeit folgt die Analyse der Texte und die Beantwortung der Forschungsfragen. Dabei klassifiziere ich die Texte anhand des Systems von GEYER (2015)/SCHENKER (1977) ein. Anschließend eruiere ich die unterschiedlichen Funktionen des „Dialekts“, der in den fiktionalen Kabaretttexten im Schriftbild signalisiert wird. Diese Funktionen sind in GEYER (2015). Zwei Kabaretttexte analysiere ich schließlich vollständig, um genauer zeigen zu können, wie Sprache verwendet wird, um das Gesagte/Kommunizierte zu kontextualisieren.

Das Vorkommen der oben genannten salienten Marker in den fiktionalen Kabaretttexten wird anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt. Als linguistischer Bezugsrahmen dient dabei die einschlägige Fachliteratur (vgl. oben).

Hinsichtlich der Lexik stütze ich mich auf insgesamt vier Wörterbücher gewählt: DUDEN (2013), ÖSTERREICHISCHES WÖRTERBUCH (2012), VARIANTENWÖRTERBUCH (2004), WÖRTERBUCH DER WIENER MUNDART. (2002). Ich habe ein Lexem nur dann in meine Analyse aufgenommen, wenn es in diesen Nachschlagewerken als nichtstandardsprachlich markiert ist, d. h. als „umgangssprachlich“, „regional“, „salopp“, o. ä. Lexikalische Austriazismen werden in der vorliegenden Arbeit ebenfalls als Kontextualisierungshinweise berücksichtigt. Sie werden gemäß der Theorie sprachlicher „Plurizentrik“ zwar – linguistisch bzw. (sprach-)politisch – als standardsprachlich eingestuft, doch ist dieser Status unter den Sprecherinnen und Sprechern des Deutschen in Österreich keinesfalls empirisch valide belegt. Zudem erfüllen sie wesentliche Kontextualisierungsfunktionen, die denen von „Dialekt“-Signalen oft wohl sehr nahe kommen.

Der dritte große Abschnitt der vorliegenden Arbeit ist dementsprechend eine qualitativ-interpretative Analyse. Die beiden analysierten vollständigen Kabaretttexte habe ich ebenso auf Basis einer qualitativen Analyse interpretiert, wobei teils linguistische, teils literaturwissenschaftliche Aspekte eingeflossen sind.

Es liegt zudem auf der Hand, dass meine (sprachliche) Sozialisation im Ballungsraum Wien im Rahmen dieser Analysen eine Rolle gespielt hat – ein Faktum, dass vor dem Hintergrund der konstruktivistisch semiotischen Auffassung von Kontext(ualisierung), die in vorliegender Arbeit vertreten wird, kein Manko darstellt, ganz im Gegenteil.

1.3 Forschungsstand

Zur Geschichte des Kabarettts findet man ausreichend Sekundärliteratur. Jedoch ist diese teilweise Jahrzehnte alt. Dem „Kabarett ohne Namen“ wird darin zumeist nur ein kurzer Absatz gewidmet. Unter dem Aspekt der sprachbasierten Indexikalität sind die Kabaretttexte des „Kabarettts ohne Namen“ bisher noch nicht untersucht worden. Vor allem aus historischer und politischer Sicht bieten sich hier viele Möglichkeiten, um bei diesem Thema weiter anzusetzen.

Die Kontextualisierungstheorie wird erst seit einigen Jahren explizit auch auf geschriebene Sprache angewandt, im deutschen Sprachraum etwa HABACHER (2013) und ÖTTL (2014) und. Zuvor stand innerhalb der Soziolinguistik die mündliche Kommunikation im Vordergrund. AUER (1986/1991), GUMPERZ (1991), ECKERT (2012) und SOUKUP (2015) verweisen vor allem auf mündliche Kommunikation und wie das Gesagte/Kommunizierte in diesem Rahmen kontextualisiert wird. Vorwiegend implizit wurden und werden freilich seit langem im Rahmen von medien- und kommunikationswissenschaftlichen, literaturwissenschaftlichen, werbepsychologischen u. a. Untersuchungen geschriebene Texte auch in Bezug auf sprach(variations)basierte Kontextualisierung untersucht.

Das Klassifizierungssystem von SCHENKER stammt aus den 1970er Jahren, ist jedoch in dem Sinne nicht veraltet, als es noch immer sehr ertragreich für Analysen von „Dialekt“ in fiktionalen Texten anwendbar ist. GEYERS Modellierung der Funktionen des „Dialekts“ in fiktionalen Texten ist sehr aktuell. Die linguistische Literatur zu den ausgewählten salienten sprachlichen „Dialekt“-Markern stammt teilweise aus rezenten Werken. Teilweise handelt es sich jedoch bereits um ältere Forschungsergebnisse. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass die untersuchten Kabaretttexte aus der Mitte des 20. Jahrhunderts stammen und somit die linguistischen Ergebnisse aus Moosmüller (1987/1991) gewissermaßen „näher“ am historischen Kontext der Kabaretttexte anzusiedeln sind.

In einigen Untersuchungen der letzten Jahre, wie ÖTTL (2014) oder HABACHER (2013), findet man bereits wie die Kontextualisierungstheorie auf schriftliche Texte angewandt wird. In diesen beiden Abschlussarbeiten wird die österreichische Pressesprache analysiert. Parallelen zeigen sich hier mit vorliegender Arbeit dahingehend, als verschiedene Funktionen von „Dialekt“ herausgearbeitet werden. In der vorliegenden Analyse geht es erstens um Texte einer spezifischen konzeptionellen Mündlichkeit (die Texte sind zuerst schriftlich festgehalten und dann mündlich vorgetragen worden), zweitens sind Kabaretttexte der Literatursprache zuzuschreiben.

2 Kabarett

Das Kabarett ist immer jung, solange es polemisch und satirisch in einer Weise ist, die >trifft<, die den Leuten unter die Haut geht. Und es wird immer zum Amüsierbetrieb herabsinken, wenn seine Autoren müde werden und statt an den Protest und die Aussage daran denken, daß >die Leute lachen wollen< – eine der bedauerlichsten und törichsten Lügen aller Zeiten.

[Carl Merz (BUDZINSKI 1996: V)]

Die Entstehung des Kabaretts, und insbesondere jene des „Kabaretts ohne Namen“, und seine Weiterentwicklung im Laufe von mehreren Jahrzehnten spielt eine wichtige Rolle für alle späteren und in der vorliegenden Arbeit behandelten KabarettistInnen. Ohne die VorläuferInnen, die immer wieder neue Ideen hatten, das Kabarett zu bereichern, ohne die entsprechend selbstständige und kreative Kulturszene hätte sich das „Kabarett ohne Namen“ nie herausgebildet. Dessen ProtagonistInnen sind in ihren Texten und Liedern genauso von französischen Einflüssen geprägt wie von österreichischen und deutschen KollegInnen, wie in den kommenden Kapiteln zu lesen sein wird.

2.1 Definition

Der Begriff „Kabarett“ kommt aus dem Französischen (*cabaret*) und bedeutet ursprünglich ‘Schenke’. Im vorliegend behandelten Sinn versteht man darunter eine

intime Kleinkunsthöhne zum Vortrag von Gedichten, Liedern, Songs, Balladen, Moritaten, Couplets, Chansons, Parodien, Satiren, Pantomimen, Conférencen, Sketches, Tänzen u. a. lit.-musikal.-theatral.-artist. Darbietungen meist in thema. lockerem, raschem, durch Conférencen oder Blackouts verbundenen Nummernprogramm, teils durch Berufsschauspieler und Amateure, teils durch die Verfasser selbst und stets witzigen, satir., aktuellpolit. oder besinnl. Inhalts und von scharf pointierter Form, stets kritisch bis oppositionell zur herrschenden Gesellschaftsordnung, die es in ihren (auch erot.) kleinen und großen Schwächen mehr andeutend-frivol als massiv-provokativ verspottet, daher geringe Entfaltungsmöglichkeiten in totalitären Staaten (Verbote und Zensur in NS und DDR) wie gut funktionierenden Demokratien. (WILPERT 2013: 392).

TRÄGER (1986: 252) hält sich in seiner Definition etwas kürzer und nimmt weniger Bezug auf thematische Aspekte:

Gattung der darstellenden Kunst, die mit verschiedenartigen literar.-musikal. Gestaltungsmitteln wie Kurzszene, Conférence, Moritat und Chanson, aber auch Pantomime und Tanz, gesellschaftliche Erscheinungen satirisch behandelt. Inhalt und Funktion des Kabaretts wandelten sich mit seinen sozialen Wirkungsbedingungen.

BUDZINSKI (1996: 164) sieht „Kabarett“ wie auch „Variete“ als Begriffe „in der Unterhaltungskunst für ein zeitlich und örtlich begrenztes Miteinander verschiedener Kunstformen wie

Drama, Dichtung, Tanz, schöne Literatur und bildende Kunst zum Zwecke leichter und teilweise oder durchgehend zeitkritischer Unterhaltung.“

Das Kabarett gibt es erst seit etwa 100 Jahren. Auf der Bühne sind dabei verschiedene Kunstformen zu sehen wie Witze, Musik, Satire, Dialoge usw. Es bündelt sich darin, unter anderem, Zeitkritisches, dargeboten mittels Gesang, Sprache und Schauspielerei. Die Begriffe „Brett!“ oder „Kleinkunst“ (vgl. BUDZINSKI 1985: 7) drücken nicht explizit das meist auch politische Momentum dieses Genres aus. Durch das Publikum und die Interaktion mit diesem werden die Aufführungen letztlich zum Kabarett. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 7).

2.2 Entstehung des Kabaretts

Die Ursprünge des Kabaretts finden sich in Frankreich. Seit jeher stand es in enger Verbindung mit dem Chanson². Die Franzosen äußerten sich in ihren Liedtexten kritisch über die Politik, den König, die Religion usw. Ab dem 18. Jahrhundert traten die Künstler auch in den Kaffeehäusern des Landes auf, um das dortige Publikum zu unterhalten. Im Laufe der Zeit bildeten sich Chanson-Vereine. Dort trafen sich Männer und Frauen zum Essen, Singen und Diskutieren. 1852 sprach der neue Kaiser Louis Napoleon ein Versammlungsverbot aus. Daraufhin verlagerte sich die Tradition in sogenannte „cafés-chantants“, wo den ZuseherInnen Unterhaltung geboten wurde, die sich nicht mehr mit politischen Themen auseinandersetzte, sondern mit – oberflächlich behandelten – Themen wie der Liebe. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 7–13).

Das erste dezidierte Lokal für das Kabarett und sein Publikum wurde Ende des Jahres 1881 im Pariser Stadtteil Montmartre von Rudolphe Salis unter dem Namen „Chat noir“ eröffnet. Zunächst versammelten sich dort jeden Freitag Poeten, Maler und sonstige Künstler, um ihre Werke zu diskutieren und Lieder zu singen. Für diesen Zweck und während dieser Zeit wurde das Lokal geschlossen. Politische Themen in den Chansons waren eher eine Ausnahme, jedoch kam es in dieser Zeit zur Entstehung der ersten politisch-satirischen Lieder. Im Vordergrund stand für die Männer und Frauen jedoch die Kunst um der Kunst willen. Schlussendlich öffnete der Besitzer Rudolphe Salis diese Abende auch für andere Gäste und damit für die große Masse. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 7/18–21).

² Das Chanson ist „urspr. in franz. Lit. jedes singbare ep. oder lyr. Gedicht welt. Inhalts und volkstüml. Form mit strophiger Gliederung in der Volkssprache.“ (WILPERT 2013: 125). In der heutigen Zeit ist das Chanson eine „Einheit von Text, Musik und Vortrag“ (BODE 2010: 140). In Deutschland kam es zu weiteren Entwicklungen auf diesem Gebiet im Zusammenhang mit dem Kabarett (vgl. BODE 2010: 140).

Der Inhaber des „Chat noir“ betätigte sich auch als Ansager der Chansons und entwickelte daraus die Rolle des „conférencier“. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 21) Dieser hat die Aufgabe, die vorgetragenen Lieder und Texte durch kurze Ansagen miteinander zu verknüpfen, das Publikum auf die nächsten Darbietungen einzustimmen. Außerdem war es in dieser Rolle wichtig, sich in der Tagespolitik auszukennen, Allgemeinbildung sowie Schlagfertigkeit zu besitzen. War das Phänomen des „conférencier“ in den Anfangszeiten noch stark mit den Auftritten der Künstler verbunden, entwickelte es sich im Laufe der Zeit immer mehr zu einem eigenständigen Programmpunkt. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 54–55). Rudolphe Salis ließ es sich als „conférencier“ auch nicht nehmen, sein Publikum zu beschimpfen:

Beschränkte Banausen, die ihr mit den staunenden Augen einer Katze lauscht, die auf der Asche hockt, oder einer Kuh, die einen Zug vorbeifahren sieht, trinkt gefälligst mein viel zu gutes Bier, das ich euch viel zu billig verkaufe, oder ich schmeiße euch raus! [Rudolphe Salis (BUDZINSKI 1982: 21)]

Im Allgemeinen kam es dabei zu keiner Kritik am politischen und gesellschaftlichen System oder zur Artikulation des Wunsches nach politischen Veränderungen. Gesungen wurde hauptsächlich über die Liebe. Die Anfänge des Kabaretts in dieser Zeit fielen eher in den generellen künstlerischen Bereich der Lieder, Dichtungen und Malereien. An den Wänden des Lokals konnte man Karikaturen betrachten. Einmal in der Woche wurden in einem großen Saal Schattenspiele an die Wand projiziert. Zu den Besuchern des schnell zur Institution gewordenen Lokals gesellten sich auch bekannte Persönlichkeiten wie Victor Hugo oder Émile Zola. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 24–25).

Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts eröffneten immer mehr Kabaretts in Paris, die sich teilweise nur ein paar Jahre hielten, manchmal aber bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts existierten, wie z. B. das „Logiz de la Lune rousse“. Durch dieses Überangebot an Lokalen, die kabarettistisches Programm zeigten, sank die Qualität der Kabaretts stetig und diese wurden vor allem zu einer Touristenattraktion. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 38–39).

Von Frankreich aus breitete sich die Idee des Kabaretts zunächst in Deutschland aus, wo es Anfang des 20. Jahrhunderts zur Entstehung berühmter Lokale und Kabarettgruppen, wie „Die 11 Scharfrichter“ und „Der Simplicissimus“ in München oder „Das Überbrettl“ in Berlin, kam. Künstler aus Deutschland brachten schließlich die Idee und das Konzept des Kabaretts nach Wien. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 47/61/69).

2.3 Entwicklung des Kabarett

Allgemein unterscheidet BUDZINSKI (1982: 6) zwischen drei verschiedenen Phasen des Kabarett:

1. Von den Anfängen in Paris 1881 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs 1918 waren die Programme vor allem literarisch und durch Chansons geprägt.
2. Von 1919 bis 1935 verlagerte sich der Schwerpunkt der Texte ins Politisch-Literarische. Die Folgen des Ersten Weltkriegs beeinflussten die Tendenzen in dieser Zeit stark. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland, den Austrofaschismus ab 1934 in Österreich und den darauffolgenden Zweiten Weltkrieg kam es zu einer Zäsur und zur Zensur im Kabarettbetrieb. Diese Periode hielt von 1945 bis etwa in die Mitte der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts weiter an.
3. Danach entstanden vor allem politisch-satirische Texte. In diese Phase fallen die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte des „Namenlosen Ensembles“.

Die Entwicklungen im Kabarett gingen Hand in Hand mit Änderungen im Kulturbetrieb – hin zum Journalismus, weg von elitärer bzw. traditioneller Kunst und Literatur. Die bürgerliche Gesellschaft wurde abgelöst durch die „Massengesellschaft“. Demokratie spielte eine immer wichtigere Rolle. Die Auswirkungen der industriellen Revolution waren im ausgehenden 19. Jahrhundert auch im kulturellen Bereich zu spüren. Ebenso konnte durch die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen von den Kabarettisten nicht mehr nur eine Oberschicht, eine elitärere Schicht, sondern ein größeres Publikum angesprochen werden, weil immer mehr Menschen in die Städte zogen und zum ersten Mal Freizeit zur Verfügung hatten. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 6).

Ereignisse wie der Erste und Zweite Weltkrieg, der Wegfall von Eingriffen durch die Zensur, die Weltwirtschaftskrise, immer wieder wirtschaftlich und politisch prekäre Situationen prägten das Kabarett, seine Texte und seine Entwicklungen. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 8–9).

2.4 Literarische Anfänge in Wien

In Deutschland und Österreich herrschte im Gegensatz zu Frankreich keine jahrhundertlange Tradition des Chanson-Singens. In Österreich existierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Rahmenbedingungen und Voraussetzungen für die Entstehung einer Kabarettszene hauptsächlich in Wien. In anderen österreichischen Städten gab es keine Kleinkunsthöfen, die für die einschlägige Weiterentwicklung wichtig gewesen wären. Die Tradition der Parodie und Satire

findet sich in Österreich vor allem in Wien am Beispiel der Figuren des Kasperls oder des Lieben Augustins. Diese waren Bestandteil des Stegreif- und Volkstheaters. Auf dessen Bühne wurden durch Reime, Verse oder Lieder zeitkritische Texte dargeboten, so auch von Johann Nepomuk Nestroy in seinen zahlreichen Stücken. Nestroy war Urheber der Texte und Schauspieler in einer Person. (Vgl. WEYS 1970: 11).

Durch die Zensur im 19. Jahrhundert und das Aufkommen neuer Unterhaltungsbetriebe, z. B. der Operette, verschwanden diese Traditionsfiguren im Laufe der Jahre aus dem zeitgeistigen kulturellen Bewusstsein der Stadt. Das Kabarett in Wien bildet somit eine Fortsetzung der Traditionen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Mit dem Aufkommen des Kabarets fanden sich schnell neue AutorInnen und/oder SchauspielerInnen für diese neuartige Kleinkunsthöhne. (Vgl. WEYS 1970: 11).

2.4.1 (Anfänge und) Erste Erfolge in Wien

„Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin“

Der Schriftsteller Felix Salten eröffnete dieses am 16.11.1901, das erste Kabarett in der Wiener Innenstadt. Wegen geringen Erfolges schloss es noch im selben Jahr. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 163).

„Nachtlicht“ und „Fledermaus“

Der Franzose Marc Henry gründete mit Marya Delvard 1906 das erste wirkliche literarische Wiener Kabarett, das „Nachtlicht“. Henry betätigte sich zuvor bereits in seinem Heimatland Frankreich als „chansonnier“ und „conférencier“ und war in München Gründer und Mitglied der „11 Scharfrichter“, die als erste Kabarettgruppe im eigentlichen Sinn in Deutschland betrachtet werden. Marya Delvard war ebenfalls Teil der „11 Scharfrichter“. Nach einem Gastspiel dieses Kabarettensembles in Wien entschlossen sich Marc Henry und Marya Delvard in der Stadt zu bleiben. Das Programm bestand aus einer Mischung aus damaligen älteren Nummern der „11 Scharfrichter“ und Texten von Wiener Autoren wie Peter Altenberg, Hermann Bahr oder Franz Blei. Auch dieses Lokal schloss seine Türen noch im selben Jahr. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 57/83–84).

1907 eröffnete das Duo Henry/Delvard sein zweites Kabarett in Wien, die „Fledermaus“. Wiener Künstler wie Gustav Klimt oder Oskar Kokoschka gestalteten die Inneneinrichtung,

die Plakate und die Kostüme. Unter den auftretenden Künstlern befanden sich unter anderem Egon Friedell und Alfred Polgar, die vor allem satirische Einakter auf der Bühne vorführten. Auch Chansons wurden dem Publikum geboten. Nachdem mehr ÖsterreicherInnen in die Produktion einbezogen wurden, war diese Kleinkunsthöhne beim Publikum erfolgreicher als der Vorgänger. Jedoch schaffte auch dieses Kabarett in Wien nicht den endgültigen Durchbruch. Bereits 1910 sperrte die „Fledermaus“ wieder zu. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 56–57).

Die Grundsteine für eine Kabarettszene in Wien wurden jedoch durch diese Etablissemments gelegt. Erst Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts kam es zur Entstehung eines neuen literarischen Kabarett in Wien. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 70).

2.4.2 „Simpl“

Das „Simplicismus“, benannt in Anlehnung an das gleichnamige Kabarett in München, wurde 1912 vom Deutschen Egon Dorn als „Bierkabarett Simplicismus“ eröffnet. Heutzutage wird es „Simpl“ genannt. Fritz Grünbaum stand ab 1914 immer wieder auf der Bühne dieses Kabarett. Ebenso beteiligte sich auch wieder Egon Friedell mit Texten und Auftritten an diesem Unterhaltungsbetrieb. 1921 stieß als „conférencier“ Karl Farkas zum Ensemble hinzu, der später das Aushängeschild des Kabarett wurde. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 370).

In diesem Lokal kam es zur Entwicklung der „Doppelconférence“: In einem Dialog unterhalten sich dabei ein etwas „dümmere“ Mensch mit einer „klugen“ Person, welche die jeweilige Sachlage erklärt. Zu den bekanntesten Darstellern der „Doppelconférence“ zählen Karl Farkas und Fritz Grünbaum. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 87). Ein weiteres bekanntes Beispiel, das auf dieser Tradition aufbaute, sind Gerhard Bronner und Helmut Qualtinger mit den „Travnicek“-Dialogen. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 34).

Die Texte waren nicht im literarischen Bereich im engeren Sinn anzusiedeln, sondern legten vor allem Wert auf die Unterhaltung des Publikums und waren fast zwanzig Jahre lang ein Erfolg. Beendet wurde die Zusammenarbeit der beiden Kabarettisten Farkas und Grünbaum durch den „Anschluss“ Österreichs an Deutschland im März 1938. Fritz Grünbaum wurde deportiert und starb ein Jahr später im Konzentrationslager Buchenwald. Karl Farkas floh aus Wien. Er kehrte 1950 zurück und stand weitere zwanzig Jahre auf der Bühne des „Simplicismus“. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 280–281). Das Kabarett existiert auch heute noch.

2.5 Politisch-literarisches Kabarett in Wien in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts

Generell ist über die in diesem Kapitel genannten Kabarettlokale zu bemerken, dass sie sich immer wieder mit politischen Themen, vor allem mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten, auseinandergesetzt haben. 1934 gelangte Engelbert Dollfuß und mit ihm der Austrofaschismus an die Macht. Auseinandersetzungen zwischen „Schutzbund“ und „Heimwehr“³ sowie teilweise bürgerkriegsähnliche Zustände standen an der Tagesordnung. Politisch Verdrossene fanden sich im Kabarett wieder, um Kritik an den damaligen Zuständen zu hören und zu üben. (Vgl. WEYS 1970: 25). Aufgrund dessen wurde die Zensur in Österreich verschärft. Die KabarettistInnen und Autoren mussten bei ihrer Themenwahl mehr Vorsicht walten lassen. Man versuchte die Zensur teilweise zu umgehen, indem man Stücke älterer österreichischer Autoren, wie Nestroy oder Raimund, bearbeitete und in die damalige aktuelle Zeit versetzte. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 156).

Aufgrund der Machtergreifung Adolf Hitlers in Deutschland im Jahr 1933 flohen viele deutsche Kabarettisten nach Österreich. Dadurch entstand eine neue einschlägige kulturelle Szene in Wien mit einer Vielzahl an politisch-literarischen Kabaretts. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 155).

2.5.1 „Lieber Augustin“

Mit dem „Lieber Augustin“ eröffnete 1931, nach über zwanzig Jahren, wieder eine Kleinkunstabühne mit politischen Texten in Wien. Dies war der Grundstein für alle weiteren politisch-literarischen Kabaretts, die in der folgenden Zeit aufsperrten. Stella Kadmon leitete das Lokal mit Peter Hammerschlag und Gerhart Hermann. Aufgeführt wurden Parodien, Satiren und zeitkritische Sketches⁴ sowie Lieder, ausgestellt wurden auch Zeichnungen. Die Direktorin des Kabarets stand immer wieder selbst auf der Bühne. Erst ein Jahr nach der Eröffnung gelangte der Durchbruch. Ab 1934 wurden Texte aufgeführt, die eher im Bereich des Theaters anzusiedeln waren wie Mittelstücke (siehe weiter unten) und Einakter. Geschlossen wurde das

³ Der „Schutzbund“ war politisch links orientiert und der Partei der Sozialdemokraten nahe. Im Gegensatz zur politisch rechten „Heimwehr“, die der Partei der Christlichsozialen nahe stand. Beide Wehrverbände hatten vor allem einen militärischen Zweck. (Vgl. EDMONDSON 1995: 261 –262).

⁴ Ein Sketch wird sowohl bei WILPERT (2013: 761) als auch bei TRÄGER (1986: 477) als kurze Szene auf der Bühne definiert, die „die Handlungsmöglichkeiten nicht voll ausnutzt, sondern sie nur im Umriß >skizziert<, um ihre Ereignisse in einer wirkungsvollen, scharf zugespitzten und überraschenden, teils makabren Pointe“ zu beenden. TRÄGER weist ebenso darauf hin, dass der Sketch seit etwa 1900 ein fester Bestandteil des Kabarets ist und sich mit diesem weiterentwickelt hat.

Lokal am 10.3.1938. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 eröffnete es Fritz Eckhardt wieder. Stella Kadmon kehrte 1947 aus dem Exil zurück und versuchte zur ursprünglichen Idee des Kabarets zurückzukehren, jedoch ohne großen Erfolg zu haben. Ab 1948 war der „Liebe Augustin“ ein Theater. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 150–152).

2.5.2 „Die Stachelbeere“

Der „Bund junger Autoren Österreichs“ (vgl. BUDZINSKI 1985: 241), darunter waren Hans Weigel und Rudolph Spitz, gründete das Lokal im Frühjahr des Jahres 1933. Zunächst konnte man dort vor allem Improvisationen sehen. Die Texte waren politisch schärfer als die des „Lieben Augustins“ oder jedes anderen Kabarets in Wien. Rudolph Spitz galt als ein begnadeter „conférencier“ und schrieb gemeinsam mit Hans Weigel die Texte. Später führte man auch Mittelstücke auf der Bühne auf. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 241–242).

Als nicht genug ZuschauerInnen in die Vorstellungen kamen, begann man mit der „Literatur am Naschmarkt“ zusammenzuarbeiten. Dieses Lokal half der „Stachelbeere“ mit Stücken aus und F. W. Stein leitete teilweise das Etablissement. Die Aufführungen wurden am 19.11.1935 eingestellt, weil eine Parodie zu sehr erkennen ließ, dass es sich beim Parodierten um Otto Habsburg handelte, und das Publikum daraufhin damit drohte, das Stück bei der Polizei zu melden. Man beschloss gemeinsam, die „Stachelbeere“ zu schließen. Die Autoren und SchauspielerInnen arbeiteten ab diesem Zeitpunkt für die „Literatur am Naschmarkt“. (Vgl. WEYS 1970: 54–56).

2.5.3 „Literatur am Naschmarkt“

Rudolf Weys, F. W. Stein, Martin Magner und Otto Andreas betrieben ab dem 3. November des Jahres 1933 das Kabarett „Literatur am Naschmarkt“. Es konzentrierte sich eher auf literarische Themen im engeren Sinn, gemischt mit Wiener Humor, vor allem aber waren Parodien auf der Bühne zu sehen. Improvisationen wurden nicht aufgeführt. Alle Vorstellungen waren im Vorhinein bis ins kleinste Detail geplant. Man wollte nichts dem Zufall überlassen. Die Gesellschaftskritik in den Vorstellungen war nicht stark ausgeprägt, aber die AutorInnen sprachen sich doch klar gegen das politische System einer Diktatur aus und für einen selbstständigen österreichischen Staat. Die Bedrohung durch einen „Anschluss“ an Deutschland unter Adolf Hitler ist den KünstlerInnen damals durchaus bewusst gewesen. Jura Soyfer stach

in diesem Bereich mit seinen Mittelstücken und parodistischen Texten hervor. (Vgl. BUDZINSKI 1961: 290–293).

Rudolf Weys entwickelte im Laufe der Zeit die Textsorte des „Mittelstücks“. Dies ist ein etwas längerer Text, mit einer Dauer von etwa 25 bis 40 Minuten, der die Mitte des Programms bildet. Davor und danach werden kurze kabarettistische Sketches gezeigt. Nach und nach verbreitete sich diese neue Textsorte in den Wiener Kabaretts der 1930er Jahre. (Vgl. WEYS 1970: 36) Dieses Konzept übernahmen später auch Carl Merz und Helmut Qualtinger in ihren Kabarettaufführungen. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 260) Aufgrund des Umgehens der Zensur durch Bearbeitungen älterer österreichischer Stücke wurde die Kleinkunstbühne „Literatur am Naschmarkt“ immer mehr zu einem Theater. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 156–157).

Nach dem „Anschluss“ Österreichs an Deutschland im März 1938 wurde der Betrieb eingestellt. Die letzte Vorstellung ging am 12. März 1938 über die Bühne. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 157).

2.5.4 „ABC“

Das dritte bedeutende politisch-literarische Kabarett in Wien zu dieser Zeit war das „ABC“, zuvor unter dem Namen „Brettl am Alsergrund“ bekannt. Gustl Goldmann eröffnete es im März 1934. Durch die Leitung von Hans Morgulies wurde es zu einem der politisch schärfsten Kabaretts der Wiener Szene in den 1930er Jahren. Jura Soyfer war ab 1936 als „Hausdichter“ angestellt. Er äußerte sich in seinen Texten immer wieder kritisch zum politischen System des Faschismus. Unter der Regie Rudolf Steinboecks zeigte sich Jura Soyfers volle Begabung. (Vgl. WEYS 1970: 56–58).

Im Laufe des Jahres 1937 war das Kabarett in einer finanziellen und künstlerischen Krise, hervorgerufen durch die immer strengere Zensur. Die Lage änderte sich mit einer Umbenennung in „Regenbogen“ und einer neuen künstlerischen Leitung. Ebenso wie andere Kabaretts tendierte man auf dieser Kleinkunstbühne immer mehr in die Richtung eines Theaters. Letztlich musste auch dieses Lokal im März 1938 schließen. (Vgl. WEYS 1970: 59/61).

2.5.5 „Wiener Werkel“

1938 mussten letztlich alle kritischen Wiener Kabaretts schließen. Eines schaffte es jedoch, während des Regimes des Nationalsozialismus weiter zu existieren, aber unter einem anderen Namen – das „Wiener Werkel“. Adolf Müller Reitzner, der bereits vor 1938 Parteimitglied

der NSDAP war und zuvor den Status eines „Illegalen“ in Österreich hatte, bekam vom NS-Propagandaamt den Auftrag, eine Kleinkunsthöhne zu eröffnen. Innerhalb der Partei war man der Meinung, dass Adolf Müller-Reitzner Programme auf der Bühne zeigen würde, die mit den Ideen und dem Parteiprogramm im Einklang stehen würden. Adolf Müller-Reitzner war zuvor als Schauspieler tätig gewesen. Rudolf Weys war von den Rassengesetzen nicht betroffen und an der Leitung des Lokals beteiligt. Er verfasste ebenso einige Texte für die Programme. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 160–161).

Am 20.1.1939 feierte das „Wiener Werkel“ seine Eröffnung. „Nichtarische“ Autoren, wie Fritz Eckhardt oder Kurt Nachmann, schrieben Texte für das Kabarett, selbstverständlich ohne Wissen der NSDAP. Man änderte einfach den Namen des Urhebers in den Stücken. Somit wurden auf dieser Bühne Programme gezeigt, die eindeutig gegen das Regime der Nationalsozialisten waren, jedoch mit einer offiziellen Erlaubnis der Behörde. (Vgl. WEYS 1970: 64–65). „Alle Autoren, die zwischen 1938 und 1944 für das vom Reichspropagandaamt angeordnete Unternehmen schrieben, waren eindeutig Gegner des Dritten Reiches [...]“ (WEYS 1970: 65).

Die Aufführungen waren fast immer ausverkauft. Man rechtfertigte sich vor dem Regime mit der Ausrede, dass kritische Meinungen auf der Bühne nur die Ansichten von alten oder verkalkten Personen darstellen sollten. Teilweise gingen die Autoren mit ihren Stücken zu weit und es wurde der Leitung des Kabarettts mit dem Konzentrationslager gedroht. Adolf Müller-Reitzner starb 1943. Seine Witwe Christl Rätz übernahm die Leitung des Kabarettts, ohne am „Ton“ der Texte etwas zu verändern. Im Sommer 1944 war „das Wiener Werkel“ stadtbekannt als ein Ort des Widerstandes, wo man als ZuschauerIn seinen Geföhlen freien Lauf lassen konnte. (Vgl. WEYS 1970: 67–68/71/73–74).

Erst im Herbst des Jahres 1944 musste das „Wiener Werkel“ seine Türen schließen. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 161). Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, hatte zuvor den Befehl erteilt, dass alle Theater im Deutschen Reich ab dem 1.9.1944 zumachen mussten. Vor diesem Erlass wurden Aufführungen, Konzerte sowie Unterhaltung jeglicher Art für Beeinflussung und Stimmungsmache unter der Bevölkerung verwendet. Der Befehl von Goebbels war nun für viele Menschen und KünstlerInnen ein eindeutiges Zeichen für die Niederlage im Krieg. Ein baldiges Ende des Dritten Reiches war abzusehen. In der Zeit von 1938 bis 1945 mussten viele bekannte österreichische KabarettistInnen fliehen, viele wurden ermordet, manche starben an der Front. (Vgl. LEDERER 1986: 12).

2.6 Politisch-satirisches Kabarett in Wien nach 1945

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Befreiung Wiens am 13.4.1945 durch die Rote Armee der Sowjetunion kam die Anordnung der Besatzungsmacht, dass alle Theater, Opern, Kabaretts usw. so schnell wie möglich wieder Vorstellungen zeigen sollten. (Vgl. WEYS 1970: 75). Für die Programme des Kabarets mussten erst neue Texte geschrieben werden. Deswegen eröffneten diese erst wieder im Juni. (Vgl. WEYS 1970: 75).

Als erste Kleinkunsthöhne tat dies das „Simpl“ mit seinen nach wie vor eher belanglosen Sketches und leichten Unterhaltungen. Im Juni 1945 feierten auch der „Liebe Augustin“ und das „Wiener Werkel“ wieder Premieren. Letzteres musste seinen Namen auf Anordnung des zuständigen Amtes in „Literatur im Moulin Rouge“ ändern, und zwar aufgrund der Tätigkeiten des Kabarets während des Dritten Reiches. Man versuchte das alte politisch-literarische Themenspektrum aufrechtzuerhalten und zeigte alte Kabarettnummern und Mittelstücke aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg sowie auch neu geschriebene Szenen, schloss jedoch bereits wieder im Jänner 1946. Der „Liebe Augustin“ machte weiter wie vor 1938. Ab September 1946 leitete Carl Merz das Kabarett. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 290).

Ein neues Kabarett mit dem Namen „Kleines Brett!“ sperrte im Juni 1946 unter der Leitung Rolf Olsens auf. Er vermischte in seinen Programmen alte und neue Stile. Ein Mittelstück, das oft einen ernsteren Unterton hatte, wurde hierbei eingebettet in schnelle Sketches. Olsens erste Programme waren beim Publikum ein großer Erfolg. Dennoch ging das „Kleine Brett!“ 1948 in Konkurs. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 290–291).

Wie vor allem am „Kleinen Brett!“ zu sehen ist, bildeten die Programme der Kleinkunsthöhen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einen Übergang zwischen den politischen Texten der dreißiger Jahre, und teilweise der frühen vierziger Jahre, und den neu aufkommenden satirisch-humervollen Stücken. In der unmittelbaren Nachkriegszeit gab es keine „wirklichen“ Kabaretts mehr. Generell war die Nachfrage nach Kabarettprogrammen beim Publikum nicht sehr hoch. Man ging in andere Unterhaltungsformate, um sich zu amüsieren. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 114).

1950 wurde es endgültig Zeit für eine neue Generation von Kabarettprogrammen. Die alten Vorstellungen fanden keine Resonanz mehr beim Publikum. Die Programme beschäftigten sich vor allem zu sehr mit historischen Themen und nicht mit aktueller Tagespolitik. Die Mitglieder einer neuen Generation des Kabarets betätigten sich bereits auf den unterschiedlichen Bühnen Wiens, jedoch nicht gemeinsam. Das schlussendliche Zusammentreffen der

neuen Kabarettisten führte zum „brillantesten Konzentrat aus Kunst und Komödiantik, Intellekt und politischem Instinkt [...], das auf diesem Gebiet je in Österreich entstanden ist.“ (BUDZINSKI 1982: 291) – gemeint ist das „Kabarett ohne Namen“. (vgl. BUDZINSKI 1982: 291).

In der österreichischen Literaturszene nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten sich die AutorInnen von den alten Traditionen zu lösen. Sie wollten sich nicht mehr an die althergebrachten Regeln des Schreibens, wie z. B. Einhaltung des Metrums, Reims, Aufbaus usw. halten. Diese neue Generation wandte sich ab von den Konventionen und begann mit dem sprachlichen Material zu experimentieren. Viele dieser AutorInnen verfassten vor allem ihre Gedichte im „Dialekt“. Dazu zählen unter anderem die Mitglieder der „Wiener Gruppe“ mit H. C. Artmann, Ernst Jandl oder Gerhard Rühm. Die beiden letztgenannten wurden mit ihren „Dialekt“-Gedichten berühmt. Durch die Verwendung des „Dialekts“ in ihrem Schreiben hatten sie die Möglichkeit, mit allen vorher herrschenden Traditionen zu brechen. (Vgl. BERGER 1987: 34–35).

Durch neue Entwicklungen im Bereich der Massenunterhaltung ab den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wie dem Fernsehen konnten die damaligen KabarettistInnen auf der Bühne nicht mehr so ein großes Publikum erreichen wie zuvor. Ab den 1980er Jahren kam es zur einer kleinen Renaissance der Kabarett-Bewegung. Doch im Gegensatz zu früher spielten die KabarettistInnen nicht mehr in angemieteten Häusern über mehrere Monate hindurch, sondern gingen auf Tourneen um ihr Publikum zu erreichen. Tendenziell gibt es gegenwärtig, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die frühen 1960er, mehr Solo- und Duokabarets als Kabarettgruppen. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 9).

2.7 Das „Kabarett ohne Namen“/„Namenlose Ensemble“

In ihrer fast zehnjährigen Existenz gab sich diese Gruppe nie einen eigenen Namen. Die Bezeichnungen „Kabarett ohne Namen“ bzw. „Namenloses Ensemble“ stammen aus der Sekundärliteratur.

2.7.1 Geschichtliche Einordnung

In den ersten Jahren dieser Kabarettgruppe war Österreich ein besetztes Land und sollte dies auch noch einige Jahre lang bleiben. Zensur war zu Beginn immer wieder ein Thema, weil die

Besatzungsmächte, vor allem die Sowjetunion, Kontrolle darüber haben wollten, was die Leute zu sehen und zu hören bekommen. (Vgl. FINK 2003: 26).

Die 1950er Jahre waren auch geprägt von der Amerikanisierung, dem Kalten Krieg, dem Kapitalismus, der neu aufkommenden Motorisierung und dem Bau der Autobahnen. Schließlich erlebten die Menschen das Ende der Besatzungszeit, die Aushandlung und das Unterschreiben des österreichischen Staatsvertrages, den wirtschaftlichen Aufschwung und neue technische Entwicklungen im Bereich des Fernsehens und generell der Medien. (Vgl. FINK 2003: 26).

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kam es zur Entstehung des Mythos der „Opferrolle“ Österreichs im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus und seinen Kriegsverbrechen. Unterstützt wurde diese These auch von den damaligen Alliierten, die in der Moskauer Deklaration von 1943 beschlossen hatten, dass der „Anschluss“ Österreichs nicht rechtskräftig war. (Vgl. KRIEGLEDER 2014: 426). Durch diese Vorgänge war es für viele Menschen nach 1945 schwer, sich intensiv mit diesem Kapitel der österreichischen Vergangenheit auseinanderzusetzen. (Vgl. KRIEGLEDER 2014: 426).

2.7.2 Die Autoren

An dieser Stelle werden nun alphabetisch jene Personen aufgezählt, die seinerzeit auch beim Verfassen der Texte des „Kabarett ohne Namen“ mitgewirkt haben. Auf der Bühne standen, neben den Autoren der Texte, auch andere SchauspielerInnen, die, jedoch am Entstehungsprozess der Programme nicht beteiligt waren.

2.7.2.1 Gerhard Bronner

Er wurde am 23.10.1922 in Wien geboren. 1938 floh er alleine nach Palästina. 1948 kehrte er nach Wien zurück und verdiente Geld als Pianist mit von ihm selbst komponierten Liedern. Zwei Jahre nach seiner Rückkehr lernte er Michael Kehlmann, Carl Merz und Helmut Qualtinger kennen. Nach dem ersten gemeinsamen Kabarettprogramm „Brettel vor dem Kopf“ lebte er einige Jahre in Deutschland. 1955 kam er nach Wien zurück und arbeitete wieder mit dem „Kabarett ohne Namen“ zusammen. Gerhard Bronner ist vor allem als Komponist bekannt. Er schrieb unter anderem die bekannten Lieder „Der Halbwilde“ oder „Der Papa wird's schon richten“. Ebenso bildete er einen Teil des Duos der „Doppelconférence“ in den „Travnicek“-Dialogen, gemeinsam mit Helmut Qualtinger. Nach dem Auflösen der Kabarettgruppe war er

weiterhin als Kabarettist tätig, leitete einige Kabaretts in Wien (wie die „Fledermaus“) und trat mehrfach im Fernsehen und in Filmen auf. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 33–34). 2007 starb er mit 84 Jahren in Wien. (Vgl. www1: 20.1.2007).

2.7.2.2 Michael Kehlmann

Der Kabarettist, Liedermacher und Fernsehintendant wurde am 21.9.1927 in Wien geboren. Beide Eltern waren jüdischer Herkunft und sein Vater war expressionistischer Schriftsteller. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 184). Es bestand für die Familie keine unmittelbare Gefahr, in ein Konzentrationslager gebracht zu werden, jedoch waren sie von einigen Repressionen betroffen. Unter anderem konnte Michael Kehlmann das Gymnasium nicht absolvieren und musste eine Lehre beginnen. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 12).

Nach dem Zweiten Weltkrieg war Kehlmann Mitglied der Universitätstheatergruppe „Studio der Hochschulen“ und verfasste einige Texte für das Kabarett und das Theater. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 184). Für einige Monate arbeitete er gemeinsam mit Helmut Qualtinger als Filmrezensent für die Zeitung „Welt am Abend“. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 101). Mit dem „Namenlosen Ensemble“ feierte er große Erfolge mit dessen erstem Programm „Brettl vor dem Kopf“. Anschließend wanderte Kehlmann nach Deutschland aus und betätigte sich dort vor allem als Fernsehintendant. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 185). Bis zu seinem Tod im Jahr 2005 arbeitete er ebenso als Theaterregisseur an verschiedenen Bühnen im deutschsprachigen Raum. (Vgl. www2: 2.12.2005).

2.7.2.3 Georg Kreisler

Er wurde am 18. Juli 1922 in Wien geboren. Auf Grund seiner jüdischen Herkunft floh er 1938 in die USA und lebte dort bis 1955 in Los Angeles und New York. Bereits im Exil verfasste er Lieder für Film und Fernsehen und ging als Sänger auf eine kleine Konzerttournee. Nach seiner Rückkehr nach Wien stieß er zum „Namenlosen Ensemble“ hinzu und war Mitglied der Kabarettgruppe bis 1958, als er nach München umzog. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 206).

Georg Kreisler ist als Komponist und Interpret seiner Lieder bekannt, z. B. „Zwei alte Tanten tanzen Tango“ (1961) oder „Gemma Wiener vergiften“ (1969). Auch er lebte einige Jahre in Deutschland und verdiente sein Geld mit der Entwicklung von eigenen Programmen für Radio und Fernsehen. Außerdem schrieb er einige Romane. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 206–207). Er starb am 22. November 2011 in Salzburg. (Vgl. www3: 22.11.2011).

2.7.2.4 Carl Merz

Er wurde am 30.1.1906 in Kronstadt, Siebenbürgen, geboren und war zur damaligen Zeit Staatsbürger der österreichisch-ungarischen Monarchie. Nach dem Tod seiner Eltern zog er nach Wien, studierte Wirtschaft und arbeitete schließlich als Schauspieler, unter anderem in den Kabaretts „ABC“ und „Literatur am Naschmarkt“. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 170). Er war ein großer Verehrer von Karl Kraus und besuchte viele Vorträge des Schriftstellers. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 629). Während des Zweiten Weltkrieges wohnte Merz zeitweise in der Schweiz und spielte dort am Theater. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 68). Nach 1945 leitete er für einige Jahre das Kabarett „Lieber Augustin“ und betätigte sich dort auch als Schauspieler auf der Bühne. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 170).

Carl Merz erlangte Berühmtheit als Co-Autor des Kabarettprogramms „Der Herr Karl“, das Anfang der 1960er Jahre im österreichischen Fernsehen zu sehen war und für einen Skandal sorgte. (Vgl. BUDZINSKI 1982: 298). Zuvor war Merz Mitglied des „Namenlosen Ensembles“. Während der Programme stand er als „conférencier“ auf der Bühne, schrieb mit an den „Travnicek“-Dialogen (vgl. BUDZINSKI 1985: 170) und spielte in einigen Sketches mit. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 170). Aufgrund einer schweren letalen Krankheit beendete er sein Leben selbst im Jahr 1979. (Vgl. FINK 2000: 140).

2.7.2.5 Helmut Qualtinger

Helmut Qualtinger war das bekannteste Mitglied des „Kabaretts ohne Namen“ und das Außengeschild der Gruppe. Das spiegelt sich auch in den damaligen Medienberichten wider. (Vgl. FINK 2003: 28). Er wurde am 8.10.1928 in Wien geboren. (Vgl. WENDT 1999: 210). Bereits in der Schule gründete er eine eigene Theatergruppe und inszenierte gemeinsam mit Schulkollegen Johann Nestroys Stück „Nur keck“. Nach dem Zweiten Weltkrieg trat er dem „Studio der Hochschulen“ bei und begann erste Theaterstücke zu schreiben sowie für die Zeitung „Welt am Abend“ zu arbeiten. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 94/100–101).

Zeit seines Lebens stand Qualtinger immer wieder auf Theaterbühnen im deutschsprachigen Raum, spielte in Filmen mit und schrieb Texte fürs Kabarett. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 311–312). Sein größter Erfolg blieb bis zu seinem Tod „Der Herr Karl“, der von ihm auch in New York am Broadway aufgeführt wurde. Nach seinen Erfolgen im Kabarett veranstaltete er Lesungen, in denen er Karl Kraus’ „Die letzten Tage der Menschheit“ oder Adolf Hitlers „Mein Kampf“ neu interpretierte. Er besaß ein immenses Talent, andere Menschen sprachlich zu

imitieren. Helmut Qualtinger wurde öfters als „Nestbeschmutzer“ bezeichnet. Er lebte einige Jahre in Hamburg und kehrte schließlich 1975 nach Wien zurück, wo er am 29.9.1986 starb. (Vgl. WENDT 1999: 45/87–88/129–130/211).

2.7.2.6 Peter Wehle

Der Kabarettist, Kabarettautor und Komponist wurde am 9.5.1914 in Wien geboren. Er studierte Jura und arbeitete schließlich ab 1935/36 im Kabarett „Regenbogen“ – als Autor und Interpret der Stücke. Seit 1956 war er Mitglied des „Kabaretts ohne Namen“. Ab 1959 traten Gerhard Bronner und Peter Wehle als Duo in Kabarettprogrammen auf. Zusätzlich betätigte Wehle sich als Autor von Liedern für das Fernsehen und den Film. Er starb am 18.5.1986 in Wien. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 424).

2.7.3 Entstehung des „Kabaretts ohne Namen“/„Namenlosen Ensembles“

Michael Kehlmann und Helmut Qualtinger kannten sich bereits seit ihrer Jugend. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 11). Beide waren später Mitglieder im „Studio der Hochschulen“. Diese Theatergruppe für Studenten wurde 1945 gegründet. Im Lauf der Zeit war es auch möglich, Teil der Gruppe zu werden, wenn man nicht an der Universität studierte. Ende des Jahres 1950 wurde die Theatergruppe aufgelöst. (Vgl. LEDERER 1986: 29–31). Unabhängig voneinander trafen Kehlmann und Qualtinger Carl Merz. Helmut Qualtinger lernte Merz 1946 kennen, als er in dessen Stück „Der Basilisk“ mitwirkte. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 291).

Zu dritt schrieb man das Stück „Blitzlichter“ (1950), das im „Kleinen Theater im Konzerthaus“ seine Uraufführung feierte, jedoch beim Publikum und in den Medien nicht gut aufgenommen wurde. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 33). Es thematisierte unter anderem das Klischee des österreichischen Heimatfilms sowie die völkisch-nationale österreichische Literatur. Das nächste Programm mit dem Titel „Sündenfall“, das ein Jahr später seine Premiere feierte, behandelte die aktuelle Politik, die Kulturszene sowie die Auseinandersetzungen zwischen den USA und der Sowjetunion. Auch dieses Programm fand in der Presse keine positive Resonanz und wurde bald wieder abgesetzt. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 88–89). Kurze Zeit später entschloss man sich, ein weiteres gemeinsames Projekt zu starten, und kreierte das Kabarettprogramm „Reigen 51. 10 Variationen auf ein Thema von Schnitzler“ (1951) – bereits gemeinsam mit Gerhard Bronner. Wie in ihren späteren Programmen übernahmen die Autoren gleichzeitig die Rolle der Schauspieler und der Sänger sowie die der Musiker. Dieses

Programm war einer der größten Erfolge in der unmittelbaren Nachkriegszeit. (Vgl. BUDZINSKI 1985: 292).

Anschließend wurden die vier Autoren vom österreichischen Rundfunk, der damals „RAVAG“ hieß, dazu eingeladen, eine Sendung zu machen. Jedoch lief diese nur einige Wochen, weil die Besatzungsmacht im entsprechenden Wiener Bezirk, die Sowjetunion, in die Texte so stark eingriff, dass im Endeffekt wenig davon stehen blieb. Das Quartett wechselte dann zum Radiosender „Rot-Weiß-Rot“, der im siebten Wiener Gemeindebezirk beheimatet war. Dort waren die USA Besatzungsmacht. Die Kabaretttexte wurden nicht zensiert. Der Radiosender „Rot-Weiß-Rot“ stellte seine Räumlichkeiten seit 1946 KabarettistInnen zur Verfügung. Die ersten Sendungen dieser Art moderierten unter anderem Karl Farkas und Peter Wehle. (Vgl. FINK 2000: 231). Das Programm von Carl Merz und Helmut Qualtinger hieß „Brettl vor dem Kopf“ und war bis 1955 zu hören. (Vgl. FINK 2003: 28). Es war die Basis für alle späteren Stücke, die man gemeinsam schrieb. (Vgl. BIRON/KEHLMANN 1995: 37/38).

2.7.4 Kabarettprogramme (1952–1961)

Das erste gemeinsame Kabarettprogramm startete schließlich 1952 mit dem Titel „Brettl vor dem Kopf“⁵. Die Uraufführung fand am 12.11. im „Kleinen Theater im Konzerthaus“ statt. Insgesamt war das Programm ein großer Erfolg und wurde über hundert Mal aufgeführt. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 100).

Nach langen Monden der Ödnis und Dürre, in denen nur dann und wann vom Ausland her ein unverbindlich erholbares Kleinkunstgeplätscher auf uns niederging, ist nun in Wien ein Ensemble entstanden, das für Wien und aus Wiens besonderer Situation wirkliche Kleinkunst macht [...] Helmut Qualtinger [...] Wiens weitaus echtblütigstes Kleinkunst-Temperament seit den klassischen Tagen des 'Lieben Augustin' und der 'Literatur am Naschmarkt', legt eine geradezu überquellende Disziplinlosigkeit an den Tag [...]. Es wird ihnen noch auf lange Zeit hinaus nichts einfallen müssen, weil dieses Programm so gut ist, und es wird ihnen aus demselben Grund sehr viel einfallen müssen, wenn es zum nächsten Programm kommt. (TORBERG 1966: 356)

„Brettl vor dem Kopf“ bestand aus fünfzehn Nummern. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 98).

Vier Jahre später kam man wieder zusammen und es entstand „Blattl vorm Mund“. Die Premiere erfolgte am 3.10.1956 im „Intimen Theater“, das von Gerhard Bronner und Georg Kreisler geleitet wurde. Auch dieses Kabarettprogramm enthielt fünfzehn Nummern. Carl Merz betätigte sich als „conférencier“. Im Gegensatz zum vorigen Kabarettprogramm wurden

⁵ Alle Titel der Programme, der Sketches und der Lieder wurden (auch gemäß der Schreibung) aus KRISCHKE (1996) übernommen.

hier bei den jeweiligen Stücken die Namen der Autoren genannt. Somit wirkte dieses neue Programm weniger als eine gemeinsame Arbeit und mehr wie die von einzelnen Individuen. Die Kritiken in den Medien waren durchwegs positiv. Besonders gelobt wurden die Ehrlichkeit der Texte und das gute Niveau des Humors sowie Helmut Qualtinger in seinen verschiedenen Rollen. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 100–101).

Im darauffolgenden Jahr entstand als nächstes Programm „Glasl vorm Aug“, das zum ersten Mal am 2.10.1957 ebenfalls im „Intimen Theater“ zu sehen war und man bis März 1958 spielte. In dieser Revue gab es ebenso fünfzehn Nummern. Danach wurde der Pachtvertrag für den Spielort nicht mehr verlängert. Etwa ein Jahr nach der Premiere übertrug das Fernsehen eine der Aufführungen. (Vgl. GRAF 2004: 37–38).

Durch Kontakte zum Österreichischen Rundfunk⁶ fand man eine neue Möglichkeit, um Kabarett zu zeigen: das Fernsehen. Bereits zuvor, ab 1955, waren im öffentlich-rechtlichen Rundfunk immer wieder Kabarettprogramme zu sehen. Häufig handelte es sich dabei um Live-Übertragungen aus dem Kabarett „Simpl“. Karl Farkas und sein Ensemble kreierten die „Bilanz des Monats“ für das Fernsehen und waren einmal monatlich zu sehen. Bald jedoch wurde wieder vor Publikum gespielt und live übertragen. (Vgl. FINK 2003: 234–235). Das „Kabarett ohne Namen“ entschloss sich dazu, einmal im Monat ein Programm für das Fernsehen zu produzieren: „Spiegel vorm Gesicht“. Dieses konnte man ab dem 22.10.1958 im Fernsehen mitverfolgen. Insgesamt drehte man unter diesem Titel sechs unterschiedliche Programme, die ausgestrahlt wurden und jedes Mal von zahlreichen ZuseherInnen mitverfolgt wurden. Das letzte Mal war eine Sendung des Programms „Spiegel vorm Gesicht“ am 3.6.1959 im Fernsehen zu sehen. Die Fernsehaufführungen hatten den Nebeneffekt, dass das Zusammenspiel von DarstellerInnen und Publikum verloren ging, worunter die Qualität der Texte zu leiden hatte. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 102–103). Die Koalition zwischen den beiden politischen Parteien ÖVP und SPÖ hatte folgenden Erlass als Voraussetzung für eine Regierungsbildung im Jahr 1959 beinhaltet:

Die Bundesregierung wird an den Vorstand der Rundfunk Ges.m.b.H. die Aufforderung richten, Verunglimpfungen und Verspottungen der demokratischen Einrichtungen und ihrer Träger sowie von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in Rundfunk und Fernsehen zu unterbinden. (BRANTL 1959: 1).

Dieser politische Eingriff zwang das „Kabarett ohne Namen“ dazu, seine Präsenz im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zu beenden. (Vgl. BRANTL 1959: 1–2).

⁶ Nach dem Ende der Besatzungszeit der Alliierten 1955 war der Betrieb des Rundfunks und der Medien wieder in staatlich österreichischer Hand. Das Programm wurde von den Besatzungsmächten nicht mehr reglementiert. (Vgl. ERGERT 1977: 7)

Am Ende desselben Jahres übernahm Gerhard Bronner die Leitung des „Neuen Theaters am Kärntnertor“. Dieser Umstand wurde durch ein Wortspiel im neuen Kabarettprogramm mit dem Titel „Dachl überm Kopf“ ausgedrückt, welches am 17.10.1959 seine Premiere feierte, aus siebzehn Nummern bestand und es auf über 180 Vorstellungen schaffte. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 105–106).

Am 12.10.1960 startete die letzte Reihe der Kabarettprogramme am selben Spielort unter dem Titel „Hackl vorm Kreuz“, bestehend aus ebenfalls siebzehn Nummern. Nach acht Monaten und über zweihundert intensiven Vorstellungen fiel das letzte Mal der Vorhang im Mai 1961. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 108).

Die Kabarettprogramme 1952–1961 waren insgesamt ein großer Erfolg und für viele der beteiligten KünstlerInnen ein Sprungbrett für ihre weitere Karriere. Unmittelbar nach den jeweiligen Premieren wurden die Programme umgehend auf Schallplatten gepresst, die sich gut verkauften. Vor allem die Lieder waren beim Publikum beliebt. (Vgl. FINK 2003: 27–28). Gerhard Bronner verstand es, ernstere Themen mit einer eingängigen Melodie und prägnanten Texten zu kombinieren. (Vgl. BUDZINSKI 1996: 43).

Nach nicht ganz zehn Jahren hatte es das „Kabarett ohne Namen“ geschafft, eine Institution in Wien zu sein. Manche sahen es nicht als politisch-satirisches Kabarett, sondern als ein reines Unterhaltungsprogramm. Schließlich war es den Autoren und DarstellerInnen nicht mehr möglich, Kritik zu üben. (Vgl. KLAFFENBÖCK 2003a: 109). Helmut Qualtinger meinte zu diesem Umstand: „Niemand hört wirklich zu. Im Grunde ist das eigentlich alles gar nicht so lustig. Sie lachen es weg. Sie vernichten uns durch ihren Applaus. Deswegen habe ich aufgehört.“ (BIRON/KEHLMANN 1995: 113). Nach den gemeinsamen Jahren im Kabarett trennten sich die Wege der Gruppe. (Vgl. FINK 2003: 26).

2.7.5 Zeitungskolumne „Blattl vorm Mund“

Ab dem 5.3.1955 erschien wöchentlich in der Tageszeitung „Neuer Kurier“ eine Kolumne, verfasst von Carl Merz und Helmut Qualtinger. Jeden Samstag fand man darin einen kabarettistischen Text, der sich mit aktuellen Themen oder mit der österreichischen Zeitgeschichte auseinandersetzte. Zehn Jahre lang konnten die LeserInnen unter diesem Titel die Meinungen der beiden Autoren in der Zeitung finden. (Vgl. BIRON 2011: 85).

2.7.6 Kabaretttexte (1952–1961)

Vorausgeschickt sei, dass nicht mehr bei allen Texten die Urheberschaft nachzuweisen ist. Die vorliegenden Zusammenfassungen stützen sich auf KRISCHKE⁷ (1996).

2.7.6.1 „Brettl vor dem Kopf“

Der Name bezieht sich auf die Redewendung *ein Brett vor dem Kopf haben*, ‘dumm sein’.

„Burgtheaterprobe“

Der Sketch wurde am 20.1.1954 im Radio gesendet. Als Autoren und SchauspielerInnen fungierten: Gerhard Bronner, Michael Kehlmann, Carl Merz, Florenz Nordhoff und Helmut Qualtinger. Im Radio sprach Susi Nicoletti die Rolle der Schauspielerin. (Vgl. KRISCHKE 1996: 291). Es handelt sich um eine Parodie auf Theaterproben, in der die Eigenheiten des Regisseurs und der SchauspielerInnen aufs Korn genommen werden. (Vgl. KRISCHKE 1996: 7–13).

„Die Liebe der vier Redakteure“

Im Titel beziehen sich die Autoren auf das Theaterstück „Die Liebe der vier Obersten“ (1951) von Peter Ustinov. Zum ersten Mal war der Text am 18.5.1954 im Radioprogramm des Senders „Rot-Weiß-Rot“ zu hören. (Vgl. KRISCHKE 1996: 295–296). Es geht um die Begegnung von vier Journalisten mit sprechenden Namen: „Josef Progresseder (Redakteur der >>Mißerfolgsstimme<<), Luitpold Unglücksstern (Redakteur der >>Hilfsarbeiterzeitung<<), Prof. Raimund Metamorphoserl (Redakteur der >>Kompresse<<), Dr. Leo Faschisting (Schriftleiter der >>Obersalzberger Nachrichten<<)“. (Vgl. KRISCHKE 1996: 15). Sie werden von einer verzauberten Prinzessin mit dem Namen „Demokratia“ in eine stillgelegte Zeitungsdruckerei gerufen, um die Dame aus ihrem hundertjährigen Schlaf zu wecken. Dies soll jener Person gelingen, welche die Prinzessin von wahrer Liebe überzeugen kann. Die vier Journalisten stehen für verschiedene politische Richtungen: Faschismus, Kommunismus, christlichsozialer Konservatismus und Sozialdemokratie. (Vgl. KRISCHKE 1996: 14–28).

⁷ Alle Titel der Sketches, Mittelstücke und Lieder sind KRISCHKE (1996) entnommen und werden entsprechend angegeben.

„Ob wir das noch erleben?“

Auch dieser Sketch war im Jahr 1954 im Radio zu hören. (Vgl. KRISCHKE 1996: 301). Zwei Kabarettisten müssen sich darin vor Gericht für ihre kabarettistischen Texte verantworten. Die beiden Männer weisen jede Verantwortung von sich und geben sich gegenseitig die Schuld. Immer wieder kritisch erwähnt wird die Sowjetunion, die auch den Prozess gegen die zwei Kabarettisten führt. (Vgl. KRISCHKE 1996: 29–45).

„Weg in die Vergangenheit“

Grundlage für diese Parodie ist der österreichische Film „Weg in die Vergangenheit“ (1954). Zu hören war der Text am 1.2.1955 im Programm des Radiosenders „Rot-Weiß-Rot“. (Vgl. KRISCHKE 1996: 305). Eine Hausfrau namens Helene sorgt sich um ihren Ehemann Erich, der beruflich für einen Tag verreisen musste und nicht nach Hause zurückkommt. Deswegen wendet sie sich an alte Freunde des Ehepaares, die ihr aber nicht helfen wollen. Alle vier Männer sind Opportunisten und wollen vor allem ihre berufliche Existenz nicht gefährden. (Vgl. KRISCHKE 1996: 46–59).

„Und Ithaka wartet ... Aus dem Tagebuch des letzten Troja-Heimkehrers“

Dies war der erste Text, der in der Zeitungskolumne „Blattl vorm Mund“, und zuvor am 5.3.1955, erschien. Man reagierte damit auf den Umstand, dass Homers Werke vermehrt auf den Theaterbühnen des Landes aufgeführt wurden. (Vgl. KRISCHKE 1996: 307–308).

Odysseus befindet sich auf der Heimfahrt von Troja und wird vor allem durch Behörden-gänge daran gehindert, nach Hause zu kommen. Er trifft unter anderem Circe – die eine Psychologin ist – einen Zyklop – der ein Mitglied der kommunistischen Partei ist – und die Nymphe Kalypso. (Vgl. KRISCHKE 1996: 60–73).

„Der Gehirnaustausch“

Dabei handelt es sich um die letzte Sendung für den Radiosender „Rot-Weiß-Rot“. Sie war am 11.6.1955 zu hören. (Vgl. KRISCHKE 1996: 315). Es geht um Personen, deren Gehirne in einem Experiment ausgetauscht werden, unter anderem einen Österreicher und einen Deutschen, einen Einbrecher und einen Polizisten, einen Amerikaner und einen Russen, zwei Hof-

räten und zwei Hilfsarbeitern oder einem Filmverleiher und einem Intellektuellen. (Vgl. KRISCHKE 1996: 74–89).

2.7.6.2 „Blattl vorm Mund. Eine unmusikalische Kabarett-Revue von Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger mit überflüssigen Beiträgen von Georg Kreisler.“

Der Name des Programms deutet darauf hin, dass sich die Autoren und DarstellerInnen kein Blatt vor den Mund nehmen. In den Rollen der verschiedenen Charaktere sah man Gerhard Bronner, Laszlo Gati, Kurt Jaggberg, Norbert Kammil, Georg Kreisler, Louise Martini, Carl Merz und Helmut Qualtinger. (Vgl. KRISCHKE 1996: 330).

„Der g’schupfte Ferdl“ und „Der Wilde mit seiner Maschin“

Text und Melodie beider Lieder schrieb Gerhard Bronner. Helmut Qualtinger trat als Interpret auf. Der Inhalt des ersten Liedes: Ein Mann besucht eine Tanzschule in Wien und es kommt zu einer Schlägerei. Das zweite Lied handelt von einem jungen Mann, der sich einen Film von Marlon Brando im Kino ansieht und daraufhin beschließt, ein genauso „wildes Leben“ führen zu wollen.

Beide Lieder behandeln die Amerikanisierung und das Aufkommen von sogenannten Halbstarken in den 1950er Jahren, d. h. von Jugendlichen, die keine „anständigen“ Ziele im Leben haben. (Vgl. KRISCHKE 1996: 331–333).

„Die Überfahrprüfung“

In diesem Sketch diskutieren zunächst drei Herren darüber, wie man das Verkehrschaos in Wien weiter steigern kann, z. B. durch das Einführen von Einbahnen, die alle aus dem Bezirk hinausführen. Einer der Männer ist für die theoretische Führerscheinprüfung zuständig und hält anschließend eine solche ab. (Vgl. KRISCHKE 1996: 141–146).

„Hamlethargien“

Die Parodie umfasst drei unterschiedliche Szenen:

1. „Hamlet oder Der Schwierige“: Hamlet ist ein depressiver junger Mann mit einem Hang zum Philosophieren.

2. „Harte Fäuste, weiche Birnen“: Versetzt in den Süden der USA ist Hamlet ein Agent des FBI.
3. „Der Dorftrottel von Helsingör“: Auf Grund der beschränkten Intelligenz Hamlets sterben durch einen Zufall am Schluss alle im Stück vorkommenden Personen.
(Vgl. KRISCHKE 1996: 147–155).

„Fahrt ins Rote“

In diesem Mittelstück warten zwei Männer in der Botschaft eines fiktiven kommunistischen Staates auf einen Termin. Einer der beiden möchte das Land bereisen und hat keine Vorurteile gegenüber dem politischen System. Der Zweite ist aus dem kommunistischen Land geflüchtet und versucht seinem Sitznachbarn klarzumachen, dass die Reise keine gute Idee ist. Nach einem Verhör und einer Verwechselung beschließt der Erstgenannte seine Pläne nicht weiter zu verfolgen. (Vgl. KRISCHKE 1996: 156–175).

„Bundesbahnblues“

Hintergrund für dieses Lied war ein Aufenthalt von Louis Armstrong in Österreich. Auf dessen Zugreise von Salzburg nach Wien verpasste er in Attnang-Puchheim seinen Anschlusszug. Gerhard Bronner schrieb wieder Text und Melodie. Helmut Qualtinger war der Sänger. Im Lied sucht ein Mann seine Angebetete und fährt mit dem Zug quer durch Österreich. (Vgl. KRISCHKE 1996: 337–338).

2.7.6.3 „Glasl vorm Aug. Ein gehaltvoller Theaterabend. Mit Gesang und Tanzdarbietungen von Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger und mit überflüssigen Beiträgen von Georg Kreisler und Peter Wehle.“

Der Titel ist eine Anspielung auf Sprichwörter wie *eine rosarote Brille aufhaben*, ‘die Welt beschönigend betrachten’. Die beiden Stücke und das Lied waren auf der Bühne des Theaters zu sehen. Die SchauspielerInnen waren: Gerhard Bronner, Karl Hackenberg, Louise Martini, Carl Merz, Helmut Qualtinger, Johann Sklenka und Rosemarie Thon. (Vgl. KRISCHKE 1996: 338).

„Weil mir so fad is’“

Ein weiteres Lied von Gerhard Bronner, gesungen von Helmut Qualtinger. Es handelt von einem jungen Burschen, der mit seinem Leben nichts anzufangen weiß, und um die Glorifizierung der Kultur des Rock n’ Roll. (Vgl. KRISCHKE 1996: 338–340).

„Vergnügt um 12“

Um Mitternacht erwachen die Statuen der Wiener Ringstraße zum Leben und treffen sich, um zu besprechen, welche der entsprechenden Persönlichkeiten in der heutigen Zeit nicht vergessen worden ist. (Vgl. KRISCHKE 1996: 177–184).

„Unternehmen Kornmandl. Ein österreichisches Märchen“

Hierbei handelt es sich um ein Mittelstück. Es geht um „ein Sommerloch“ in der Presselandschaft. Da kommt es den Journalisten nur recht, dass ein Serienmörder am Land ein Opfer nach dem anderen umbringt. Die Sensationslust der Medien und der Menschen behindert die unfähige Polizei bei ihrer Arbeit. (Vgl. KRISCHKE 1996: 184–207).

2.7.6.4 „Spiegel vorm Gesicht“

Die Sketches dieses Programms waren in den Jahren 1958 und 1959 im österreichischen Fernsehen zu sehen. Mit dem Titel spielten die Autoren einerseits darauf an, dass das „Namenlose Ensemble“ nun im Fernsehen zu sehen war, andererseits auf das Sprichwort *jemandem den Spiegel vorhalten*. (Vgl. KRISCHKE 1996: 348).

„Der Papa wird’s schon richten“

Der Text und die Melodie stammen von Gerhard Bronner. Das Lied war Teil der Fernsehsendung vom 3.6.1959. Anlass dafür war der Vorfall, dass der Sohn des damaligen Nationalratspräsidenten Felix Hurdes alkoholisiert am Steuer erwischt wurde, dies aber zu keinerlei Konsequenzen führte. Im Lied werden die Probleme dreier Männer besungen, die sich durch entsprechende Kontakte der Väter schnell lösen lassen. (Vgl. KRISCHKE 1996: 349–351).

„Das Schreckenskabinett des Dr. Österreicher“

Mit dem Titel nahmen die Autoren Bezug auf einen Horrorfilm aus den USA („Back Sleep“) (1956), der den deutschen Namen „Die Schreckenskammer des Dr. Thosti“ hatte. Der Sketch wurde am 6.5.1959 im Fernsehen ausgestrahlt. (Vgl. KRISCHKE 1996: 351).

Ein Wissenschaftler führt darin verschiedene Experimente, wie z. B. einen Gehirnaustausch zwischen einem ÖVP- und einem SPÖ-Politiker, die Erschaffung eines Kleinmonsters (als Verkörperung der österreichischen Arbeitsmoral) oder einem Vampir als Personifikation des Tourismus, durch. (Vgl. KRISCHKE 1996: 209–213).

„Fahrschimpfschule“

Nach der bestandenen Führerscheinprüfung besuchen die Teilnehmer einen Kurs, in dem sie lernen, wie man andere AutofahrerInnen während des Fahrens möglichst wüst beschimpft. (Vgl. KRISCHKE 1996: 214–216).

2.7.6.5 „Dachl überm Kopf. Eine literarisch-musikalische Revue von Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger mit Beiträgen von Georg Kreisler und Peter Wehle.“

Wie bereits weiter oben erwähnt, wurde der Name des Programms gewählt, weil die Gruppe wieder einen Spielort für ihr Kabarett gefunden hatte. Auf der Bühne waren Gerhard Bronner, Nikolaus Haenel, Christa Irrall, Louise Martini, Carl Merz, Teddy Palatzky, Helmut Qualtinger und Johan Sklenka zu sehen. (Vgl. KRISCHKE 1996: 354).

„Kritik hat goldenen Boden“

Ein Mechaniker, ein Installateur, eine Telefonistin und ein Kellner warten am Abend in einem Kaffeehaus auf Rezensionen ihrer Arbeit, die in den Zeitungen erscheinen. (Vgl. KRISCHKE 1996: 217–222).

„Festivalpurgisnacht“

Um den Tourismus wieder anzukurbeln, beschließt der Gemeinderat eines Dorfes jedes Jahr – wie in der Stadt Salzburg – Festspiele zu organisieren. (Vgl. KRISCHKE 1996: 223–226).

„Mariza von Berlichingen“

In der Szene parodierten die Autoren Goethes „Götz von Berlichingen“ und „Gräfin Mariza“, eine Operette von Julius Banner und Alfred Grünwald. (Vgl. KRISCHKE 1996: 357). Es wird dabei die Theaterszene als Ganzes persifliert. (Vgl. KRISCHKE 1996: 227–230).

„Geisterbahn der Freiheit“

In diesem Mittelstück finden die kommunistischen Jugendspiele in Wien statt. Zwei Teilnehmer, Peter und Sosia, beschließen den Aufenthalt zu nutzen, um aus ihrem nicht näher genannten Heimatland zu fliehen. Im Laufe des Stücks kommen sie mit einigen WienerInnen ins Gespräch, die ihnen diese Idee unbewusst wieder ausreden. (Vgl. KRISCHKE 1996: 231–257).

2.7.6.6 „Hackl vorm Kreuz. Eine literarisch-musikalische Revue von Gerhard Bronner, Carl Merz, Helmut Qualtinger und Peter Wehle.“

Der Titel dieses Programms wurde durch ein öffentliches Ausschreiben ermittelt. Er beschreibt „das Damoklesschwert unserer Konjunktur, in der jeder fürchtet, von seinem Konkurrenten ein Hackl ins Kreuz zu kriegen und dabei das Hackl in der eigenen Hand übersieht.“ (KLAFFENBÖCK 2003a: 108). Die Redewendung ein *Hackel ins Kreuz hauen* bedeutet so viel wie ‘jemanden von hinten angreifen’. (Vgl. www4). Die DarstellerInnen dieses Sketches waren Gerhard Bronner, Louise Martini, Carl Merz, Eva Pilz, Helmut Qualtinger, Johann Sklenka und Kurt Sobotka. (Vgl. KRISCHKE 1996: 360).

„Gespenst auf Reisen oder Der westöstliche Diwan“

Der Titel nimmt Bezug auf Goethes Gedichtzyklus „Westöstlicher Diwan“. (Vgl. KRISCHKE 1996: 360). Ein russisches Ehepaar macht Urlaub in Wien. Der Mann war vor zehn Jahren mit der Roten Armee hier stationiert. Sie beschwerten sich, dass der Kommunismus keine große Rolle spielt. (Vgl. KRISCHKE 1996: 259–264).

„Die Fernseh-Familie“

Miteinander befreundete Ehepaare und Freunde versammeln sich in einer Wohnung, um eine im Fernsehen übertragene Burgtheatervorstellung anzusehen. Anstatt sich zu unterhalten oder außer Haus zu gehen, sitzt man vor dem Bildschirm. (Vgl. KRISCHKE 1996: 265–270).

„Die Striptease-Familie“

Die DarstellerInnen zeigten in diesem Sketch einen Besuch in einem Striptease-Lokal. Sie kommentieren dabei das Geschehen. Auffallend ist dabei vor allem der Unterschied der weiblichen und der männlichen Kommentare. (Vgl. KRISCHKE 1996: 271–273).

„Heimat, deine Filme“

Angestellte einer Filmproduktionsfirma überlegen, was ein neuer Kassenschlager in den Kinos werden könnte. Die Vorschläge fallen vor allem in den Bereich der klischeehaften Heimatfilme mit Bergen, Lederhosen, Dirndl und einer Liebesgeschichte. (Vgl. KRISCHKE 1996: 274–279).

„Die Sitzung“

In einer Beamstensitzung stellt sich der Gemeinderat eines fiktiven Ortes die schwierige Frage, welche Veranstaltung man erfinden könnte, um sie feierlich zu eröffnen. (Vgl. KRISCHKE 1996: 280–284).

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“

Zwei alternde Schauspieler erinnern sich in einer Garderobe an ihre Karriere zurück. Sie erzählen von Vorstellungen oder Premieren, die an geschichtsträchtigen Tagen wie dem 12.3.1938 oder dem 20.7.1944 stattfanden. Die damaligen historischen politischen Ereignisse sind aber kein Thema. (Vgl. KRISCHKE 1996: 285–288).

3 Theoretischer Rahmen

Die in vorliegender Arbeit durchgeführte Analyse fiktionaler Texte stützt sich vor allem auf das Phänomen der Indexikalität, der Variation von Sprache und die (daraus resultierende) Kontextualisierung. Kontext ist aus dieser Sicht ein Indexikalitätsphänomen. Die linguistische Applikation der Kontextualisierungstheorie erfolgte lange Zeit nur hinsichtlich gesprochener Sprache und nicht in Bezug auf fiktionale schriftsprachliche Texte⁸.

Die hier behandelten literarischen Texte des „Kabarett ohne Namen“ werden dahingehend untersucht, mit welchen Markern Nonstandarddeutsch („Dialekt“) signalisiert wird und wie dies in Folge kontextualisierend wirkt, z. B. indem einzelne Personen in den Texten unterschiedlich charakterisiert werden. Vor diesem Hintergrund versuche ich interpretativ zu zeigen, welche einschlägigen Funktionen die fokussierten Marker in den fiktionalen Texten entfalten. Kontextualisierung beruht auf gesellschaftlichen Konventionen. Im Falle der vorliegend analysierten fiktionalen Kabaretttexte also auf Konventionen der österreichischen Gesellschaft.

3.1 Definitionen

3.1.1 Standarddeutsch/Nonstandarddeutsch/Literatursprache

Es ist zu beachten, dass die Abgrenzungen zwischen einzelnen Sprachvarietäten nicht leicht ist und nicht immer klar zu sagen ist, was ein Begriff wie „Dialekt“ impliziert und was nicht. In manchen Punkten überschneiden sich die Subsysteme einer Sprache und in anderen nicht:

Die Schwierigkeit Hochsprache und Dialekt defintitorisch zu fassen, liegt darin, daß keine genaue Grenzziehung zwischen den verschiedenen Sprachebenen möglich ist: Hochsprache, Umgangssprache, Dialekt und alle dazwischen liegenden Sprachebenen scheinen nahtlos ineinander überzugehen. (MOOSMÜLLER 1991: 12).

Deswegen impliziert in der vorliegenden Analyse der Begriff „Dialekt“, das gesamte Spektrum des Nonstandard-Deutschen, in der Annahme, dass dies der konventionellen „Laien“-Konzipierung (im Ballungsraum) Wien am ehesten entspricht. Analog dazu wird unter „Hochdeutsch“ (intendiertes) Standarddeutsch verstanden.

Standarddeutsch oder -sprache ist auch ein Synonym zu „Hochsprache, Schriftsprache, Literatursprache, Kultursprache, [...]“. (GLÜCK 2010: 667) Sie ist genormt und geregelt durch

⁸ Frühere Arbeiten zur Analyse schriftlicher Texte sind HABACHER (2013) und ÖTTL (2014).

Institutionen wie Wörterbücher oder Schulen, und durch den jeweiligen Staat entsprechend gelenkt. (Vgl. GLÜCK 2010: 667).

„Dialektal“ sind, im Fall der vorliegenden Analyse, alle als nonstandardsprachlich zu klassifizierende Marker. Im Falle von Lexemen machen Wörterbücher darauf aufmerksam, dass es sich bei einem bestimmten Wort nicht um ein Element der Standardsprache handelt. Die anderen nicht lexikalischen Marker werden auf Basis wissenschaftlicher Forschungsergebnisse klar als Nonstandarddeutsch klassifiziert.

Literatursprache ist die „Sprache der Literatur“ (GLÜCK 2010: 402). Sie basiert auf der standardsprachlichen geregelten Schriftsprache als „Matrixvarietät“. (Vgl. GLÜCK 2010: 402). In diese Matrix sind „Dialekt“-Marker inseriert, um kontextualisierende Wirksamkeit zu entfalten.

3.1.2 Geschriebene vs. gesprochene Sprache

KOCH/OESTERREICHER (1985) und LÖFFLER (2016) modellieren gesprochene und geschriebene Sprache folgender Maßen:

Geschriebene Sprache	Gesprochene Sprache
- In schriftlichen Texten sind die Passagen bestimmten Personen zugeschrieben. Außerdem neigen diese eher zu Monologen als zu Dialogen. - Das Gesagte ist bereits im Vorhinein festgelegt. Sie stehen unabhängig voneinander, weil von Anfang an auf den Verlauf des Gesprächs zu achten ist. - Kontext muss schriftsprachlich erklärt werden. - Starre Gliederung. (Vgl. KOCH/OESTERREICHER 1985: 19–21) - Längere Satzkonstruktionen, die klar voneinander zu unterscheiden sind durch Satzzeichen, und nach den	- Die Distribution der GesprächspartnerInnen ist nicht festgelegt und es kommt zu plötzlichen Wechseln der SprecherInnen. Unterhaltungen laufen in Dialogen ab. - Das Gesagte wird im Moment produziert und rezipiert. Daraus entsteht die fortlaufende Unterhaltung. - Der Kontext wird in der Situation gebildet. - Spontan. (Vgl. KOCH/OESTERREICHER 1985: 19–21) - Viele Hauptsätze aneinandergereiht. - Oft Sprechpausen und Wortwiederholungen. - Geringeres Vokabular.

Grammatik- und Rechtschreibregeln verfasst sind. - Generell komplexere Bildung der Sätze mit Adjektiven und Nebensätzen. - Nichtsprachliche Merkmale müssen in das Geschriebene eingebaut werden. (Vgl. LÖFFLER 2016: 91–92)	- Phonetische Sprecherleichterungen und Verschleifungen. - Rascher Themenwechsel. - Nicht sprachliche Merkmale, die das Gesagte in einen Kontext stellen. - Verwendung von „dialektalen“ und „umgangssprachlichen“ Merkmalen. (Vgl. LÖFFLER 2016: 86)
---	---

3.1.3 Konzeptionelle Mündlichkeit und Schriftlichkeit

„Es ist [...] ein Unterschied, ob etwas ursprünglich Gesprochenes nachträglich wortwörtlich aufgeschrieben wurde [...] oder ob eine Mitteilung von vornherein für eine schriftliche Fassung formuliert wurde.“ (SCHWITALLA 2012: 20).

Die Kabaretttexte des „Kabarets ohne Namen“ sind konzeptionell mündliche, schriftlich verfasste Texte, die von Anfang an dafür gedacht waren, vor einem Publikum mündlich vorgetragen zu werden.

3.2 Indexikalität

3.2.1 Definition

Auch in der Sprache gibt es Zeichen. Ein Zeichen macht uns in der sprachlichen Welt etwas bewusst. Man assoziiert etwas damit. Das Zeichen selbst drückt dies nicht aus, sondern weist auf etwas hin. (Vgl. LINKE 2004: 18). Insgesamt gibt es drei verschiedene Arten von Zeichen „Ikon, Index, Symbol“ (vgl. LINKE 2004: 19), wobei für diese vorliegende Untersuchung nur der Begriff des „Index“ eine Rolle spielt. Darauf basiert das Prinzip der Indexikalität.

„Das indexikalische Zeichen (als Folge von etwas) lässt Rückschlüsse auf etwas anderes (einen Grund oder eine Ursache) zu.“ (Vgl. LINKE 2004: 19). Wenn nun z. B. eine Person mit einem Voralberger-„Dialekt“ mit einem anderen Menschen spricht, ist das für die zuhörende Person ein Zeichen (Index), dass die Person aus Vorarlberg kommt. „Wir sprechen von einem Zeichen dann als Index (oder Symptom), wenn es in einem Folge-Verhältnis zum Bezeichneten oder Gemeinten steht.“ (Vgl. LINKE 2004: 19). Genauso ist es ein Zeichen (Index) für je-

manden, wenn eine Person beim Reden längere Pausen macht. Dadurch ist einem bewusst, dass der Gedankengang noch nicht vollendet ist und man noch zu warten hat, bis man selbst wieder an der Reihe ist zu sprechen. (Vgl. LINKE 2004: 18–19).

Es sind Zeichen, bei denen die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht auf Konvention (→ Symbol) oder Ähnlichkeit (→ Ikon) beruht, sondern eine direkte reale (kausale) Beziehung zwischen einem >>Anzeichen<< und einem tatsächlich vorhandenen, singulären Objekt ist. (BUßMANN 2008: 282).

Diese indexikalischen Zeichen beruhen, im Gegensatz zu ikonischen oder symbolischen Zeichen, auf persönlichen Erlebnissen, z. B. weist ein roter Kopf auf Anstrengung hin. (Vgl. BUßMANN 2008: 282).

3.2.2 Entwicklung soziolinguistischer Studien zu und Analysen von sprachbasierter Indexikalität

3.2.2.1 Die „erste Welle“ (vgl. ECKERT 2012: 88)

Die erste einschlägige quantitative linguistische Studie führte LABOV 1963 auf der Insel Martha's Vineyard durch. Die Ergebnisse sind ein Beispiel für sprachbasierte indexikalische Funktionalität. Die Bevölkerung der Insel sprach den Laut *a* bewusst als *ay* aus, um sich von den FestlandbewohnerInnen oder von Menschen, die auf die Insel zogen, jedoch nicht von dort stammten, abzugrenzen und um die sprachliche Authentizität der Insel zu bewahren. Ein sprachlicher Marker charakterisiert oder kennzeichnet einen Mensch als von Martha's Vineyard stammend, nämlich die Aussprache des Lautes *a* als *ay*. Es wird zugleich ein bestimmter Identitätsaspekt dadurch angezeigt. Die Studie zeigt, dass SprecherInnen linguistische Varianten bewusst verwenden und das Gesagte dadurch soziale Bedeutung erhält. (Vgl. ECKERT 2012: 88).

Die erste entsprechende Studie zum Thema Variation führte ebenso LABOV durch. Dieses Mal im Jahr 1966 in New York City. Sie zeigt ein Schema sozio-ökonomischer Verteilung von linguistischen Formen: Die unteren Schichten verwendet eher nicht-standardisierte Formen. Wenn eine Person sich in eine höhere soziale Schicht bewegt („aufsteigt“), gebraucht sie auch weniger nicht-standardisierte Varietäten. (Vgl. ECKERT 2012: 88).

Auf Basis dieser Studie fanden in den 1960ern und 1970ern viele weitere Studien in verschiedenen Ländern statt. Dadurch wurden der Mensch und seine Sprache als Träger vieler

unterschiedlicher demographischer Merkmale fokussiert. (Vgl. ECKERT 2012: 88). Weitere Erkenntnisse brachten die Studien über die „eigene Sprache“ eines jeden Sprechers/einer jeden Sprecherin sowie die Unterschiede bei der Verwendung von Sprache zwischen den Geschlechtern, die unter anderem ergaben, dass die Stellung in der jeweiligen Schicht den indexikalitätsrelevanten Schwerpunkt der Variation ausmacht. (Vgl. ECKERT 2012: 89–90).

Sprachliche Ausdrücke als Variationsphänomene wurden als sozio-ökonomische Marker gesehen und die Verwendung derselben galt als Indiz für die Orientierung der SprecherInnen, geprägt von ihrer sozialen Stellung. Die Studien stützten sich vor allem auf makrosoziologisch „vorgegebene“, soziale Kategorien und nicht auf soziales Interagieren mit anderen Menschen. (Vgl. ECKERT 2012: 90).

3.2.2.2 Die „zweite Welle“: der ethnographische Zugang (vgl. ECKERT 2012: 91)

In diesen Studien wurden ethnographische Methoden verwendet, um so die lokalen Vorgänge von Variation innerhalb einer bestimmten Gruppe nachvollziehen zu können. Die „eigene Sprache“ eines jeden Menschen wurde nun dahin gehend betrachtet, dass sie ein Instrument dafür ist, lokale oder soziale Zusammengehörigkeit zu signalisieren. (Vgl. ECKERT 2012: 90–91). Ein Ergebnis dieser Untersuchungen war, dass Variation nicht nur in der Kindheit geprägt wird, sondern sich durch Angehörigkeit zu sozialen Gruppen weiterentwickelt. Die Entwicklung der eigenen Identität spielt auch bei der Sprachentwicklung eine große Rolle. (Vgl. ECKERT 2012: 92).

Verschiedene Studien und die Resultate daraus zeigten, dass linguistische Variation nicht holistisch modellierte soziale Kategorien nachweist, sondern entsprechende Merkmale. Die Studien verbanden also makro-soziale Markierungen, die in der „ersten Welle“ appliziert wurden, mit genaueren lokalen Kategorien und Strukturen. (Vgl. ECKERT 2012: 93).

3.2.2.3 Die „dritte Welle“: die stilistische Perspektive (vgl. ECKERT 2012: 93)

Im Rahmen dieser Perspektivierung befasst man sich mit Variation als Reflexion von sozialer Identität und untersucht, wie durch bewusst gewählte sprachliche Ausdrücke, eine soziale Selbstpositionierung erfolgt. Auch hier zeigt sich: Es gibt einen indexikalischen Zusammenhang zwischen sprachlicher Variation und sozialen Kategorien. (Vgl. ECKERT 2012: 93–94).

Variation ist eine elementare Dimension von Sprache. Sie konstituiert ein sozial-semiotisches System, das die soziale Sphäre umfassend „(ab)bildet“. Die einzelnen Katego-

rien und Variablen haben jedoch keine fixierten Bedeutungen, sondern ändern sich mit der Zeit. Ihre zentrale Eigenschaft muss indexikalische Wandlungsfähigkeit sein. Diese wird erreicht durch stilistische „Übung“, indem sich SprecherInnen zwischen verschiedenen sozialen Schichten bewegen und die Begriffe damit neu interpretieren und sie immer wieder neu kombinieren. Die „indexikalische“ Ordnung bedingt die Wandlungsfähigkeit von indexikalischen Zeichen. Ein indexikalisches Zeichen kann ein markantes (salientes) Wort einer Bevölkerungsgruppe, einer Region sein, und somit anderen Menschen indizieren, dass eine Person entsprechend „zuzuordnen“ ist. Dieser stereotype Mechanismus kann aus Prestige Gründen oder aus anderen Gründen auch intendiert verwendet werden. Eine wiederkehrende Funktionalisierung indexikalischer Handlungen dieser Art macht es möglich, Zeichen mit einer neuen Bedeutung zu versehen. Mehrere Bedeutungen können „nebeneinander“ existieren. Dann bilden sie ein indexikalisches Feld. (Vgl. ECKERT 2012: 93–94).

In der „dritten Welle“ steht der Sprachstil im Vordergrund. Man eruiert was solche Stile voneinander unterscheidet, und verbindet dann diese Erkenntnisse mit Prozessen der Konstruktion sozialer Identität und der Bedeutung von Sprache. (Vgl. ECKERT 2012: 96). Die Strukturen des Sprachverhaltens eines Sprechers/einer Sprecherin dienen der aktiven stilistischen Produktion von sozialen Unterscheidungen. Auch die Sprachideologie tritt in der Sprache selbst zutage. Sie erst ermöglicht die Konstruktion von Bedeutung. (Vgl. ECKERT 2012: 98).

3.3 Kontext

John Gumperz und Jenny Cook-Gumperz führten den Begriff „Kontextualisierung“ (AUER 1986: 22) im linguistischen Sinn 1976 ein. Daraus entstand schlussendlich ein eigenständiges Paradigma und Forschungsgebiet im Bereich der Soziolinguistik. Untersuchungen auf Grundlage dieser Theorie erlauben es unter anderem, sich näher mit der (pragmatischen) Funktion sprachlicher Variation zu beschäftigen. (Vgl. AUER 1986: 22).

Allgemein ist zu sagen, dass die Bedeutung sprachlicher Äußerungen immer von ihrem Kontext abhängig ist. Dieser kann durch „soziale, situative, sequentielle, ...“ (AUER 1986: 22) Faktoren bestimmt werden. Das heißt, dass spezifische „Signale“ vom Sprecher/von der Sprecherin verwendet werden, die aus sprachlichen und nicht-sprachlichen Elementen bestehen, um kontextuelle „Hinweise“ zu geben. Diese modifizieren bzw. prägen die inhaltliche Bedeutung des Gesagten/Kommunizierten. (Vgl. AUER 1986: 22–23).

Kontext wird von AUER folgender Maßen definiert: Er wird nicht als „Aggregat material gegebener Entitäten gesehen, die unabhängig und vor der in *ihm* stattfindenden Interaktion vorhanden sind.“ (AUER 1986: 23) Kontext wird vielmehr im Rahmen der Kommunikation interaktional „erzeugt“. Es ist möglich zu jedem beliebigen Moment in einer Unterhaltung zu bestimmen, was der Kontext derselben ist, ohne darauf Rücksicht nehmen zu müssen, was gerade gesagt wird. (Vgl. AUER 1986: 23).

Man beschäftigt sich demzufolge in einer entsprechenden Analyse mit einem agierenden Gesprächsteilnehmer/einer agierenden Gesprächsteilnehmerin. Dieser/diese bildet selbstständig Kontext und reagiert durch seine/ihre Äußerungen auf die Kontextualisierungsverfahren der anderen Person. Ein Mensch, der kommuniziert, konstruiert nicht nur kohärente Satzgebilde, um dadurch Inhalte zu vermitteln, sondern bettet seine sprachlichen Äußerungen gleichzeitig in einen bestimmten Kontext ein, der es dem Gegenüber möglich macht das Gesagte/Kommunizierte zu verstehen. (Vgl. AUER 1986: 23).

3.3.1 Kontextualisierung

Kontext wird unmittelbar in der Interaktion gebildet, um diese bzw. deren Kommunikationsinhalte für das Gegenüber oder mehrere GesprächsteilnehmerInnen verständlich zu machen. Hinsichtlich der Analyse der Wirkung des Kontextes ist es grundlegend, dass allen TeilnehmerInnen an einer bestimmten Kommunikation bewusst ist, was denn nun das jeweilige relevante Merkmal des Kontextes ist; z. B. ein Gespräch findet zwischen einem Studenten/einer Studentin und einem Professor/einer Professorin statt. Diese Gegebenheit muss hinsichtlich ihrer kommunikativen Relevanz von keinem ausgesprochen werden. Trotzdem verhalten sich die TeilnehmerInnen der Situation, dem Kontext, entsprechend bzw. konstituieren einen entsprechenden Kontext. Durch diese Tatsachen wird die Kontextualisierung zu einem eigenen Forschungsgebiet. (Vgl. AUER 1986: 23).

Die Grundidee der Kontextualisierung von GUMPERZ' ist, dass Alltagssprache „instrumentalisiert“ wird durch die InteraktionsteilnehmerInnen. (Vgl. AUER 1991: 3). Dazu verwenden sie sprachliche und nicht-sprachliche Mittel. Die dabei wirksamen semiotischen Prozesse sind ausschlaggebend dafür, den entsprechenden Kontext zu etablieren und dadurch zu verdeutlichen, wie die kommunizierte Nachricht verstanden werden soll. Generell kann man also sagen: „contextualization therefore comprises all activities by participants which make relevant, maintain, revise, cancel ... any aspect of context which, in turn is responsible for the interpretation of an utterance in its particular locus of occurrence.“ (AUER 1991: 4). Dabei

kann es sich um unterschiedliche Phänomene handeln, wie der Ort der Kommunikation, das Thema, die Stimmung des Gesprächs, die verschiedenen Rollen (sprechende/zuhörende/beistehende Personen) usw. (Vgl. AUER 1991: 4).

Kontextualisierung selbst bedeutet nun, dass den Personen bestimmte (konventionelle) Methoden zur Verfügung stehen, durch die sie in einer Interaktion Kontext aufbauen. Diese Verfahren bilden zwischen zwei wichtigen Komponenten eine indexikalische Relation: Einerseits bestehend aus Hinweisen, „Signalen“, die auf dem System (der Variation) einer Sprache basieren, und aus nichtsprachlichen Zeichen. Diese Signale sind empirisch wahrnehmbar und heißen „Kontextualisierungshinweise“. (AUER 1986: 24). Diese zweite Komponente bilden Segmente des (im Lauf der Sozialisation erworbenen „Hintergrundwissens“. (AUER 1986: 24) Man nimmt an, dass dieses Hintergrundwissen in Form von kognitiven „Schemata“ (vgl. AUER 1986: 24) angeordnet ist. (Vgl. AUER 1986: 24).

„Kontextualisierungsverfahren sind also dadurch bestimmt, daß in ihnen bestimmte Kontextualisierungshinweise auf eine bestimmte Art eingesetzt werden, um Schemata aus dem Hintergrundwissen verfügbar zu machen“. (AUER 1986: 24).

3.3.1.1 Komponenten und Funktionen von Kontextualisierung

Das Verfahren der Kontextualisierung indiziert für den Teilnehmer/die Teilnehmerin also einen bestimmten „Ausschnitt“ des Weltwissens hin, z. B. ein Sprecher/eine Sprecherin erhöht die Lautstärke – für die anderen KommunikationsteilnehmerInnen klar ist, dass sie leiser sein sollen. Es wird dadurch deutlich, „daß Kontextualisierung eine zeichenhafte Beziehung zwischen einem (Oberflächen-) Merkmal sprachlicher oder nichtsprachlicher Handlungen auf der Ausdrucksebene und einer komplexen semantischen Struktur etabliert.“ (AUER 1986: 25).

Die erwähnten Schemata kann man sich vorstellen als „komplexe Strukturen des Wissens“ (AUER 1986: 25), die aus unterschiedlichen Aspekten und Komponenten bestehen, die wiederum miteinander verbunden sind. Diese Aspekten und Komponenten können das Wissen in Bezug auf Menschen, Taten, Regeln, reale Gegenstände, Gefühle usw. umfassen. Schemata sind keine fest umrissenen Entitäten. Sie können im Laufe der Interaktion „fallen gelassen“ oder neu interpretiert werden. Ein Sprecher/eine Sprecherin geht in einer bestimmten Situation nun davon aus, dass dem Gegenüber der Kontext, den er/sie selbst konstruiert hat, bewusst und „verständlich“ ist und somit nicht speziell erklärt werden muss. Durch die Kontextualisierung werden den TeilnehmerInnen auch die Rollenverteilung und der Handlungsverlauf des weiteren Gesprächs bewusst (gemacht). Durch frühere Erfahrungen in ähnli-

chen Situationen ist der weitere Ablauf der Unterhaltung bereits „abgespeichert“ und die Interaktion wird dadurch erheblich erleichtert. Wenn z. B. jemandem eine Frage gestellt wird, ist dieser Person klar, dass eine Antwort erwartet wird. (Vgl. AUER 1986: 25).

3.3.1.2 Realisierungen von Kontextualisierungshinweisen und Indizierung von Schemata des Hintergrundwissens

Die „Hinweise“ der Kontextualisierung unterteilt AUER (1986: 26) in verschiedene Untergruppen:

- Mimik, Gestik und Körperhaltung
- Satzmelodie, Intonation, Pausen beim Sprechen
- Lautstärke des Sprechens
- Richtung, in die man während des Gesprächs schaut
- Realisierte Sprachvarietät/Sprachvariation

Diese Hinweise können durch ihre Verwendung (auch) darauf hindeuten, dass eine bestimmte Kontextualisierung nun einsetzt oder endet, z. B. jemand erzählt eine Geschichte und tut dies mit französischem Akzent. Dann ist für die ZuhörerInnen klar, dass die Erzählung mit Frankreich in Verbindung gebracht werden soll. Sobald die Anekdote beendet ist, spricht die redende Person nicht mehr mit einem französischen Akzent. (Vgl. AUER 1986: 26).

„Durch Kontextualisierungsverfahren werden Kontextualisierungshinweise und Schemata aufeinander bezogen.“ (AUER 1986: 26). Hierbei gibt es unterschiedlichste Möglichkeiten, wie dies realisiert wird:

- 1) Kontextualisierungshinweise sind nicht „fixiert“ und statisch, sondern flexibel. Das heißt auch, dass sie auf verschiedene Arten realisierbar sind. Man kann nicht bestimmte Schemata spezifischen Hinweisen zuordnen. (Vgl. AUER 1986: 26).
- 2) Meist bilden mehrere Hinweise der Kontextualisierung – nicht ein einziger – den Kontext, z. B. wird der Ablauf eines Gesprächs neu gestaltet, wenn es zu einer Änderung im Blickkontakt und in der Intonation kommt. (Vgl. AUER 1986: 26).
- 3) Kontextualisierung ist ein „mehrschichtiges“ Phänomen, z. B. sind in einer Diskussionsgruppe klar die Rollen der SprecherInnen und der ZuhörerInnen verteilt. Gleichzeitig ist dabei den TeilnehmerInnen bewusst, dass es sich um eine formale Interaktion handelt, die gewisse soziale und gesellschaftliche Normen und Regeln beinhaltet. Die „höher“ liegende Stufe, in diesem Fall jene Dimension der formalen Interaktion, bildet den Rahmen für die Auslegung der „untergeordneten“ Kontextualisierungsprozesse.

Diese wiederum lassen darauf schließen, dass Hinweise für die Kontextualisierung in der formalen Interaktion aufrecht bleiben. (Vgl. AUER 1986: 26).

- 4) Deziert sprachliche Merkmale können beim Rezipienten/der Rezipientin zwei Bedeutungsebenen indizieren, z. B. bezeichnet das Lexem *Semmel* eine bestimmte Art von Gebäck und evoziert gleichzeitig das Stereotyp, dass der/die Sprechende aus Österreich stammt. (Vgl. AUER 1986: 26).
- 5) „Kontextualisierungsverfahren lassen sich nach der Stellung des Kontextualisierungshinweises in Bezug auf die zeitliche Gültigkeit des jeweils relevanten Schemas unterscheiden.“ (AUER 1986: 26).

Folgend unterscheidet man in diesem Bereich zwischen „äußeren“ und „inneren“ Hinweisen. Bei der Gruppe der inneren Kennzeichen gibt es noch die der einzelnen (die vor allem am Beginn und am Schluss einer Kommunikationssequenz auftreten), die der sich wiederholenden und die der ständigen Hinweise. Häufig werden Schemata eingesetzt, um auf ein neues Schema überzuleiten. Sie postuliert man „externe Signalisierung und schemainterne Eröffnungssignale“ (AUER 1986: 26–27).

Personen, die erst später Teil eines Gesprächs werden, haben keine Probleme, die Schemata zu erkennen. Es ist also wahrscheinlich, dass der Sprecher/die Sprecherin diese immer wieder durch Hinweise signalisiert. (Vgl. AUER 1986: 26–27).

- 6) Die Hinweise der Kontextualisierung sind von der jeweiligen Kultur abhängig und führen in der Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen zur Bildung von Stereotypen und zur falschen Auslegung des Gesagten. (Vgl. AUER 1986: 27).

Um also im Alltag rasch und ohne Probleme miteinander kommunizieren zu können, reicht es nicht nur aus, sich sprachlich zu äußern und kohärente Sätze zu bilden, sondern man muss gleichzeitig Kontext konstruieren. Erst dadurch werden die sprachlichen Äußerungen verständlich. Diese Kontexte sind ein komplexes Bündel aus Wissensbeständen, die kognitiv in Schemata „angeordnet“ sind, die wiederum dafür sorgen, dass man diese Informationen je nach Relevanz miteinander in Verbindung bringen kann. Dadurch werden die Produktion, Interpretation und Verarbeitung sprachlicher Äußerungen im Alltag erheblich einfacher gemacht, weil diese Methode ebenso deutlich macht, welche Informationen redundant sind. (Vgl. AUER 1986: 41). „Dies ist die zentrale Idee, die hinter dem Kontextualisierungskonzept steckt.“ (1986: 41).

3.4 „Intra-SprecherInnen-Variation“ (SOUKUP 2015: 59)

In älteren Forschungen wurde das Phänomen der „Intra-SprecherInnen-Variation“ (SOUKUP 2015: 60) oftmals dazu verwendet, um Zusammenhänge zwischen verschiedenen Bereichen wie Aufmerksamkeit während des Sprechens oder Mitgliedschaft zu einer bestimmten sozialen Gruppe herauszuarbeiten. In späteren weiteren Entwicklungen brachte man diese Aspekte auch in einen Zusammenhang mit dem Kontext, der im Zusammenhang mit dem Kommunizieren aufgebaut wird. Es rückten damit die SprecherInnen und ihre in der Unterhaltung verwendete Form der Sprache in den Fokus, die wiederum auch durch das soziale Umfeld und die Erfahrungen im eigenen Leben geprägt ist, um dann durch das Geäußerte spezifische „kommunikative Effekte zu erzielen“. (SOUKUP 2015: 60). Gleichzeitig projiziert der Sprecher/die Sprecherin „soziale Identitäten und lokal-konversationelle Beziehungen“ (SOUKUP 2015: 60), die wiederum in ihrer Entstehung das gesellschaftliche Umfeld hervorbringen, auf sich selbst und somit sein/ihr Leben. „Speaker-Design“ (SOUKUP 2015: 59) nun ist die bewusste Verwendung von rhetorischen Stilmitteln, wie etwa im Fall der vorliegenden Arbeit Sprachvariation, um gewisse Assoziationen beim Kommunikationspartner zu evozieren – um wechselseitig das Gesagte/Kommunizierte zu kontextualisieren. (SOUKUP 2015: 59–60).

Diese Funktionalisierung von Sprachvariation ermöglicht es einerseits, dass die SprecherInnen sich wechselseitig identifizieren, andererseits wird z. B. „Dialekt“ auch oft als negatives Merkmal angesehen, vor allem wenn es sich um Themen wie Wissen, Kultur und korrektes Auftreten handelt. (Vgl. SOUKOP 2015: 64).

Die Besonderheit an Kommunikationssituationen mit mehreren Personen ist, dass es nicht per se fixierte Rollen wie HörerIn und SprecherIn gibt, sondern dass sich diese während des Gesprächs immer wieder überlappen. Wenn jemand gerade spricht, ist diese Person bereits darauf eingestellt, dass er/sie seinem/ihrer Gegenüber im Anschluss gleich zuhören muss und umgekehrt. Die Akteure bauen die Unterhaltung also in einer Ko-Produktion auf. Beim bewussten Einsatz von Kontextualisierung in fiktionalen Kabaretttexten ist dem Verfasser/der Verfasserin der Einbezug und die Rolle des Publikums klar. Er/sie „baut“ das Wissen um diesen Fakt in den Text „ein“. Ein bewusster funktionaler Wechsel von Sprachvarietäten lässt sich interpretativ am ehesten erfassen, wenn sich einschlägige Phänomene über mehrere Sätze hinweg zeigen und dies vor allem an relevanten Stellen im Text tut. Damit dieses Konzept aufgeht, müssen einige Faktoren berücksichtigt werden (vgl. SOUKOP 2015: 65):

- Die HörerInnen müssen mitbekommen, dass der Sprecher/die Sprecherin zwischen verschiedenen Sprachvarietäten wechselt.
- Den HörerInnen muss die auf Sprachvarietäten basierende Kontextualisierung konventionell vertraut sein bzw. die entsprechenden Kontextualisierungsverfahren müssen zumindest als solche identifiziert und wahrgenommen werden.
- Es muss somit klar sein, dass Sprachvariation/-varietäten nicht nur bewusst eingesetzt werden, sondern ebenso ein rhetorisches Stilmittel bzw. Kontextualisierungshinweise sind.

(Vgl. SOUKOP 2015: 65–66).

Wenn die HörerInnen/die ZuseherInnen Sprachvariation auf der Bühne nicht als bewusst eingesetztes Stilmittel bzw. als Kontextualisierungshinweis wahrnehmen, wird die Kontextualisierung als nicht realisiert betrachtet. (Vgl. SOUKOP 2015: 66).

Das Publikum spielt also eine wichtige Rolle bei der Entstehung und schlussendlich im Rahmen der Aufführungen der Kabaretttexte des „Kabarett ohne Namen“.

3.5 Analyse von Kontextualisierung

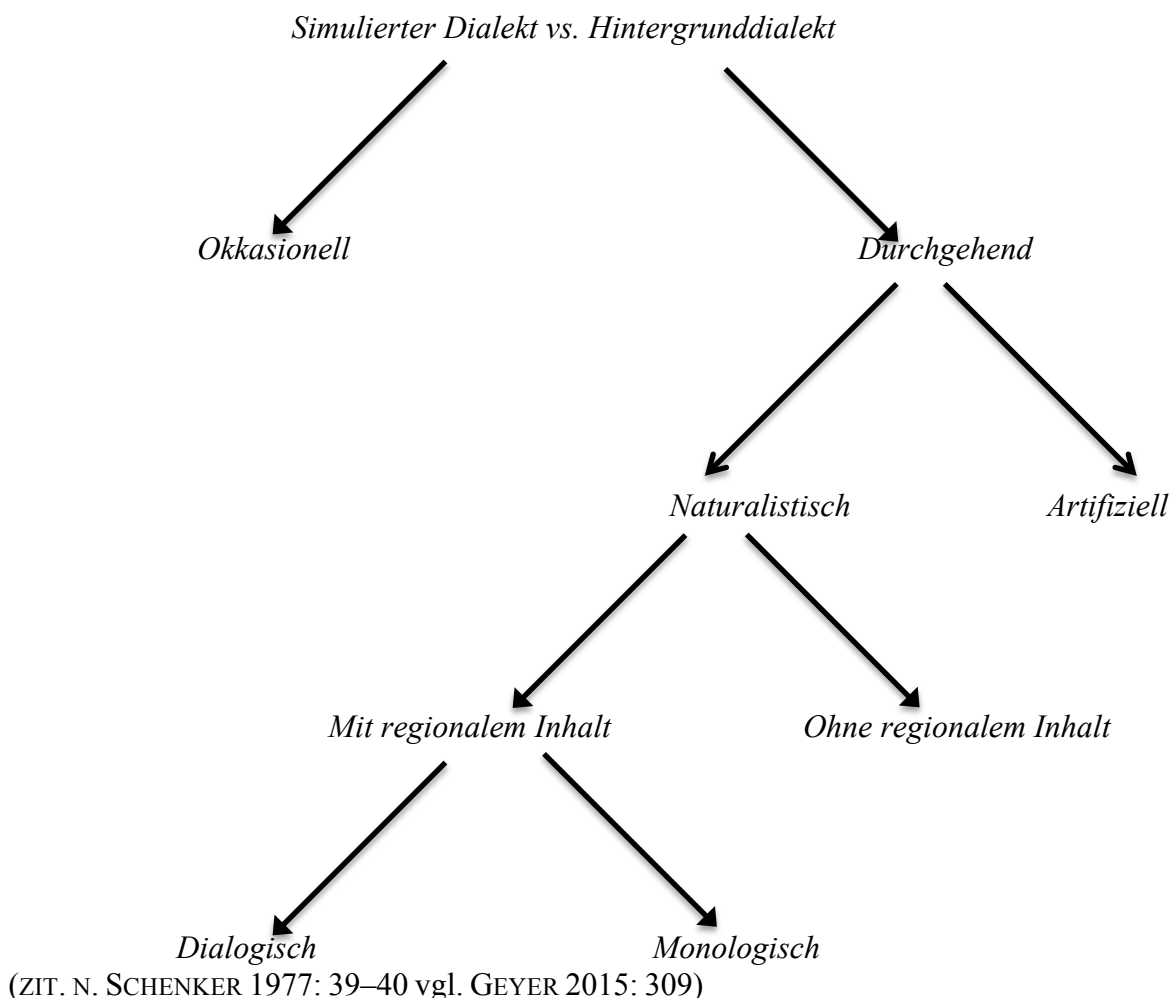
AUER (1986) unterteilt bei seiner Analyse die Wissensschemata auf fünf verschiedene Ebenen. Er geht in diesem Zusammenhang bei allen Untersuchungen davon aus, dass den TeilnehmerInnen die Kontextualisierung bewusst ist.

- 1) „Generelles Schema des fokussierten Interagierens – Reden wir (gerade) miteinander?“ (AUER 1986: 27–28): Als Gesprächsteilnehmer(in) ist einem nicht immer bewusst, ob man gerade aktiv mit seinem Gegenüber kommuniziert. Dazu muss man sich auf unterschiedliche Hinweise stützen. Das sind z. B. geläufige Grußformeln, die Nennung des Namens, Blickkontakt usw. (Vgl. AUER 1986: 28).
- 2) „Schemata des ‘turn-taking’ (also ‘Rezipient’, ‘Zuhörer’, ‘Sprecher’, ‘Adressat’) – Wer spricht (gerade) mit wem?“ (AUER 1986: 31–32): In Gesprächen mit zwei TeilnehmerInnen liegt das Problem beim Voraussehen des Endes der Unterhaltung. Bei mehreren involvierten sprechenden Personen stellt sich die Frage, wer als nächstes an der Reihe ist zu reden. (Vgl. AUER 1986: 31).
- 3) „Handlungstypen – Was tun wir (gerade)?“ (AUER 1986: 34): Man differenziert hier zwischen „einfachen und komplexen Handlungstypen“. (AUER 1986: 34). „Komplex“ (vgl. AUER 1986: 34) bezeichnet hier Abläufe eines Gesprächs, die bereits auf zukünftige und noch kommende Ereignisse Bezug nehmen und somit durch kompliziertere

Kontextualisierungshinweise konstituiert werden, bereits neue Gespräche indizieren. (Vgl. AUER 1986: 36). Bei „einfachen“ (AUER 1986: 34) Handlungen handelt es sich um Hinweise und Verfahren innerhalb einer einzigen Unterhaltung, die sich auf das eben stattfindende Gespräch beziehen. (Vgl. AUER 1986: 37).

- 4) „Thematische Schemata – Worüber sprechen wir (gerade)?“ (AUER 1986: 39): Hier ist es die Aufgabe, die unterschiedlichen Themen einer Unterhaltung den verschiedenen Abschnitten des Gesprächs zuzuordnen. Ein wechselseitiges Wissen über die behandelten Themen wird vorausgesetzt. (Vgl. AUER 1986: 39).
- 5) „Beziehungsschemata – Wie stehen wir (gerade) zueinander?“ (AUER 1986: 40): Die TeilnehmerInnen nehmen automatisch und unbewusst die ihnen entsprechenden Gesprächsrollen ein, z. B. Verkäufer – Kunde. (Vgl. AUER 1986: 40).

GEYER (2015) bietet ein Klassifizierungssystem von „dialektaler“ Sprachverwendung in fiktionalen Texten. Dabei stützt er sich auf SCHENKER (1977):



„Simulierter Dialekt“ (GEYER 2015: 309) bedeutet bei Schenker (1977), dass der „Dialekt“ von den Autoren bewusst verwendet wird.

„Hintergrunddialekt“ (GEYER 2015: 309) würde hier bedeuten, dass ein(e) Autor(in) nichts anders beherrscht als „Dialekt“. Diesen Unterschied berücksichtigt Geyer (2015: 309) nicht, weil für das Publikum dieser Unterscheid nicht zu erkennen ist.

Es entwickeln sich in diesem Modell somit vier Gegensatzpaare (vgl. GEYER 2015: 310):

- 1) „Okkasionell $\Leftrightarrow$ Durchgehend“
- 2) „Naturalistisch $\Leftrightarrow$ Artifizuell“
- 3) „Soziokulturell verankert $\Leftrightarrow$ Nicht soziokulturell verankert“
- 4) „Dialogisch $\Leftrightarrow$ Monologisch“

(GEYER 2015: 310)

„Okkasionell“ (GEYER 2015: 310) meint hier: An manchen Stellen im Text wird „Dialekt“ verwendet, vor allem in Form der direkten Rede. Damit sollen Charaktere vor allem als „dumm“ dargestellt werden. Zusätzlich entsteht dadurch für den Hörer/die Hörerin, den Leser/die Leserin, den Zuseher/die Zuseherin oft auch ein lokaler Bezug. (Vgl. GEYER 2015: 310).

„Durchgehend“ (GEYER 2015: 310) bedeutet: Die Formulierungen ganzer, zusammenhängender Passagen oder ein kompletter Text sind im „Dialekt“ verfasst worden. Dazu zählen auch mögliche erzählende Abschnitte. (Vgl. GEYER 2015: 310).

„Naturalistisch“ (GEYER 2015: 310) heißt, dass der „Dialekt“ gemäß den sprachlichen Gegebenheiten einer entsprechenden Region wiedergegeben wird. (Vgl. GEYER 2015: 310).

„Artifizuell“ (GEYER 2015: 310) tritt seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vor allem bei Schriftstellern auf, weil es damals zu einer Wiederherstellung des „Dialekts“ kam. (Vgl. GEYER 2015: 310).

„Soziokulturell verankert“ (GEYER 2015: 310) bezieht sich darauf, dass der „Dialekt“ in einem Gebiet eine kulturelle und soziale Rolle spielt und deswegen als solcher für den Hörer/die Hörerin, den Leser/die Leserin, den Zuseher/die Zuseherin identifizierbar ist. (Vgl. GEYER 2015: 310).

Der „Dialekt“ ist hingegen „nicht soziokulturell verankert“ (GEYER 2015: 310), wenn er beim situativen Gebrauch für Personen oder die Lokalität nicht gängig ist, zum Beispiel, wenn ein Wiener/eine Wienerin plötzlich wie ein Norddeutscher/eine Norddeutsche reden würde, aber man weiß, dass es sich um eine Person aus Wien handelt. (Vgl. GEYER 2015: 310).

Es ist zu beachten, dass der „Dialekt“-Gebrauch in einem Text nie einer dieser Kategorien zu hundert Prozent zuschreibbar ist. Die Übergänge sind fließend, es geht um ein Mehr-oder-Weniger. (Vgl. GEYER 2015: 309).

Die einzelnen Kategorien stehen in Abhängigkeit zueinander. Wenn es sich z. B. um einen *naturalistisch* verwendeten „Dialekt“ handelt, so ist er zwingend auch soziokulturell verankert. Das bedeutet, dass diese Verwendung des „Dialekts“ aktiv auf regionale Gegebenheiten hinweist. Falls diese Umsetzung nun beispielsweise in einer Szene in einem Dialog dargestellt wird, „handelt es sich um eine Simulation natürlicher Kommunikation in einem dialektalen Umfeld.“ (GEYER 2015: 310). Es ist jedoch nicht dasselbe Phänomen wie sprachliche Kommunikation in der „realen“ Welt, weil es im Gegensatz dazu nicht zu entscheidenden Merkmalen des mündlichen Sprechens kommt, wie z. B. Verzögerungen, längeren Pausen, Überschneidungen usw. „Dialekt“-Monologe werden im Gegensatz dazu einerseits als Methode der Erzählung verwendet und andererseits dienen sie dazu, dass die Rezipienten den Text lokal/sozial einordnen können. (Vgl. GEYER 2015: 310).

3.6 Funktionen von „Dialekt“

Mögliche Wirkungen und Zwecke von „Dialekt“-Kontextualisierung in fiktionalen Texten sind:

- 1) Der „Dialekt“ kann literarisch verwendet werden, um z. B. mittels lautlicher „Klänge“ oder durch entsprechende Kontextualisierungen zu realisieren. Man sieht diese Verwendung vor allem in lyrischen Texten oder Liedern, die im „Dialekt“ verfasst worden sind. (Vgl. GEYER 2015: 311).
- 2) Durch den „Dialekt“-Gebrauch signalisiert man in manchen Situationen, dass diese eher dem mündlichen oder informellen Bereich zuzuschreiben sind, weil „dialektale“ Kommunikation vorwiegend in Unterhaltungen gebraucht wird, in denen zwischen den Personen ein gewisses (soziales) Nähe-Verhältnis herrscht. (Vgl. GEYER 2015: 311).
- 3) Charaktere, die im „Dialekt“ sprechen, werden häufig als nicht intelligent, aus der Provinz kommend und „einfach gestrickt“ wahrgenommen. Durch den „dialektalen“ Sprachgebrauch ruft man beim Hörer/der Hörerin, Leser/der Leserin, Zuseher/der Zuseherin einschlägige Assoziationen und Stereotype hervor. Allerdings sind diese ambivalent, können positiv oder negativ sein. (Vgl. GEYER 2015: 311).

- 4) „Dialekt“ hat dabei oft einen kontrastiv lustigen, unterhaltsamen Effekt, weil er eben nicht für „Literatur“ oder „Kunst“ steht. Ihn in solchen Kontexten zu verwenden, ist unkonventionell. (Vgl. GEYER 2015: 311).
- 5) Ebenso dient der „Dialekt“ manchmal dazu, um Kritik am Politik- und Gesellschaftssystem zu äußern, insofern der „Dialekt“ einer bestimmten („unteren“) sozialen Schicht zugeschrieben wird. (Vgl. GEYER 2015: 311).
- 6) Durch den Gebrauch von „Dialekt“ ist es möglich das stereotype Bild des „Heimatländes“ oder einer bestimmten Region zu evozieren. (Vgl. GEYER 2015: 311).

3.7 Beschreibung der salienten sprachlichen Marker

Die varietätenspezifische Markierung der Sprache durch bestimmte phonologische, lexikalische oder grammatische Marker fungiert als Kontextualisierungshinweis und ist ein Mittel um Kontext zu bilden. Ich beziehe mich in diesem Kapitel nur auf die im Rahmen vorliegender Untersuchung relevanten Marker, die insgesamt fünf Phänomene umfassen. In den Kabaretttexten in KRISCHKE (1996) sind jedoch mehr einschlägige Merkmale als die hier aufgelisteten zu finden.

3.7.1 *a*-Verdumpfung

Sie stellt eines der salientesten „Dialekt“-Merkmale im bairischen Sprachraum und somit auch in Wien dar. Standardsprachliches Lang- und Kurz-*a* werden zu einem *o*-Laut verdumpft.

Die phonetische Realisierung eines hochsprachlichen /a/ durch ein dialektales /ɔ/ resultiert in einer Aufhebung der biuniqueness – phonetisch /ɔ/ kann sowohl auf eine dialektale Entsprechung von hochsprachlichem zugrundeliegenden /a/ als auch /ɔ/ zurückgeführt werden. (MOOSMÜLLER 1991: 141).

Die relativ hohe Frequenz dieses salienten Markers liegt unter anderem daran, dass die beiden Vokale /a/ und /ɔ/ phonetisch betrachtet relativ nahe beieinander liegen. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 50).

Im Gegensatz zu anderen „dialektalen“ phonologischen Veränderungen, wie z. B. „Diphthonge *lieb* : *liab*“ (MOOSMÜLLER 1991: 50) ist die *a*-Verdumpfung für ZuhörerInnen phonetisch eigentlich nicht gut perzipierbar. Mitglieder der oberen sozialen Schichten in Wien realisieren diesen Marker nur in „satzunbetonter Stellung“ (MOOSMÜLLER 1991: 50). Eine hauptakzentuierte Silbe wird hingegen nicht oft in einer „dialektalen“ Variante verwendet. Dieser Umstand tritt vor allem in Wien auf. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 50).

3.7.2 Definit-/Indefinitartikel

Im bairischen Sprachraum wird der bestimmte Artikel selbst vor Eigennamen verwendet, z. B.

Standardsprache:

Julia

Bairisch:

die/d' Julia

Generell unterscheiden sich Standardsprache und Dialekt im Gebrauch von Definit- und Indefinitartikel in einigen elementaren Merkmalen. Eine Unterscheidung ist etwa, dass die Dialekte im bairischen Sprachraum im Bereich des definiten Artikels über zwei Paradigmen verfügen: „eine unbetonte und eine betonte Formenreihe“. (WEIB 1998: 72).

Die betonten Formen des Artikels übernehmen die Funktionen des Demonstrativpronomens, die im mündlichen Sprachgebrauch im Bairischen nicht existieren. Jedoch sind die Bedingungen für die Verwendung eines betonten Artikels und eines Demonstrativpronomens nicht ident. Außerdem kann der bestimmte Artikel rückverweisend (anaphorisch) als auch wie ein Relativpronomen auftreten. In allen Fällen „geht somit seine Funktion über die reine Definitheitsmarkierung hinaus.“ (WEIB 1998: 72).

Ein weiterer, obligatorischer Verwendungsbereich des betonten Artikels ist das Vorkommen, wenn ein Nomen durch ein Attribut ergänzt wird. Dieser Fall tritt nur auf beim Femininum Singular (eine Ausnahme ist der Dativ) und im Plural. (Vgl. WEIB 1998: 73), z. B. „*de kloane Frau hod da oidn Baiaren de waiss Kua gstein*“ (WEIB 1998: 73).

Theoretisch können alle Formen des unbetonten Artikels durch betonte ersetzt werden, in Verbindung mit einem attributiven Nomen. Jedoch ist dies umgekehrt nicht möglich. Falls nun ein betonter durch einen unbetonten Artikel ersetzt wird, werden dieselben hinweisenden Funktionen realisiert wie oben geschildert. Warum nur in bestimmten Kasus-Gruppen wahlweise betonte oder unbetonte Artikel auftreten können, ist nicht klar. Man vermutet, dass dies mit Faktoren wie der Artikulierbarkeit zusammenhängen könnte. (Vgl. WEIB 1998: 73–74).

Ein unbetonter Artikel ist meistens ein Klitikum. Eine Ausnahme ist nur *der* im Nominativ Maskulinum Singular und im Dativ Femininum Singular. Diese Formen „sind prosodisch defizient“ (WEIB 1998: 75), das bedeutet, dass sie kein selbstständiges Wort sind und nur in Verbindung mit einem Basiswort lexikalisch Sinn ergeben. Sie können sich mit einem Adjektiv oder einem Nomen verbinden. Gekoppelt mit einer Präposition vor dem Nomen binden

sich die Klitika an die Präposition und nicht an das Nomen. Sie orientieren sich demnach an der Syntax und/oder der Phonetik der Phrase (Vgl. WEIB 1998: 73–75), z. B.

‘*ind* Uni/Arbeit’

‘*d*’ Uni/Arbeit’

(Vgl. WEIB 1998: 75)

Im „Dialekt“ wird der Genitiv mehr und mehr abgebaut und an Stelle dessen tritt der Dativ auf und übernimmt die Markierung des Kasus. Im Bairischen folgt im Gegensatz zur Standardsprache in entsprechenden Phrasen dem *vom* ein Artikel. (Vgl. WEIB 1998: 75–76).

Eine weitere Konsequenz ist die „unterschiedliche Grammatikalisierung der Possessivpronomen der 3. Person“. (WEIB 1998: 76). In der deutschen Sprache existiert der Genitiv, der den Besitz anzeigt und auf Personennamen und Personifikationen von bestimmten Größen, wie z. B. Ländernamen, beschränkt ist. Jedoch sind dies nur scheinbare Genitive. Viel eher ist es das Possessivmorphem *-s*. Im bairischen Nonstandarddeutsch ist nun die Realisierung dieses Phänomens der „pränominaler Dativ mit einem Possessivum“. (WEIB 1998: 77), z. B. ‘*Ottos/Heikes Haus*’ (WEIB 1998: 77). Diese Dativ-Konstruktion ist freilich nicht auf das Bairische beschränkt und tritt ebenso in anderen Varietäten des Deutschen auf. (Näheres dazu vgl. WEIB 1998: 76–77).

Der pränominaler Dativ kongruiert in seiner Verwendung hinsichtlich Numerus und Person mit dem Nomen, mit der „pränominalen Dativ-DP“ (WEIB 1998: 79) und letztlich mit dem Genus. (Vgl. WEIB 1998: 79), z. B. ‘*da Mare iar Haus*’ (vgl. WEIB 1998: 79).

Weitere Unterschiede in der Verwendung des Definit- und Indefinitartikels im Dialekt im Gegensatz zur Standardsprache sind:

- ‘Artikelverdoppelung/-reduplikation: *a ganz a schena Dog*’
- ‘artikellose Phrasen: *Da Karl is Lehra*’
- ‘Split-Topicalization: *A Geid hob ’e koans dabei*’

(Vgl. WEIB 1998: 84).

3.7.3 Deminutive

In Ostösterreich, vor allem in Wien,

stellen [...] Wortformen, deren letzte Silbe eine „sonantische“ (d. h. den „Nukleus“ bzw. „Gipfel“ der Silbe bildende) oder „konsonantische“ (d.h. nicht den Nukleus bzw. Gipfel der Silbe bildende) Realisierung des liquiden Lautes *l* [...] enthält und die im Allgemeinen zu den mittels der beiden Suffixe *-l* [...] bzw. *-erl* derivierten „(synthetischen) Deminutiven“ oder „Verkleinerungswörtern“ [...] gezählt werden, wie z. B. *kastl* [...], *sackerl*, [...] ein frequentes und markantes Phänomen dar. (GLAUNINGER 2005: 17).

ÖLLER (1994: 3) schreibt: „Der häufige Diminutivgebrauch gilt als >>typisch wienerisch<<, als Klischee, das zur wohlwollenden oder parodistischen Charakterisierung, aber auch zur Selbststilisierung verwendet wird.“

Bei synthetischen Deminutiven wird aus einem Basiswort eine Ableitung gebildet. (GLAUNINGER 2005: 22). Dadurch entsteht eine „Verkleinerungsform“ des ursprünglichen Wortes, z. B. in Wien.: ‘*Sack* : *Sackl*/*Sackerl*’. (Vgl. TATZREITER 1988: 87).

Prinzipiell existieren zwei Möglichkeiten Deminutive zu bilden:

1. Analytisch: mit einem Adjektiv der Bedeutung ‘klein’ + Basis, z. B. ‘*kleiner Garten*’
2. Synthetisch, wobei man bei dieser Art zwischen weiteren Bildungsformen unterscheidet:
 - a) Mittels Wortzusammensetzung, d. h. „Komposition“ (GLAUNINGER 2005: 23). Das erste Glied der neu entstandenen Zusammensetzung trägt die Bedeutung ‘klein’, z. B. ‘*Kleingarten*, *Pimperlgarten*’ (vgl. GLAUNINGER 2005: 23).
 - b) Mittels Ableitung, d. h. „Derivation“ (GLAUNINGER 2005: 23) durch unterschiedliche Suffixe (GLAUNINGER 2005: 17), z. B. ‘*Gartel*, *Garterl*’ (vgl. GLAUNINGER 2005: 23).

Durch die verschiedenen Möglichkeiten der Deminutivbildung ergeben sich unterschiedliche pragmatische Bedeutungen des jeweiligen Ausdrucks. Sie werden situativ jeweils anders interpretiert und kontextualisierend wirksam. (Vgl. GLAUNINGER 2005: 24).

Semantische Bedeutungsunterschiede gibt es zwischen den in Wien frequenten Suffixen *-erl* und *-l* nicht, jedoch geht man davon aus, dass das Suffix *-erl* etwas in der Regel als „noch kleiner“ bezeichnet als das Suffix *-l*. (Vgl. MAYR 1980: 135). Zusätzlich enden manche Nomen bereits auf *-(el)* und können somit nur durch das Suffix *-erl* verkleinert werden. (Vgl. RIZZO-BAUR 1962: 95).

Generell werden die mittels *-erl* und *-l* gebildeten Deminutive als „umgangssprachlich“ oder „dialektal“ angesehen. Jedoch sind manche dieser Deminutive lexikalisiert und im österreichischen Standarddeutsch verankert, z. B. ‘*Leiberl*, *Häferl*, *Zuckerl*’. (Vgl. TATZREITER 1988: 86–87).

3.7.4 Elision/Tilgung

MOOSMÜLLER (1987) und (1991) beschreiben die unterschiedlichen varietätenspezifischen, phonologischen Markierungen des Wiener Deutsch.

„Jeder kommunikative Akt ist mit bestimmten Intentionen verbunden, die den perzeptuellen und artikulatorischen Anforderungen entsprechen und somit entweder artikulatorisch oder auditiv/perzeptuell begründet sind.“ (MOOSMÜLLER 1987: 4).

Artikulatorische Prozesse dienen dazu, bestimmte Wörter leichter aussprechen zu können. Die Aufnahme des Gesagten, das Hören, die Perzeption, wird dadurch jedoch verschlechtert. Man nennt diese Vorgänge „Lenitionen“. (MOOSMÜLLER 1987: 4). Sie treten z. B. auf bei „Assimilationen oder Monophthongierungen“ (MOOSMÜLLER 1987: 4) und häufig in nicht formellen Sprechsituationen. Das Gegenteil dazu nennt man „Fortitionen“. (MOOSMÜLLER 1987: 5). Sie verbessern die Hörbarkeit einzelner Wörter, wie z. B. bei „Dissimilationen oder Anlautverstärkungen“. (MOOSMÜLLER 1987: 4). Diese treten häufig in formellen Gesprächen auf. (MOOSMÜLLER 1987: 5). Fortitionen erscheinen eher unabhängig vom Kontext der Sprechsituation, im Gegensatz zu Lenitionen. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 5).

Man unterscheidet in diesem Zusammenhang grundsätzlich zwischen „prä- und postlexikalischen Prozessen“. (MOOSMÜLLER 1987: 6). Prälexikalisch sind Prozesse, „die das zugrundeliegende Phoneminventar konstituieren, während Entdeutlichungsprozesse meist in Form von postlexikalischen, kontextsensitiven Prozessen vorkommen.“ (MOOSMÜLLER 1987: 6).

Zu einer Elision oder Tilgung von Konsonanten und/oder Vokalen kann es bei folgenden phonologischen Prozessen kommen:

a) „Monophthongierung“ (MOOSMÜLLER 1987: 9):

Dieser Prozess ist keine Tilgung. Er tritt aber häufig in Verbindung mit getilgten Konsonanten oder Vokalen auf. Einerseits kommt es hier zu einer Erleichterung der Artikulation, andererseits kann das Wort vom/von der Zuhörenden dadurch schlechter wahrgenommen werden (vgl. MOOSMÜLLER 1987: 9), Beispiel: ‘Haus’ → ‘[hæ : s]’, ‘weiß’ → ‘[væ : s]’. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 10).

b) „Desonorisierung“ (MOOSMÜLLER 1987: 11):

Es handelt sich um einen „prälexikalischen Prozeß der stimmhafte Obstruenten [z. B. ‘b, v, j’ (vgl. ERNST 2004: 75)] ausschließt“. (MOOSMÜLLER 1987: 11). Dadurch sind die Wörter einerseits leichter zu artikulieren und für den Zuhörer/die ZuhörerIn besser zu perzipieren, Beispiel: ‘Bett’ → ‘[‘bet]’. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 11–12).

c) „I-Vokalisierung“ (MOOSMÜLLER 1987: 16):

Phonetisch betrachtet sind durch diesen Vorgang manche Wörter leichter aussprechbar, vor allem wenn der Sprecher/die Sprecherin schnell redet. Das I kann ersetzt werden durch: ‘u, i und j’. (vgl. MOOSMÜLLER 1987: 17). Im Zuge dieses postlexikalischen Prozesses können ebenso die Vokale am Ende mancher Wörter getilgt werden.

(Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 17), Beispiele: ‘viel’ → ‘[’fɪ]’, ‘Ball’ → ‘[’βa:ɫ]’. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 17).

- d) „Reduktion der Präfixe ‘be-’ und ‘ge-’“ (MOOSMÜLLER 1987: 21):

Das Präfix *be-* kann nur vor „koronalen Reibelauten“ (MOOSMÜLLER 1987: 21) getilgt werden. *Ge-* ist in dieser Hinsicht nicht eingeschränkt. Bei *ge-* wird nur der Vokal des Morphems reduziert, z. B. ‘gelaufen’ → ‘[’gla : fm]’, ‘gesagt’ → ‘[’ksɔkt]’ (vgl. MOOSMÜLLER 1987: 22), oder das gesamte Morphem: ‘gekauft’ → ‘[’ka : ft]’, ‘gezogen’ → ‘[’tso:ŋ]’. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 22). Die Tilgung des Präfixes *ge-* kann nur realisiert werden wenn ein „Verschlußlaut“ (MOOSMÜLLER 1987: 22), z. B. ‘g,p,b,t oder d’ (vgl. ERNST 2004: 75) oder eine „Affrikata“ (MOOSMÜLLER 1987: 22), z. B. ‘pf, ts oder kx’ (vgl. ERNST 2004: 75) auf das Morphem folgt.

Durch diesen postlexikalischen Vorgang erleichtert sich der Sprecher/die Sprecherin vor allem die Artikulation. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 23).

- e) „Assimilation“ (MOOSMÜLLER 1987: 25):

Bei diesem postlexikalischen Prozess werden Konsonanten und/oder Vokale getilgt, womit eine nasal ausgesprochene Silbe „zum Anlaut der zweiten Silbe wird und die erste Silbe geöffnet wird.“ (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 25), z. B. ‘einmischen’ → ‘[’æ°mɪʃn]’. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 25).

- f) „Konsonantentilgung im Auslaut“ (MOOSMÜLLER 1991: 82):

Hier kann weiterführend ebenso der davor stehende „Leniskonsonant“ (MOOSMÜLLER 1987: 26) reduziert werden, weil er aufgrund seiner Artikulationsart empfänglicher dafür ist als andere Laute.

„Dabei handelt es sich um natürliche phonologische Prozesse, die die Kombinierbarkeit von Segmenten betreffen, somit besonders für die Silbenstruktur und das timing von Bedeutung sind.“ (MOOSMÜLLER 1991: 82). Der Auslaut eines Wortes wird von zuhörenden Personen nicht so aufmerksam aufgenommen wie der Rest eines Wortes. Deswegen wird er in der Aussprache oft vernachlässigt, vor allem wenn dort mehrere Konsonanten aufeinander folgen, Beispiel: ‘die’ → ‘[dɪ]’, ‘waren’ → ‘[van]’, (vgl. MOOSMÜLLER 1991: 82), ‘haben’ → ‘[’ha m]’. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 27).

- g) „ə-Tilgung“ (MOOSMÜLLER 1991: 69):

Diese Tilgung ist in „nachtonigen Silben“ (MOOSMÜLLER 1991: 69) sehr verbreitet. Sie wird jedoch nicht bei allen Wörtern angewendet, z. B. ‘die sauren Zitronen’ → ‘die [saʊən] Zitronen’. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 69). Jedoch wird bei der nominalen Pluralform ‘die Säuren’ nicht das ə-getilgt. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 69).

h) Weitere Beispiele für Konsonantentilgung sind:

- ‘*Mir, wir* → *ma*’ (vgl. MOOSMÜLLER 1991: 45): diese Form tritt nur an nicht betonten Stellen auf. Sie ist jedoch relativ frequent. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 45).
- ‘*Ist* → *is*’ (vgl. MOOSMÜLLER 1991: 51): Hier wird der letzte Konsonant getilgt, weil generell bei „postlexikalischen“ (MOOSMÜLLER 1991: 51) Prozessen vor „nicht-homorganen Plosiven auslautende Konsonanten“ getilgt werden. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 51). Auch diese Variante tritt häufig auf, weil das Phänomen meist an „satzunbetonter Stelle“ zur Realisierung gelangt. (MOOSMÜLLER 1991: 51–52).
- ‘*Ich, dich, mich, sich* → *i, di, mi, si*’ (vgl. MOOSMÜLLER 1991: 53): in der deutschen Standardsprache kommt es im Gegensatz hierzu nie zur Tilgung dieses *ch*-Lautes. Dementsprechend werden diese Ausdrücke nur „dialektal“ verwendet. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 53). Auch diese Formen werden vor allem an nicht betonten Satzstellen artikuliert. (Vgl. MOOSMÜLLER 1991: 53–54).

3.7.5 Lexik

Die Lexik umfasst den Wortschatz einer Einzelsprache oder Varietät innerhalb eines bestimmten Zeitraums. (Vgl. FLEISCHER 1983: 62).

BREUER (2015: 194) sieht Wien und sein Umland als besonders reizvoll und wichtig für soziolinguistische Analysen, weil die österreichische Hauptstadt über viele Jahrhunderte hinweg die „größte Stadt im deutschen Sprachraum“ (BREUER 2015: 194) war sowie heutzutage ein Drittel der Bevölkerung Österreichs lebt und somit Wien der Mittelpunkt des österreichischen Standarddeutsch war und ist. (Vgl. BREUER 2015: 194).

Die Frage einer „österreichischen“ Identität im Zusammenhang mit der deutschen Sprache spielte spätestens nach 1945 bzw. in der Zweiten Republik Österreich eine große Rolle. Das ist unter anderem daran zu erkennen, dass beim EU-Betritt Österreichs 1995 bestimmte lexikalische Austriazismen⁹ in einem Vertrag festgehalten und somit auf einer Ebene mit den Pendants aus Deutschland gestellt wurden. Der Vertrag aus diesem Jahr und die davor öffentlich geführte Diskussionen zeigen, dass gerade lexikalische Austriazismen äußerst relevant für die Konstruktion einer nationalen österreichischen Identität sein können. (Vgl. DE CILIA 2015: 149–150).

Sprache hat also nicht nur „basiskommunikative“ Funktionen, sondern ist auch ein Instrument, um Identität zu konstruieren. Es ist hierbei zu beachten, dass es innerhalb eines

⁹ „Austriazismen“ sind Elemente des österreichischen Standarddeutsch. (Vgl. EBNER 2008: 7).

Landes nicht eine homogene, gemeinsame Identität gibt. Auch „nationale“ Identitäten sind abhängig von verschiedenen Faktoren wie der einzelnen Person, der Gesellschaft und eben dem jeweiligen Kontext. (Vgl. DE CILIA 2015: 151). Man versteht

unter „nationaler Identität“ einen im Zuge der „nationalen“ (schulischen, politischen, medialen, sportlichen, alltagspraktischen) Sozialisation verinnerlichten Komplex von gemeinsamen und ähnlichen Vorstellungen, von gemeinsamen und ähnlichen emotionalen Einstellungen und Haltungen und von gemeinsamen und ähnlichen Verhaltensdispositionen. (DE CILIA 2015: 151).

Sprachliche Kommunikation wird durch Aspekte wie Schule, Politik und „sozialen Kontext“ (DE CILIA 2015: 151) geprägt und umgekehrt beeinflusst Sprache diese öffentlichen Institutionen und die Gesellschaft. Durch Merkmale und Eigenheiten einer „Nationalsprache“ schafft man sich einerseits ein gruppenkonstituierendes Medium, andererseits grenzt man sich dadurch von anderen Staaten ab, nicht zuletzt von Nationen, in denen dieselbe Sprache gesprochen wird. (Vgl. DE CILIA 2015: 151–152).

Laut WIESINGER (1988: 16) „ist die gegenwärtige sprachliche Situation Österreichs dergestalt, daß jeder Österreicher je nach Herkunft, Alter, Geschlecht, Stand, Bildung, Gesprächspartner und Situation unterschiedliche Formen der gesprochenen und geschriebenen deutschen Sprache gebraucht.“

Den jeweiligen situativen Bedingungen, dem Kontext, entsprechend wechselt der Sprecher/die Sprecherin zwischen dem ihm/ihr zur Verfügung stehenden Varietäten, was man als Code-switching bezeichnet. Im Falle von alltäglichen Unterhaltungen findet dieser Vorgang unbewusst statt. Die individuelle Sprache ändert sich also dementsprechend ob man als Gegenüber und GesprächspartnerIn einen Arzt/eine Ärztin vor sich sitzen hat oder mit einem Freund/einer Freundin spricht. In Österreich wechselt man nun also zwischen den verschiedenen zur Verfügung stehenden Variationen der Sprache: zwischen Standarddeutsch und Non-standarddeutsch. (Vgl. WIESINGER 1988: 16).

Lexikalisch gesehen wird Österreich von fünf räumlichen Gebieten entscheidend geprägt (vgl. WIESINGER 1988: 25–26):

1. Der süddeutsche Raum, der im Gegensatz zu Mittel- und Norddeutschland steht.
2. Der bairische Raum (Bayern – Österreich) mit vielen Gemeinsamkeiten im Wortschatz.
3. Verwaltungs- u. a. Wortschatz, der im gesamten Staatsgebiet Österreichs verwendet wird.
4. Das Vokabular, das ursprünglich in Ostösterreich verbreitet war und, das sich von der Hauptstadt Wien ausgehend verbreitet. Dadurch existiert ein Gefälle zwischen dem Osten und dem Westen, der sich lexikalisch eher an Bayern orientiert.

5. Regionale Besonderheiten, z. B. in Wien: ‘*Stanitzel* vs. *Tüte*’.

Besonders in Wien ist – wie schon öfters erwähnt – ein schneller Wechsel zwischen verschiedenen Sprechweisen bzw. Varietäten je nach Situation stark konventionell verankert. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 2–3). Der Großteil der Kommunikation vollzieht sich innerhalb eines „umgangssprachlichen“ Kontinuums. Nicht zuletzt im Bereich der Lexik gibt es eine entsprechende „Durchlässigkeit“ zwischen dem als „Dialekt“ und dem als „Hochdeutsch“ konzipierten bzw. perzipierten Bereich.

4 Analyse

Die vorliegende Analyse stützt sich ausschließlich auf saliente sprachliche Marker, die auch im Schriftbild der untersuchten Kabaretttexte eindeutig als Standarddeutsch („Hochdeutsch“) oder Nonstandarddeutsch („Dialekt“) erkennbar sind.¹⁰ Die Orthographie ist aus KRISCHKE (1996) übernommen, inklusive aller Rechtschreib- und Grammatikfehler.

4.1 Gesprochene vs. geschriebene Sprache im Rahmen konzeptioneller Mündlichkeit literarischer Texte

Bei den untersuchten Texten für die insgesamt sechs Kabarettprogramme handelt es sich prinzipiell um konzeptionell mündliche Sprache. Es sind allerdings literarische Texte fürs Theater. Das bedeutet, dass es sich hier nicht um „geschriebene Mündlichkeit“ alltagssprachlicher Texte handelt. Literarische Texte zeichnen sich % im Vergleich dazu durch spezifische ästhetische u. a. Charakteristika sowie einen hohen Grad an Intentionalität, aber auch redaktionelle Überarbeitung aus. Diese wurden vor Publikum vorgetragen. Somit enthalten die Texte im literatursprachlichen Rahmen einerseits Merkmale der gesprochenen und andererseits der geschriebenen Sprache.

Merkmale geschriebener Sprache (vgl. LÖFFLER 2016: 91–92):

- Die Sprechrollen sind im Vorhinein genau verteilt, es ist klar, wer welche Textpassage zu sprechen hat. Es handelt sich zum großen Teil um Dialoge. Eine Ausnahme bilden die Lieder der einzelnen Programme, die monologisch konzipiert sind.
- Die daraus resultierende Gliederung ist mehr oder weniger starr und lässt den Beteiligten eher wenig Spielraum.
- Faktoren wie Ort, Zeit, Rollen und Handlung (Dramentheorie) sind im Vorhinein festgelegt und entstehen nicht im Moment. Sie sind in einen entsprechenden Kontext eingebettet.

¹⁰ Grundlage der Analyse ist KRISCHKE (1996). Alle Beispiele, Sätze und Texte stammen aus dieser Ausgabe, inklusive aller Schreibweisen.

Eigenschaften der gesprochenen Sprache (vgl. LÖFFLER 2016: 86):

- Es dominieren parataktische Strukturen (z. B. dialogisches Aneinanderreihen von Hauptsätzen):

„[...] PETER Alle halten uns für ein Liebespaar.

SOSIA *leise*: Ich kann nichts dafür.

PETER Ich hab' es auch nicht gesagt.

SOSIA Aber gedacht ...

PETER Wie kannst du das behaupten?“ (KRISCHKE 1996: 249).

- Es kommt öfters zu Wortwiederholungen:

„KELLNER Bitte sehr, bitte schön, Herr Nationalrat¹¹, das ist der reservierte Tisch, wie gewöhnlich Herr Nationalrat! [...]“ (KRISCHKE 1996: 246).

- Die Agierenden verwenden ein „restringiertes“ Vokabular:

„[...] POSTENKOMMANDANT *steht in der Mitte des Raumes und hält einige Blätter Papier in der Hand*: Ha... des war a Arbeit...! So! Jetzt stellen wir uns der Presse, lassen S' es herein!

GENDARM *öffnet die Tür*: Bitte.

LOKALREDAKTEUR *tritt ein*: Na was gibt's?

POSTENKOMMANDANT Sie sind allein hier? Wo sind die anderen Herren?

LOKALREDAKTEUR Am Tatort.

POSTENKOMMANDANT Na dann haben die Herren Pech gehabt...

LOKALREDAKTEUR Wieso?

POSTENKOMMANDANT Weil wir haben inzwischen den Mörder.

LOKALREDAKTEUR Gefangen?

POSTENKOMMANDANT Überführt. [...]“ (KRISCHKE 1996: 194).

- Die Aussprache weist „phonetischen Sprecherleichterungen und Verschleifungen“ (LÖFFLER 2016: 85) sowie andere Nonstandard-Charakteristika auf:

„[...] ZWINSERL Also für mich zwei ... für'n Topfen und Sie ... und 's Fräulein ... überhaupt ... jaja, bestellen S' halt ein Schippel ... irgendwen *wer' mer scho'* finden, dem mer s' anhängen ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 284).

- Die Themen werden sprunghaft gewechselt:

„[...] KOTZENBROCK *plötzlich*: Warum machen Sie nicht einmal so einen Film wie >>Ben Hur<<?

¹¹ Hier und folgend Hervorhebung von mir, J. P.

SANDLER Das geht nicht. Der Zirkus Rebernigg ist jetzt nicht da. Da haben wir keine Löwen ... *Telefon läutet.* Zu Schmolka: Gehen Sie hin ...

SCHMOLKA *telefoniert*: Es ist niemand hier ... Ja, i kann die Herrschaften net stören. Die sind in einer Konferenz. In Deutschland ... Aber wieso? Wir haben doch überwiesen ... wieso nicht gedeckt ... der Scheck ist doch gar nicht von uns ... also bitte, wenn Sie uns das Telefon absperren, kann ich Ihnen auch keine Auskunft mehr geben ... Also überlegen Sie sich das gut ...

KOTZENBROCK Was war das für'n Anruf?

SCHMOLKA Das war ... das ...

SANDLER Das war nur ein Dialog für unser neues Vorhaben ... da ... da kommt eine Szene vor, wo das Elektrizitätswerk einem das Licht abdrehen will ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 274).

4.2 Klassifizierungssystem nach GEYER (2015)/SCHENKER (1977)

Wie weiter oben erwähnt, verzichtet GEYER in seinem Analysemodell auf die von SCHENKER (1977) vorgenommene Unterscheidung zwischen 'simuliertem Dialekt' und 'Hintergrunddialekt' (vgl. GEYER 2015: 309).

Ich habe mich dazu entschieden, diesbezüglich GEYER zu folgen.

4.2.1 Okkasioneller „Dialekt“

Allgemein ist zu sagen, dass lediglich in zwei Mittelstücken („Fahrt ins Rote“ und „Geisterbahn der Freiheit“) sowie im Sketch „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“ „Dialog“-Signale nur okkasionell eingebaut sind. Diese sind gemäß dem Schriftbild überwiegend „hochdeutsch“ angelegt.

In „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“ finden sich vereinzelt, an wenigen Stellen „Dialekt“-Marker:

„[...] ZWEITER MIME Schau, ich kenn' ja nicht den Stil der Inszenierung ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 286).

Dies ist dahingehend interpretierbar als in dieser Szene zwei alternde Schauspieler miteinander sprechen und ihre „Bühnensprache“ inszeniert wird.

Bei allen drei Texten dominiert die standarddeutsche Matrix. Umso interessanter sind die Personen, die nun okkasionell „dialektal“ sprechen.

Bei „Fahrt ins Rote“ ist: ein österreichischer Konsul, der nur kurz in Erscheinung tritt.
„[...] KONSUL [...] ... an der Grenz', wenn ich denk', mit den Uhren ... alle haben wir s' freigeekriegt ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 167).

Alle anderen Figuren agieren „hochdeutsch“. Anzumerken dabei ist, dass bis auf die Figur des „Unvoreingenommenen“ (KRISCHKE 1996: 156) die entsprechenden Personen Deutsch nicht als Erstsprache haben, was aus dem Inhalt klar wird:

„[...] ZWEITER APPARATSCHIK Sie bekennen sich schuldig?

DER UNEINVORGENOMMENE Ja! Ja! Ich bekenne mich schuldig, in Ihr Land gefahren zu sein, ich bekenne mich schuldig, Ihr Land zu lieben! Ich bekenne mich schuldig, an die menschliche Vernunft geglaubt zu haben! [...]“ (KRISCHKE 1996: 170).

„[...]DER UNEINVORGENOMMENE Ich möchte einen Rechtsanwalt.

ERSTER APPARATSCHIK Sie bekommen, wenn Sie zugeben, daß Sie schuldig sind... [...]“ (KRISCHKE 1996: 169).

In „Geisterbahn der Freiheit“ sprechen folgende Charaktere eher „Dialekt“: erster und zweiter Bürger, Polizist, Kaufmann, Mädchen, Kellner und der Nationalrat, die jeweils kurze Auftritte haben:

„[...] ERSTER BÜRGER Schau'n S' Ihnen des an. Überall sitzen s' herum, die Kummerln ... heut' hab' i mit an g'red't ... debattiert hamma ... was habts ihr, hab' i g'sagt, a Demokratie habts ihr? An Schaaß habts ihr ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 234–235).

Auch hier tritt der „Dialekt“ nur teilweise auf, weil die beiden Hauptpersonen Deutsch nicht als Erstsprache erworben haben:

„[...] PETER Ach das ...! Natürlich, der Polizist dachte, wir wollen in ein Hotel gehen, und der Dicke wollte mit dir ... das ist ja klar ... aber das ist unwichtig ... das ist nichts ... dahinter muß doch noch etwas sein ... eine objektive Meinung ... eine Überzeugung ... es muß doch möglich sein, mit irgend einem vernünftigen, normalen Menschen zu sprechen ...! [...]“ (KRISCHKE 1996: 241).

Die einzige österreichische Figur, die überwiegend „Hochdeutsch“ spricht, ist ein Gast in einem Kaffeehaus:

„[...] KAUFMANN Politik ist mir wurscht. Ich bin Österreicher, ich bin neutral, ohne den Osthandel könnten wir hier doch gar nicht existieren.“ [...] (KRISCHKE 1996: 239–240).

Eher okkasionell werden in drei anderen Sketches noch drei unterschiedliche „Dialekte“ verwendet. Erstens spricht Odysseus in „Und Ithaka wartet ...“ teilweise norddeutsches Non-standard-Deutsch, das wohl als „Berliner Schnauze“ intendiert ist:

„[...] ODYSSEUS Erschüttert wandte ich mich ab. – Nee – wissen Se – gräßlich diese Klage-
lieder. Klingt ja wie Rudi Schuricke in der eisernen Lunge ... Da laß’ ich mir lieber ’ne frische
Brise um die Nase wehen. [...]“ (KRISCHKE 1996: 62).

„[...] Hab ick doch alles hier ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 62).

Zweitens findet sich in „Heimat, deine Filme“ ein weiteres „Dialekt“-Signal, das jedoch nicht eindeutig regional zuzuordnen, aber doch als Hinweis auf Deutschland als Herkunft des Sprechers zu identifizieren, ist:

„[...] KOTZENBROCK Nu halten Se mal die Luft an: Lederhosen in der Puszta ... [...]“
(KRISCHKE 1996: 276).

Es handelt sich somit in beiden Fällen um „Dialekte“, die nicht in Österreich gebräuchlich sind und deswegen von den ZuseherInnen/HörerInnen mit bestimmten Stereotypen im Zusammenhang mit Sprechern aus Deutschland assoziiert werden. Hier zeigt sich exemplarisch das bewusste Vorgehen der Autoren, um das Gesagte/Kommunizierte einschlägig zu kontextualisieren. Die Figur des „Kotzenbrock“ hat in „Heimat, deine Filme“ zudem einen sprechenden Namen welche ebenso beim Leser/der Leserin, dem Zuhörer/der Zuhörerin, dem Hörer/der Hörerin bestimmte einschlägige Klischees evoziert, also als Kontextualisierungshinweis wirksam entfaltet. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Odysseus zwar sprachlich „Deutschland“ indiziert, sich jedoch auf einer Irrfahrt durch österreichische Gebiete befindet, wie eindeutig aus den Ortsnamen erkennbar ist:

„[...] ODYSSEUS 24. Juli. Wir segeln auf offenem Meer, zwischen Taifundland und Kap Horn im Waldviertel. [...]“ (KRISCHKE 1996: 60).

Die Figur des Odysseus trägt sonst keine Merkmale eines „typisch Deutschen“ und lebt in Wien.

Drittens reden Hamlet und Horatio in dem Sketch „Der Dorftrottel von Helsingör“, in dem ansonsten eher Wiener „Dialekt“ signalisiert wird, teilweise in einem rural österreichischen, wohl alpinen „Dialekt“:

„[...] HORATIO Grueß di – Hamlet! Was is’, was schüttelst den Kopf?

HAMLET I hab’ nia koan Kopf net g’schüttelt ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 152).

4.2.2 Durchgehender „Dialekt“

In allen anderen Sketches wird der „Dialekt“ mehr oder weniger durchgehend signalisiert und entsprechend im Schriftbild umgesetzt. In vorliegender Analyse wird dann durchgehend „dialektal“ agiert, wenn nicht nur punktuell, wie in den Mittelstücken, einschlägige saliente Marker zu finden sind. Ein Text ist immer mehr oder weniger durchgehend „dialektal“: „[...] schließlich kann man in aller Regel von einem Mehr oder Weniger ausgehen und nicht von einem Entweder – Oder.“ (GEYER 2015: 309).

Meistens handelt es sich um Tilgungen:

„[...] ZIRBITZER [...] Ich hab's nicht gesehen ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 270).

„Dialekt“-Signale werden also in den übrigen Texten mehr oder weniger durchgehend eingesetzt. Die nun naheliegende Frage ist, ob dieser „Dialekt“ naturalistisch oder artifiziell ist. Die Autoren stammen alle aus Wien. Vor diesem Hintergrund handelt es sich um eine eher naturalistische Indizierung des „Wienerischen“. Die einschlägigen sprachlichen Marker sollen wohl die Alltagssprachliche Kommunikation, im von Wien geprägten Ostösterreich anklingen lassen, und bieten dem Zuhörer/der ZuhörerIn, dem Leser/der Leserin, dem Hörer/der Hörerin die Möglichkeit durch entsprechende Kontextualisierung, das textlich vermittelte im intendierten Sinn zu erfassen:

„[...] METAMORPHOSERL Dunkel is' da ... unheimlich. Wo man an Redakteur heutzutag' hinschickt ... puh ... überall Spinnweben. Naja ... das is' halt die barocke ... die älteste Druckerei Wiens. [...]“ (KRISCHKE 1996: 13). Verstärkend wirkt die hier angewandte Kontextualisierung an dieser Stelle noch durch die Erwähnung des Ortsnamens der Handlung.

„[...] ZWEITER Gscherter, hast kan Bauern g'seh'n? [...]“ (KRISCHKE 1996: 215).

„[...] MOZART *kommt mit Schiller*: Wissen S', daß Sie kommen, lieber Schiller, is' ja ganz schön. Aber zu zweit können mer net preferanzln. Also, was is'? Wo bleibt der Goethe? [...]“ (KRISCHKE 1996: 177).

„[...] INSTALLATEUR Also bitte, bis die Zeitungen da sein, kann i Ihnen noch die G'schicht zu End' erzählen. Also i kumm in des Haus, wo s' mi rufen lassen, steht die untere Partei von dem Wasserschaden vor der Haustür und schreit mi an: Wie'r kumm i dazu, daß des Wasser aus den Badezimmer, was Se gemacht haben, in mei' Wohnung rinnt? No, mehr hab' i net braucht, ne' wahr ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 217).

Weil der dabei verwendete „Dialekt“ in diesem Sinn naturalistisch ist, kann er wiederum als soziokulturell verankert gelten. Das heißt, dass die Autoren in ihren Sketches definitiv

Bezug auf lokal zu identifizierende Begebenheiten nehmen. Daraus ergeben sich wiederum für die ZuhörerInnen, die LeserInnen und die HörerInnen entsprechende Möglichkeiten der Kontextualisierung:

„[...] SPRECHERIN Das ist ja nicht lustig. Das ist traurig. Aber vielleicht eine Probe in der Scala.

2. SPRECHER Das hat kein Mensch gesehen.

SPRECHERIN Wieso denn? Die gastieren doch seit Monaten in allen USIA-Betrieben. [...]“ (KRISCHKE 1996: 7)

„[...] ODYSSEUS [...] 8. August des nächsten Jahres. Nach einem längeren Aufenthalt im Krankenhaus bin ich wieder daheim. In Ithakring bzw. Othaka. Und die Straßen sehen so aus, als wäre zwanzig Jahre lang rein nichts darin geschehen ... Ich habe es nicht gewagt, gleich zu meiner Frau zu gehen. In einem Kaffeehaus, das inzwischen mehrmals seinen Namen gewechselt und seine Stühle behalten hat, [...]“ (KRISCHKE 1996: 71).

Alle vorliegenden untersuchten literarischen Sketches und Mittelstücke sind überwiegend dialogisch aufgebaut, was darauf hinweist, dass die Texte zur Aufführung vor Publikum geschrieben wurden. Es waren in der Regel mehrere Autoren und SchauspielerInnen in die entsprechenden Aufführungen involviert.

Eine sprachliche Ausnahme bildet das Mittelstück „Unternehmen Kornmandl“. Wie in den Sketches, aber im Unterschied zu den anderen Mittelstücken, werden hier „dialektale“ Marker eher durchgehend verwendet:

„[...] ZWEITER GENDARM Was geht des mi an?

ERSTER GENDARM Man macht sich so seine Gedanken ...

ZWEITER GENDARM Blödsinn.

ERSTER GENDARM Glaubst, daß mir'n derwischen?

ZWEITER GENDARM I glaub' gar nix ...

ERSTER GENDARM Was denkt sich so ein Mörder eigentlich? Was denkt er sich, wann er die Stern siecht und die Grillen hört? Glaubst, fürcht' er sich? [...]“ (KRISCHKE 1996: 202).

„[...] CHEFREDAKTEUR *nimmt ihm den Hörer aus der Hand*: Geben S' her! Jaja – ich höre: Genau wie bei der Krankenschwester. Ganz in der Nähe. Derselbe Täter. Das ist ja großartig ... großartig ... Und der Doktor Hausleitner? Ein hieb- und stichfestes Alibi ... noch besser ... Kommen S' sofort mit den Fotos her, Nebiral, und um a paar Details möcht' i bitten, Nebiral! *Hängt auf. Zum Lokalredakteur*: Na – was hab' ich Ihnen gesagt! Der Doktor Hausleitner,

das ist ein Thema! Also los, mein Lieber, hupfen Sie in Ihren Wagen, fahren Sie heraus ...
[...]“ (KRISCHKE 1996: 189).

4.3 Funktionen der „Dialekt“-Signalisierung in den untersuchten Kabaretttexten

Wie von GEYER (2015: 307–320) beschrieben, kann „Dialekt“ in fiktionalen Texten, wie dem vorliegenden analysierten, unterschiedliche Funktionen haben.

4.3.1 Lyrische Verwendung

„Dialekt“ wird ebenso in den Liedern verwendet um zu reimen:

„[...] Dann wirst gehetzt,
In’ Häfen g’setzt – [...]“ (KRISCHKE 1996: 340).

„[...] Vom kleinsten Referent’n
Hinauf zum Präsident’n.

Wer wichtig ist, der kennt’n.

Mein’ alten Herrn.

Man dient ihm gern

Und applaniert die leidigsten Affair’n

Ganz intern. [...]“ (KRISCHKE 1996: 350).

„[...] Ich schick die Hilde z’haus und steh dann allan do

Weil dieser Film der geht ma nicht aus’n Sinn

Und ich beschließ, ich kauf ma wie der Marlon Brando

A klasse Maschin’ [...]“ (KRISCHKE 1996: 332–333).

4.3.2 Informeller Bereich bzw. soziale „Nähe“

In vielen Sketches indiziert der „Dialekt“-Gebrauch der Charaktere deren soziale „Nähe“.

Ein Ehepaar führt ein Gespräch:

„[...] ERICH Tschapperl, was soll denn passieren? Morgen früh fahr’ ich hinaus, und abends bin ich wieder zurück ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 46).

Arbeitskollegen diskutieren:

„[...] DR. UMLEITER ... sonst gibt’s nix, rrrtsch obidraht ... Sie können sich auf uns verlas-
sen ... *Ab*.

ABSPIRRER *zu Aufgraber*: Übrigens, wann S' in Ihr Zimmer hinübergehen, schicken S' mir gleich den ersten Delinquenten, ah ... Kandidaten herein ... vom Gang. [...]“ (KRISCHKE 1996: 144).

Mutter und Sohn sprechen miteinander:

„[...] KÖNIGIN Schmeckt's dir nicht, Bub?

HAMLET Mir geh'n so viele kuriose Sachen im Kopf 'rum ...

KÖNIGIN No, sag schon! [...]“ (KRISCHKE 1996: 147).

Jedoch kann man nicht generell sagen, dass „Dialekt“-Marker nur das soziale Nähe-Verhältnis von Charakteren signalisieren.

Zwei Männer, die sich zum ersten Mal sehen, führen ein Gespräch:

„[...] ABSPIRRER Und was machen Sie, wenn bei dem Autohändler, wo S' den Wagen verkaufen wollen, auch keinen Parkplatz finden?

ZIRBITZER Bitte, dann häng' ich mich auf ...

ABSPIRRER Sehen S', das ist die erste richtige Antwort! [...]“ (KRISCHKE 1996: 145).

Ebenso in einem anderen Dialog:

„[...] PORTIER Was is' des? Seh'n S' net die Tafel? Feindverkehr is' nur zwischen acht und zwölf. Jetzt hammer zug'spirrt.

GRIECHE Aber es ist lebenswichtig! Herr Portier!!

PORTIER Wann S' an Spitalsbett wollen, gengan S' zum Schönbauer. Mir ham kaane Betten, mir ham nur Grippe ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 60).

Umgekehrt kommt ebenso vor, dass trotz eines Nähe-Verhältnisses die Personen „hochdeutsch“ sprechen.

Befreundete Ehepaare schauen sich gemeinsam eine Sendung im Fernsehen an:

„[...] HERR ZEPPEZAUER Schöne Muster verwenden die für die Sendepausen ...

FRAU ZEPPEZAUER Zickzack und Mäander.

HAUSFRAU Mir gefallen die Wellenlinien am besten. [...]“ (KRISCHKE 1996: 270).

4.3.3 Stereotype

Um manche Charaktere als ungebildet bzw. „dümmlich“ darzustellen, greifen die Autoren auch auf „Dialekt“-Signale zurück.

Wie im Sketch „Der Dorftrottel von Helsingör“, der einschlägige Klischees hinsichtlich der Landbevölkerung bedient:

„[...] HAMLET Ah so – des is’ gut. Du, Laertes, mei Onkel sagt, des Hackelere do is’ mit Peronosporatinktur eing’schmiert. I brauch’ dich damit nur zu ritzen, und schon bist du tot ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 154).

Ein Zeitungsmitarbeiter und zwei als dümmlich gezeichnete Polizisten vom Land unterhalten sich:

„[...] LOKALREDAKTEUR Die hat er selber gemacht? Wer hat ihm die Hand geführt?

POSTENKOMMANDANT Niemand. Drum is’ ja so zerspragelt ...

LOKALREDAKTEUR Wie lange haben S’ den verhört?

POSTENKOMMANDANT Heute? Nur drei Stunden. Dann hat er alles zugegeben.

LOKALREDAKTEUR *zum Gendarmen* Waren Sie dabei?

GENDARM Jawohl. Er hat alles freiwillig gestanden. Mir haben gar net nachhelfen müssen.

LOKALREDAKTEUR Und sonst helfen S’ nach? [...]“ (KRISCHKE 1996: 194–195).

Um zu vermitteln, dass eine Person nicht „Muttersprachler(in)“ des Deutschen ist, verwendet diese defektives Deutsch:

„[...] ERSTER APPARATTSCHIK Und Strankoff hat Visum unterschrieben. Was ist Zweck dieser Reise? [...]“ (KRISCHKE 1996: 162).

„[...] IWAN Ober jetzt sehr arrogant. Früher wenn ich habe geschossen, gleich waren drei Kellner da. Was machen die vielen Fremden, die kommen und haben keine Maschinenpistole? [...]“ (KRISCHKE 1996: 260).

Beim zweiten beispielhaften Auszug aus diesem Dialog wird das Bild des Fremden unterstrichen durch den Vornamen (Iwan) der Person. Zusätzlich wird dessen Charakter – sehr klischeehaft – als sowjetrussisch bzw. kommunistisch vor dem Hintergrund der Besatzung in Wien dargestellt.

4.3.4 Unterhaltsamer Effekt

Wenn „Dialekt“-Signale kontrastiv in einem literarischen Kontext eingesetzt werden, wirkt dies oft persiflierend komisch. In einer kabarettistischen Bearbeitung eines Theaterstücks fällt folgender Dialog auf:

„[...] MARIZA Wer tritt mich da von hinten an?

In Mörbisch schreitet so kein Mann ...

Stößt seine Hand fort.

Was mischt in dieses Spiel dich ein?

Geh flugs zurück nach Forchtenstein!

GÖTZ Wohlan! Ich kehr' auf meinen Felsen,

hier unten beißen nur die Gelsen. [...]“ (KRISCHKE 1996: 227).

Durch die stilisierte Literatursprache als Matrix wirkt das Lexem Gelse hier fehl am Platz und fungiert als einschlägiger Kontextualisierungshinweis.

4.3.5 Verstärkte Kontextualisierung von „Heimat“

Der Großteil der „dialektalen“ Marker kann als – im weitesten Sinn – „österreichisch“ gelten. Dadurch erfolgt eine entsprechende Kontextualisierung.

„[...] LEHRER Und was sagen Sie zu einem Fahrer, der Sie unvorschriftsmäßig überholt?

ERSTER Brich dir kan Gashebel ab, Onkel ...

LEHRER Das ist zu lang. Da hört er Sie nicht mehr.

ERSTER Fetzenschädl.

LEHRER Und am Land?

ERSTER Auch Fetzenschädl.

LEHRER Nein! Sie sind am Land ... na?

DRITTER *zeigt auf*: Dorftrottl ...?

LEHRER Aber nein! Gscherter. Und was sagen Sie, wenn Sie Zeit haben?

ZWEITER Gscherter, hast kan Bauern g'seh'n? [...]“ (KRISCHKE 1996: 215).

In einem weiteren Dialog wird auch sprachbasiert die wechselseitig klischeehafte Wahrnehmung von Österreichern und Deutschen vor dem Hintergrund der gemeinsamen NS-Vergangenheit vor Augen gestellt:

„[...] ÖSTERREICHER Von Richter kann in dieser Sache auch gar keine Rede sein. Das war ja noch schöner! Wir haben unser Land, unsern Boden dazu hergegeben, damit ihr die VOEST bauts in Linz. Mit unserem Material haben wir es geduldet und gelitten, daß ihr euch hier Hochöfen aufstellt, nur damit a Ruh' is' und ihr eine Konkurrenz habts an der Ruhr! Arbeit und Brot habts ihr hier gefunden und unsere Organisation und Arbeitseinteilung ...

DEUTSCHER Ja – wir haben endlich begriffen, was >>pomali<< heißt ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 85).

4.4 Interpretation zweier ausgewählter Kabaretttexte

In den beiden folgenden Kapiteln analysiere ich zwei Sketches der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden Textcorpus etwas genauer, um zu zeigen, wie von den Autoren mittels sprachbasierter Marker sowie anderer Kontextualisierungshinweise Szenen kontextualisiert werden.

4.4.1 „Der Gehirnaustausch“ (KRISCHKE 1996: 74–89)

In diesem Sketch sind zunächst einige Aspekte im sprachlichen Bereich einschlägig relevant, wodurch die Äußerungen entsprechend kontextualisiert werden.

Die „Moderatoren“ des Textes sprechen zuweilen ein gehobenes (literatursprachliches) Standarddeutsch:

„1. SPRECHER Meine sehr verehrten Hörerinnen und Hörer! Sie alle haben gewiß schon davon gehört, daß es so etwas wie einen Gedankenaustausch zwischen den Menschen gibt, daß es sehr nützlich, ja sogar notwendig ist und dazu beiträgt, alle Probleme zu lösen. [...]“ (KRISCHKE 1996: 74).

Auch ihre Einleitungen oder Erläuterungen am Anfang eines jeden neuen Gehirnaustausch weisen keine „dialektalen“-Marker auf:

„[...] 2. SPRECHER Unser Verfahren läßt sich natürlich auch auf die Literatur anwenden. Stellen Sie sich vor, ein Wiener Operetten-Librettist sieht die Welt mit den Augen Jean Paul Sartres ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 82).

Im ersten Gehirnaustausch wird die sprachliche Kompetenz bzw. der Sprachgebrauch der beiden Charaktere nicht durch den Austausch der Gehirne beeinflusst, jedoch die Mentalität der beiden Akteure. Der österreichische Staatsbürger verwendet teils „dialektale“ Formen beim Sprechen. Der Russe redet in einem leicht gebrochenen Deutsch:

„[...] ÖSTERREICHER Damit wir eine Ausred' haben, wenn's uns schlecht geht.

RUSSE Ihr müßt ein Bundesheer aufstellen und den großen Österreicher Koplenig zum Verteidigungsminister machen, damit euch nicht gut geht. [...]“ (KRISCHKE 1996: 75).

Im nächsten Dialog sprechen zwei Arbeiter miteinander, wobei sie die Gehirne zweier Hofräte eingesetzt bekommen haben. Dementsprechend entwickelt sich, im Gegensatz zum ersten Dialog, auch in Bezug auf die Sprechweise das Gespräch, das dem „Dialekt“-nahen Bereich zuzuschreiben ist. Klischeehaft drehen sich die Themen um Freizeitaktivitäten und die Faulheit von Beamten:

„[...] 1. ARBEITER Geh’n ma Sonntag auf Schnepfenjagd, lieber Genosse?
2. ARBEITER I weiß net ... I bin vom Poldo Navratil eing’laden auf seine Güter. [...]“
(KRISCHKE 1996: 76).

Beim monologartigen Gespräch des Hofrats (mit dem Gehirn eines Arbeiters) fällt dieser vor allem durch seine Sprechweise auf, und nicht durch die Themenwahl:

„[...] HOFRAT Ja ... Hier Hofrat Prachal-Pepi ... Servus Edi ... Da Rechnungshof? Waaßt, was der Rechnungshof mi kann? ... No, dann waaßt es eh ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 77).

Im darauf folgenden Gehirnaustausch erhält ein junger Bub das Gehirn eines Kommunisten und spricht mit seinen Eltern beim Abendessen über kommunistische Ideen. Inhaltlich thematisiert der Dialog klischeehaft das Mitläufertum. Sprachlich wird „Dialekt“-nahe kommuniziert:

„[...] WOLF Unterschreib für’n Frieden, Papschi!

MUTTER No unterschreib schon! Mach dem Buben die Freud’!

VATER Warum net? Eigentlich hab’ i immer alles unterschrieben, was man von mir verlangt hat. [...]“ (KRISCHKE 1996: 79).

Im Anschluss daran machen sich die Moderatoren über den verlorenen Zweiten Weltkrieg und über das Bundesheer lustig. Diese ziehen ob der ausgetauschten Gehirne euphorisch in den nächsten Krieg. Auch hier sprechen sie vor allem „dialektal“ miteinander:

„[...] 1. SCHLURF Einrucken tan ma, einrucken tan ma!

2. SCHLURF A G’schicht!

MÄDCHEN I g’freu mi unhamlich. [...]“ (KRISCHKE 1996: 80).

Das Pendant dazu ist ein Major, der „Hochdeutsch“ spricht, und den jungen Männern rät nicht zu kämpfen, sondern zu desertieren:

„[...] MAJOR Jungens! Ihr werdet doch nicht verrückt sein! Laßt euch die Haare wachsen, zieht euch an, wie ihr wollt, tanzt Boogie, und vor allem eines: drückt euch!“ [...] (KRISCHKE 1996: 81).

Anschließend werden einem russischen und einem us-amerikanischen Staatsbürger die Gehirne ausgetauscht. Dies merkt man nicht an der Sprache – beide sprechen Standarddeutsch – sondern an der neugewonnenen Mentalität:

„[...] RUSSE ... Wassilij Iwanowitsch ist ein Mensch wie du und ich. Er wohnt in einer Kolchose wie viele andere seiner Berufskollegen. Es ist eine freie Kolchose in einer freien Welt. [...]“ (KRISCHKE 1996: 81).

„[...] AMERIKANER [...] Ich habe genug von dieser westlich dekadenten Welt und ziehe in ein freies Land ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 82).

Es folgt kein weiterer Gehirnaustausch, sondern die Operette „Die Fledermaus“, bearbeitet im Stil Jean Paul Sartres im literatursprachlichen Standarddeutsch, was einen düsteren Effekt hat und sehr auf die Stadt Wien bezogen ist:

„[...] ADELE Du blickst hinaus. Was siehst du?

EISENSTEIN Den drohenden Kahlenberg, das Gerippe des Riesenrades und die giftgrünen Sümpfe des Praters ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 82).

Anschließend folgt ein Gehirnaustausch zwischen einem Einbrecher und einem Polizisten, die in vertauschten Rollen „dialektal“ miteinander sprechen:

„[...] EINBRECHER I bin ja so froh, daß S' mich derwischt haben.

POLIZIST Na, da haben S' ja noch was vergessen im Safe. Wollen S' das net mitnehmen? [...]“ (KRISCHKE 1996: 83).

Ein Filmverleiher und ein Intellektueller tauschen ihre Gehirne und Standpunkte im Dialog danach. Der Filmverleiher spricht Standarddeutsch. Der Intellektuelle äußert sich nicht zu den Fragen:

„[...] VERLEIHER [...] Also in kurzen Worten: Das Buch ist schlecht, der Regisseur senil, die Schauspieler sind abgetakelt, die Techniker desinteressiert, und die Kameralleute verschieben das Filmmaterial. [...]“ (KRISCHKE 1996: 84).

„[...]1. SPRECHER Nun zu unserem Intellektuellen, der mit dem Filmverleiher-Hirn versehen wurde ... Lieber Freund, wollen Sie uns etwas über Ihre künstlerischen Pläne verraten?

Stille.

Er schweigt. – Erzählen Sie etwas über Ihre Ambitionen, Phantasien, Träume ...

Stille. [...]“ (KRISCHKE 1996: 84).

Der Gehirnaustausch zwischen einem Deutschem und einem Österreicher darf natürlich nicht fehlen, wobei sich hinsichtlich der klischeehaften Einstellung zueinander noch am stereotyp inszenierten Sprachgebrauch dezidiert etwas ändert:

„[...] ÖSTERREICHER Was haaßt dös?

DEUTSCHER Nur was die Taxe ist ...

ÖSTERREICHER Was is' die Tax'?

DEUTSCHER Was Sie halt gern geben ...

ÖSTERREICHER Also passen S' auf: Mir geben nix. [...]“ (KRISCHKE 1996: 85).

In der letzten Szene wird der Film „Der letzte Akt“ im Stil Erich Maria Remarques sprachlich und musikalisch umgearbeitet. Der Nationalsozialismus wird parodiert. Auch hier wird eher Standarddeutsch gesprochen:

„[...] KEITEL Das melden? Ich bin doch nicht angestochen!

Der Führer ist grad in den Flitterwochen.

Bitte erklären Sie das doch dem Herrn, meine Herren Generalstäbler! Frau Sekretärin! [...]“ (KRISCHKE 1996: 87).

Eine Ausnahme ist die Person des Oskars, der „dialektal“ spricht und dessen Auftritt einen humorvollen Effekt haben soll:

„[...] OSKAR Pardon, mein Führer, die ist Schmäh ...

Mir san zu wen’g, wen’g, wen’g,

so lang’ i denk’, denk’, denk’,

war’s nie so eng, eng, eng ... schnedderedeng! [...]“ (KRISCHKE 1996: 88).

Allgemein ist über den Sketch „Der Gehirnaustausch“ zu sagen, dass bei den verschiedenen Charakteren hinsichtlich des Sprachgebrauchs dezidiert zwischen Standard- und Non-standarddeutsch unterschieden wurde und auf diese Weise die jeweiligen Rollen sprachlich an ihren sozialen Hintergrund, ihre nationale Herkunft, ihr Geschlecht usw. angepasst wurden. Zusätzlich wurde vorausgesetzt, dass dem Publikum manche Sachverhalte und Personen bekannt sind, wie z. B. die Operette „Die Fledermaus“, bestimmte Autoren, Politiker, u. a. Außerdem bezogen sich die bestimmte Autoren der Kabaretttexte in diesem Text auf damals aktuelle politische u. a. Besonderheiten wie den österreichischen Staatsvertrag von 1955, Ortsangaben und österreichische „Dialekt“-Begriffe.

4.4.2 „Das Schreckenskabinett des Dr. Österreicher“ (KRISCHKE 1996: 209–213)

In diesem Sketch führt ein Wissenschaftler verschiedene Experimente an unterschiedlichen Personen oder Kreaturen durch. Der Wissenschaftler ist zugleich Moderator. Er spricht durchgehend Standarddeutsch:

„[...] DR. ÖSTERREICHER Meine sehr verehrten Damen und Herrschaften! Mein Name ist Dr. Österreicher. Die Wissenschaft schreitet unaufhaltsam fort – auch wenn Sie es nicht glauben –, sogar in Österreich. [...]“ (KRISCHKE 1996: 209).

In seinem ersten Experiment vertauscht er die Köpfe eines SPÖ- und eines ÖVP-Politikers. Beide antworten ambitionslos auf die gestellten Fragen und kommunizieren eher „dialektal“. Ihre Aussagen machen sich über die österreichische Tagespolitik lustig:

„[...] DR. ÖSTERREICHER [...] Was wünschen Sie sich?

ERSTER Backendl.

DR. ÖSTERREICHER *zum zweiten*: Und Sie?

ZWEITER Schnitzel.

DR. ÖSTERREICHER Ich frage nach Ihren politischen Wünschen!

ERSTER Wenn's nur so bleibt wie bisher ...

DR. ÖSTERREICHER Und Sie?

ZWEITER Hauptsache, ich behalt' mein Mandat. [...]“ (KRISCHKE 1996: 210).

Anschließend tritt die personifizierte Korruption auf, deren Sprachgebrauch fast keine „Dialekt“-Signale aufweist:

„[...] DR. ÖSTERREICHER Wo sind Sie tätig?

MARTINI [= Luise Martini, Schauspielerin] Ich bin Staatsangestellte.

DR. ÖSTERREICHER Haben Sie einen Freund?

MARTINI Viele ...

DR. ÖSTERREICHER Und was machen die?

MARTINI Sie haben so viel zu tun, jetzt vor der Wahl.

DR. ÖSTERREICHER Wie geht es Ihnen gesundheitlich?

MARTINI Ich werde immer dicker. Aber ich hab' so einen Bart ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 211).

Es folgt der Auftritt eines Monsters namens Frankenstein, das eher nur einsilbige Antworten gibt und dadurch zeigen soll, dass verschiedene Teile der Regierung nicht miteinander arbeiten können. Auch hier wird vor allem Standarddeutsch eingesetzt:

„[...] DR. ÖSTERREICHER Da fehlt ja noch ein Stück ...

WEHLE [= Peter Wehle, Schauspieler] St. Andrä-Wördern. Ist nicht fertig worden ...

DR. ÖSTERREICHER Und wer hat dich bezahlt?

WEHLE Länderbank, Creditanstalt, Arbeiterbank ... [...]

DR. ÖSTERREICHER Ruhig! Ruhig! *Zum Publikum*: Sie sehen, es ist eine typische österreichische Fehlkonstruktion. Die Teile arbeiten immer gegeneinander. [...]“ (KRISCHKE 1996: 212).

Dann erscheint ein Vampir auf der Bühne, der den österreichischen Tourismus darstellt und alles (ob Mensch oder Gegenstand) aussaugen will. Auch hier wird vor allem Standarddeutsch eingesetzt:

„[...] DR. ÖSTERREICHER Was haben Sie da?

VAMPIR Das ist mein Vampirbauch.

DR. ÖSTERREICHER Vampire sind mager. Warum sind Sie so dick?

VAMPIR Ich bin schon zwanzig Jahre beim Fremdenverkehr ... [...]“ (KRISCHKE 1996: 212).

Zum Schluss erscheint ein Mann auf der Bühne, der in Österreich die Posten verteilt. Jedoch kann er weder gerade gehen noch sieht er, wo er hingeht. Hier wird nicht durch den Sprachgebrauch Unfähigkeit ausgedrückt, sondern durch Aktivitäten auf der Bühne.

„[...] DR. ÖSTERREICHER Ah – auf Sie hätte ich ganz vergessen ... also dieser Mann ist nicht ganz gelungen ... es gab eine einzige Verwendungsmöglichkeit für ihn. Er ist der Mann, der in Österreich die Posten verteilt. Er hört schlecht, dafür sieht er nichts. Aber er findet sich überall zurecht. [...]“ (KRISCHKE 1996: 213).

Trotz des Auftretens von österreichischen Politikern und anderen österreichspezifischen konfigurierten Charakteren ist fast der gesamte Text eher im Standarddeutschen gehalten. Das liegt, unter anderen, auch daran, dass vorwiegend Dr. Österreicher spricht. Am auffälligsten sind „dialektale“ Signale und andere sprachliche Abweichungen noch beim ersten Experiment. Jedoch ist dieser Kabaretttext als Ganzes sehr stark auf Österreich bezogen, weil es um Politik geht, Ortsnamen oder österreichspezifische Stereotype vorkommen. Dieser Sketch ist ein Beispiel dafür, dass nicht dezidiert saliente sprachliche Marker eingesetzt werden müssen, um in den Kabaretttexten Kontextualisierung aufzubauen.

4.5 Die salienten sprachlichen Marker

Die in den nächsten Kapiteln präsentierten salienten sprachlichen Marker stellen nur eine kleinere, qualitativ motivierte Auswahl aller in den untersuchten Kabaretttexten belegten einschlägigen „Signale“ dar. Die Anzahl aller in den Texten belegten salienten sprachlichen Marker ist höher, als die hier beispielhaft angeführten. Manche Kategorien überschneiden sich, wie z. B. *a*-Verdumpfung und Tilgung: *hob* (vgl. KRISCHKE 1996: 77). Hier erfolgt die Einordnung in nur eine Kategorie.

4.5.1 *a*-Verdumpfung

Insgesamt gibt es im untersuchten Textcorpus elf Wortformen (als *types*), die eine *a*-Verdumpfung aufweisen. Jeder dieser elf *types* ist mehrfach (in Form von *tokens*) belegt. Für die Analyse habe ich GRÜNER/HORNUNG (2002) herangezogen.

a-Verdumpfung	
Marker im Text	Erläuterung
<i>do</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 332) – bedeutet hier ‘hier’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 226)	Vgl. mittelhochdeutsch <i>dâ(r)</i> , <i>dô</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 226)
<i>hob</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 77)	Vgl. mittelhochdeutsch <i>haben</i> , <i>hân</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 495)
<i>holt</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 177) – bedeutet hier ‘eben’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 498)	Vgl. mittelhochdeutsch <i>halt</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 498).
<i>Jo</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 78) – bedeutet hier ‘ja’.	Vgl. mittelhochdeutsch <i>jâ</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 538).
<i>long</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 177) – bedeutet hier ‘lang’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 577)	Bedeutet ‘lang’. Vgl. mittelhochdeutsch <i>lanc</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 577)
<i>Najo</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 177)	Die Interjektion besteht aus den Formen <i>na</i> + <i>jo</i> , wobei die Verdumpfung nur den zweiten Teil betrifft (Erklärung <i>jo</i> siehe weiter oben). (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 619)
<i>No</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 38) – bedeutet hier ‘nun’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 620)	Diese Form entspricht dem Adverb <i>na</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 620). Vgl. mittelhochdeutsch <i>nû</i> , <i>nu</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 620)
<i>o</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 333) – bedeutet hier ‘ab, weg’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 31)	In diesem Kontext ist diese Form das Präfix des Verbs <i>abkaufen</i> . Vgl. mittelhochdeutsch <i>ab</i> , <i>abe</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 31)

<i>obidraht</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 143) – bedeutet hier ‘abgefeimt’.	Bedeutet entweder ‘hinabgedreht’, ‘schlau’, ‘abgefeimt’ oder ‘wie auf der Drehbank geglättet’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 37). Es ist das Partizip Perfekt des Verbes <i>dran</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 37), das ‘drehen’ bedeutet, + das Präfix ‘hinab’ (<i>obi</i>). (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 31). Vgl. mittelhochdeutsch <i>dræjen</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 265) + mittelhochdeutsch <i>ab</i> , <i>abe</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 31)
<i>owa</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 36) – bedeutet hier ‘herunter, herab’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 109)	Dieses Adverb hat sich herausgebildet aus dem bairisch-österreichischen Wort für <i>herab</i> (<i>abher</i>). (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 109)
<i>Wos</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 77) – bedeutet hier ‘was’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 787)	Vgl. mittelhochdeutsch <i>war</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 787)

4.5.2 Definit-/Indefinitartikel

Für die Analyse habe ich WEISS (1998) herangezogen.

Definit-/Indefinitartikel	
Marker im Text	Bildung/Erläuterung
<i>an Wermut</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 15) <i>auf an jeden</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 236)	Einerseits handelt es sich bei diesem Beispiel um eine Elision (<i>einen</i> → <i>ein</i>). Andererseits wird an dieser Stelle ein unbestimmter Artikel verwendet, wo man standardsprachlich keinen verwendet, wie aus dem Kontext herauszulesen ist: „[...] wenn es Sandwich und an Wermut gibt... [...]“ (KRISCHKE 1996: 15)

<i>aus 'n Planschbecken</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 38)	Bei diesem Beispiel ist der Artikel ein Klitikon. Er ist dadurch Bestandteil der vorhergehenden Präposition und steht nicht für sich selbst. Es verbinden sich also die Präposition <i>aus</i> und der bestimmte Artikel <i>dem</i> (Dativ). Der Artikel „orientiert“ sich phonologisch an der Präposition und nicht am Nomen. Deswegen heißt es <i>aus 'n</i> statt <i>aus 'm</i> .
<i>der Qualtinger</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 7)	Hier wird ein Eigename (<i>Qualtinger</i>) mit einem bestimmten Artikel (<i>der</i>) verbunden.
<i>Der was die Maxi</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 76)	<i>Der</i> ist hier ein Relativpronomen und anaphorisch, auftretend mit dem Pronomen <i>was</i> , wodurch der „dialektale“ Charakter des Satzes verstärkt wird.
<i>d'Hand</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 42) <i>d'Leit</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 152)	<i>d'</i> ('die') ist hier ein unbetonter Artikel und ein Klitikon (Artikel + Nomen).
<i>euere Landessprache</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 70)	Einerseits wird das Possessivpronomen hier als Attribut verwendet, wobei mit dem Nomen kongruieren muss. (Vgl. WEIB 1998: 79), andererseits wird das Possessivpronomen an dieser Stelle „dialektal“ (<i>euere</i>) verwendet.
<i>in Himmel</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 38) <i>neben 'n Hotel Kranz</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 144)	Bei diesen Beispielen ist der Artikel ein Klitikon (Präposition + Artikel).
<i>Von ein Unbewaffneten</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 206)	Der unbestimmte Artikel wird hier mit einem „Null“-Flexiv (bzw. in der Akkusativform) verwendet, wodurch die Äußerung „dialektal“ wirkt. Die standardsprachliche Entsprechung lautet: <i>von einem Unbewaffneten</i> oder <i>vom Unbewaffneten</i> .

<i>von ihnen, den was ich</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 44) <i>wie auch die, die was</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 214)	Hier tritt der bestimmte Artikel zusätzlich als Relativpronomen auf (<i>den</i>) und ist anaphorisch. Verstärkt wird der „dialektale“ Gebrauch des Artikels (<i>den</i>) durch die Hinzufügung eines Pronomens (<i>was</i>), das somit auch pronominal ist.
<i>wem andern</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 43)	Das Pronomen <i>wem</i> steht hier im Dativ, statt im Akkusativ, wodurch der „dialektale“ Charakter der Äußerung verstärkt wird.

4.5.3 Deminutive

Für die Analyse der angeführten Beispiele habe ich GLAUNINGER (2005) sowie GRÜNER/HORNUNG (2002) herangezogen.

Deminutive	
Marker im Text	Bildung/Erläuterung
a) <i>Achtl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 217) b) <i>Achterl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 220)	Es finden sich im Text zwei Realisierungen dieses Deminutivs: a) <i>Acht</i> + Suffix <i>-l</i>. b) <i>Acht</i> + Suffix <i>-erl</i>. Beide Formen sind in Österreich lexikalisiert in Gebrauch. Sie bezeichnen in dieser Bedeutung ein ‘Achtel Wein’, einen ‘Achtelliter’ (vgl. AMMON 2004: 19 / GRÜNER/HORNUNG 2002: 35), vgl. mittelhochdeutsch <i>ahtel</i>. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 35)
<i>Backhendl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 210) - bedeutet hier ‘gebackenes Huhn’. (Vgl. AMMON 2004: 84 / GRÜNER/HORNUNG 2002: 515)	Auch dieses Deminutiv wird in Österreich lexikalisiert verwendet. <i>Hendl</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 515) ist die entsprechende Kurzform bzw. ‘Huhn’ im Allgemeinen. Vgl. mittelhochdeutsch <i>henne</i>. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 515).
<i>Barockengerl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 19)	<i>Barockengel</i> + <i>erl</i>

<i>ein bisserl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 21) - bedeutet hier ‘(ganz) wenig’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 175)	Dieses Pronomen ist das doppelte Deminutiv von <i>Bissn</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 175). Vgl. althochdeutsch <i>bizzo</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 175)
<i>Bröserl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 39) – bedeutet hier ‘ein kleines Stück von einem Ganzen’. (Vgl. AMMON 2004: 123)	Diese Deminutivform ist auf Basis des Nomens <i>Brösel</i> gebildet mittels Suffix <i>-erl</i> . Vgl. mittelhochdeutsch <i>brosem(e)</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 204)
<i>Festspielhäusel</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 224)	Dieses Deminutiv (<i>Festspielhaus</i> + <i>-l</i>) kontrastiert ironisch bzw. sarkastisch die prestigeträchtige Bedeutung der Basis mit der lexikalisierten Bedeutung von dialektal <i>Häusel</i> (‘Klosett’). (GRÜNER/HORNUNG 2002: 514)
<i>Gedichterln</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 178)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Gedicht</i> , im Plural, gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> .
<i>Glaserl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 57)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Glas</i> , gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> .
<i>Kinderl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 51) – bedeutet hier ‘unselbstständige Frau’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 563)	<i>Kind</i> + <i>erl</i> .
<i>Leutl’n</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 204)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Leute</i> , gebildet mit dem Suffix <i>-l</i> . Zusätzlich erscheint hier das Pluralflexiv <i>-n</i> .
<i>Liederln</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 178)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Lied</i> , im Plural gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> . Zusätzlich erscheint hier das Pluralflexiv <i>-n</i> .
<i>Mäderl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 275) – bedeutet hier ‘Mädchen’.	Ist das Deminutiv des mittelhochdeutschen Wortes <i>Madl</i> (vgl. AMMON 2004: 482 / GRÜNER/HORNUNG 2002: 605), gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> .
<i>Muetterl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 153)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Mutter</i> , gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> , vgl. mittelhochdeutsch <i>muoter</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 616)

<i>Pfandl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 216) – bedeutet hier ‘Pfandleihanstalt’. (Vgl. AMMON 2004: 567 / GRÜNER/HORNUNG 2002: 164)	Ist das Deminutiv von <i>Pfand</i> , gebildet durch das Suffix <i>-l</i> . Vgl. Deminutiv von mittelhochdeutsch <i>Bfān</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 164)
<i>Platzerl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 238)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Platz</i> , gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> .
<i>Radlfahrer</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 143)	Hier ist nur das erste Nomen des Kompositums ein Deminutiv, und zwar von <i>Rad</i> , gebildet mit dem Suffix <i>-l</i> . (Vgl. AMMON 2004: 606)
<i>Stückl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 78)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Stück</i> , gebildet mit dem Suffix <i>-l</i> .
<i>Tischerl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 266)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Tisch</i> , gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> .
<i>Zwergerln</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 20)	Ist das Deminutiv des Nomens <i>Zwerg</i> im Plural, gebildet mit dem Suffix <i>-erl</i> . Zusätzlich erscheint hier das Pluralflexiv <i>-n</i> .

4.5.4 Elision/Tilgung

Für die Analyse der unten angeführten Formen habe ich einerseits MOOSMÜLLER (1987) und (1991), andererseits GRÜNER/HORNUNG (2002) herangezogen. Sehr häufig treten Tilgung und Monophthongierung zusammen bzw. in Überschneidung auf.

Elision/Tilgung	
Marker im Text	Bildung/Definition
1) <i>a</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 238) 2) <i>aa</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 216) Beide Schreibvarianten bedeuten hier ‘auch’.	Es handelt sich bei beiden Formen um eine Konsonantentilgung im Auslaut. Die Varianten sind zwei unterschiedliche Realisierungen sowie zwei Schreibvarianten des Adverbs ‘auch’: Bei diesem Marker bleibt nur der erste Laut des Wortes stehen. Der Rest wird getilgt: <i>auch</i> → <i>a</i> . Der Diphthong wird durch einen Monophthong ersetzt. (Vgl. MOOSMÜLLER 1987: 11)
<i>a</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 206) – bedeutet hier ‘ein’.	Ist in diesem Fall der unbestimmte Artikel ‘ein’. Aus dem Diphthong wird ein Monophthong (<i>ei-</i> → <i>a-</i>). Der Konsonant wird getilgt (<i>-n</i>).
<i>an</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 269) – bedeutet hier ‘einen’.	Ist in diesem Fall der unbestimmte Artikel ‘einen’. Aus dem Diphthong wird ein Monophthong (<i>ei-</i> → <i>a-</i>). Bis auf den Konsonanten <i>-n</i> werden die restlichen Laute getilgt.

1) <i>ang'soff'n</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 272) 2) <i>besoff'n</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 272) 3) <i>b'soffen</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 271) Alle drei Schreibvarianten bedeuten 'betrunken'.	Die drei Formen bedeuten alle dasselbe: 'betrunken'. Im Sketch stehen diese drei verschiedene Varianten: 1) Hier wird das <i>ge-</i> reduziert zu <i>g'-</i> . Ebenso kommt es zur Tilgung bei der letzten Silbe des Wortes, <i>-en</i> → <i>-n</i> = ə-Tilgung ¹² . 2) Bei dieser Form kommt es zur Tilgung bei der letzten Silbe, <i>-en</i> → <i>-n</i> = ə-Tilgung. 3) Bei dieser Form des Verbs kommt es zur eher seltenen Reduktion des <i>be-</i> (<i>b'-</i>), weil dies schwerer zu artikulieren ist.
<i>'bracht</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 179)	In diesem Fall kommt es zur in den untersuchten Texten im Schriftbild eher seltenen Elision des Präfixes <i>ge-</i> , hier beim Partizip Perfekt des Verbs <i>bringen</i> .
<i>di</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 153)	Diese Form des Personalpronomens tritt vor allem an nicht betonten Stellen auf. Sie wird nur „dialektal“ verwendet, weil im Standarddeutschen der <i>ch</i> -Laut nie getilgt wird.
<i>erschlag'n</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 263)	Bei dieser Form wird die letzte Silbe teilweise getilgt, <i>-en</i> → <i>-n</i> = ə-Tilgung.
<i>g'habt</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 50) <i>G'spukt</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 152)	Auch hier handelt es sich um die teilweise Elision des Präfixes <i>ge-</i> (<i>g'-</i>) bei einem Partizip Perfekt.
<i>G'schäft</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 183) <i>G'sicht</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 278)	Bei diesem Nomen kommt es ebenso zur partiellen Tilgung des Präfixes <i>Ge-</i> (<i>G'-</i>).
<i>ham</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 60)	Bei diesem Verb wird die zweite Silbe <i>-ben</i> als <i>-m</i> ausgesprochen.
<i>höh're</i> (KRISCHKE 1996: 229)	Bei diesem Adjektiv wird die mittlere Silbe getilgt.

¹² Dieses Phänomen zeigt sich besonders in Wien bis hinauf in den standardsprachlichen Bereich.

<i>i</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 15)	Diese Form des Personalpronomens tritt vor allem an nicht betonten Stellen auf. Sie wird nur „dialektal“ verwendet, weil im Standarddeutschen der <i>ch</i> -Laut nie getilgt wird.
<i>is'</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 13)	Diese Variante tritt sehr häufig „dialektal“ auf. Der letzte Konsonant des Verbs wird getilgt, <i>ist</i> → <i>is'</i> .
<i>ma</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 76) – bedeutet hier ‘wir’.	Diese Wortform hat sich aus dem Pronomen <i>mir</i> , (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 593) zu einem unbetonten <i>ma</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 593) entwickelt. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 593). Der Vokal <i>-i</i> sowie der Konsonant <i>-r</i> fallen weg und werden durch ein <i>-a</i> ersetzt.
<i>mi</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 18)	Diese Form des Personalpronomens tritt vor allem an nicht betonten Stellen auf. Sie wird nur „dialektal“ verwendet, weil im Standarddeutschen der <i>ch</i> -Laut nie getilgt wird.
<i>red'ts</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 223)	Bei diesem Verb kommt es erstens zur Tilgung des zweiten <i>-e</i> (= <i>ə</i> -Tilgung). Zweitens wird das Pronomen <i>ihr</i> durch den Konsonanten <i>-s</i> realisiert ¹³ und verbindet sich mit dem Verb.
<i>san</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 218)	Bei diesem Verb <i>sind</i> wird der Vokal <i>-i</i> durch ein <i>-a</i> ersetzt und das <i>-d</i> am Wortende fällt weg.
<i>si'</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 80)	Diese Form des Reflexivpronomens <i>sich</i> tritt vor allem an nicht betonten Stellen auf. Sie wird nur „dialektal“ verwendet, weil im Standarddeutschen der <i>ch</i> -Laut nie getilgt wird.
<i>trau'n</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 144)	Bei diesem Verb wird die letzte Silbe teilweise getilgt, <i>-en</i> → <i>- 'n</i> = <i>ə</i> -Tilgung.

¹³Hierbei handelt es sich um eine alte Dualform.

<i>V'teidigungsminister</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 235)	Bei diesem Nomen wird das Präfix teilweise getilgt, <i>Ver-</i> → <i>V'-</i> .
<i>versteh'n</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 25)	Bei diesem Verb wird die letzte Silbe teilweise getilgt, <i>-en</i> → <i>- 'n</i> = ə-Tilgung.
<i>z'reißt</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 283)	Bei diesem Verb wird das Präfix teilweise getilgt, <i>zer-</i> → <i>z'</i> .
<i>z'sammeng'fall'n</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 43)	Bei diesem Partizip Perfekt wird erstens das initiale <i>zu</i> teilweise getilgt (<i>zu-</i> → <i>z'-</i>), zweitens wird das Präfix des zweiten Kompositionsgliedes teilweise getilgt (<i>ge-</i> → <i>g'-</i>), drittens wird die letzte Silbe teilweise getilgt (<i>-en</i> → <i>- 'n</i> = ə-Tilgung).
<i>z'sammenfangen</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 212)	Bei diesem Infinitiv wird das initiale <i>zu</i> teilweise getilgt (<i>zu-</i> → <i>z'-</i>).
<i>z'sammeng'haut</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 205)	Bei diesem Partizip Perfekt wird einerseits das initiale <i>zu</i> teilweise getilgt (<i>zu-</i> → <i>z'-</i>), andererseits wird das Präfix des zweiten Wortbestandteils gekürzt: <i>ge-</i> → <i>g'-</i> .

4.5.5 Lexik

Für die Analyse lexikalischer Kontextualisierungs-Marker habe ich die jeweiligen Einträge in vier Wörterbüchern herangezogen: DUDEN (WERMKE 2013), ÖSTERREICHISCHES WÖRTERBUCH (BACK/FUSSY 2012), VARIANTENWÖRTERBUCH (AMMON 2004) und WÖRTERBUCH DER WIENER MUNDART (GRÜNER/HORNUNG 2002). Ich habe die in der Institutsbibliothek greifbaren Wörterbücher verwendet. Falls es einen Eintrag gibt, hat sich die Frage gestellt, wie der lexikalische Marker varietätenspezifisch gekennzeichnet ist. Ich habe ein Wort auch, der Nonstandard-Lexik im vorliegend relevanten Sinn zugeschrieben, wenn im VARIANTENWÖRTERBUCH der Zusatz: „Grenzfall des Standards“ aufscheint oder es in einem der anderen Wörterbücher als regional und/oder stilistisch o.ä. markiert bzw. als Austriazismus gekennzeichnet ist. Zur Relevanz von lexikalischen „Austriazismen“ als Kontextualisierungs-Marker in den vorliegend untersuchten Kabaretttexten siehe Kapitel 3.7.5 Lexik. Wenn dies nicht der Fall war, habe ich dieses Wort nicht in meinen Corpus aufgenommen. Falls ein Lexem nur im WÖRTERBUCH DER WIENER MUNDART verzeichnet ist, liegt es auf der Hand,

dass dieses Wort dem „Dialekt“ zuzuordnen ist. Manche der belegten Wortformen haben keinen eigenen Eintrag. In diesem Fall habe ich das in der jeweiligen Spalte vermerkt und mit der Präposition „unter“ auf den entsprechenden Wörterbucheintrag verwiesen.

In den nachfolgenden Tabellen werden folgenden Abkürzungen aus den zitierten Wörterbüchern übernommen:

DUDEN (vgl. WERMKE 2013: 19–21)	ÖSTERREICHISCHES WÖRTERBUCH (vgl. BACK/FUSSY 2012: 930–931)	VARIANTENWÖRTERBUCH (vgl. AMMON 2004: XVIII–XIX/XXIX–XXX)
bayr. = bayrisch	abw. = abwertend	A = Österreich
bes. = besonders	bes. = besonders	Adj. = Adjektiv
freundschaftl. = freundschaftlich	mda. = mundartlich	D-südost = Südostdeutschland (Bayern)
od. = oder	östöst. = ostösterreichisch ¹⁴	etw. = etwas
österr. = österreichisch	reg. = regional	jmdn. = jemanden
südd. = süddeutsch	sal. = salopp	Plur. = Plural
u. = und	slaw. = slawisch	sw.V = schwaches Verb
ugs. = umgangssprachlich	ugs. = umgangssprachlich	ungebräuchl. = ungebräuchlich
	W. = (in) Wien	Vgb. = Vorarlberg

Lexik				
Marker im Text	DUDEN	ÖSTERREICHISCHES WÖRTERBUCH	VARIANTENWÖRTERBUCH	WÖRTERBUCH DER WIENER MUNDART
<i>Beisch'l</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 29)	Unter „ Beu schel ¹⁵ [...]“ (<i>österr.</i> für Gericht aus Lunge und Herz) (WERMKE 2013: 251)	Unter „ Beu schel [...] Lunge [und Herz] als Speise [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 112).	Unter „ Beuschel A D-südost [...] >Speise aus Innereien vom Rind oder Kalb< [...]“ (AMMON 2004: 111).	Es ist ein stark lexikalisiertes Deminutiv des schriftsprachlichen Wortes <i>Bausch</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 154).

¹⁴ Die Abkürzung wird im ÖSTERREICHISCHEN WÖRTERBUCH nicht erklärt.

¹⁵ Hier und in der Folge werden Fettdruck und andere Hervorhebungen aus dem jeweiligen Wörterbucheintrag (AMMON 2004, BACK/FUSSY 2012, GRÜNER/HORNUNG 2002, WERMKE 2013) übernommen.

<i>Gelsen</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 227)	„ Gē lse , die [...] (österr. <i>für</i> Stechmücke)“ (WERMKE 2013: 458).	„ Gē lse , die [...] <i>Stechmücke</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 277).	„ Gēlse A die; [...] >Stechmücke< [...]“ (AMMON 2004: 284).	Vgl. mittelhochdeutsch <i>gellen</i> und <i>gēlsen</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 451), was ‘laut sein’ oder ‘lärmen bedeutet’ und das erzeugte Geräusch der Tiere sinnbildlich nachmacht. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 451).
<i>gewuzelte</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 275) – bedeutet hier ‘eine gedrehte Zigarette’.	„ wu zeln (bayr. u. österr. ugs. <i>für</i> drehen, wickeln; sich drängeln; österr. ugs. <i>auch für Tischfußball spielen</i> [...]“ (WERMKE 2013: 1188).	Unter „ Wu zel [...] wu zeln (ugs.): <i>etwas zwischen den Fingern drehen, reiben</i> ; gewuzelte Erdäpfelnudeln; ich wuzle [mir] eine Zigarette; sich durch die Menge w. (<i>drängen, hindurchwinden</i>) (ugs.) <i>Tischfußball spielen</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 839).	„ wuzeln sw.V./hat (Grenzfall des Standards): 1. A D-südost >drehen, wickeln, rollen< [...] 2. sich A D-südost, [...] >sich in einer dichten Menschenmenge bewegen< 3. sich A D-südost >sich wälzen< [...] 4. A; [...] >an einem Tischfußballtisch spielen [...]“ (AMMON 2004: 884–885).	Ist das Partizip Perfekt des Verbs <i>wuzeln</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 813). Man kann Nudeln oder Zigaretten <i>wuzeln</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 813).

<i>Glumpert</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 75)	„ Glūm pert , das [...] (österreich. ugs. für wertloses Zeug)“ (WERMKE 2013: 478).	„ Glūm p = Glūm pert das [...] (reg., ugs., abw.): <i>Lumpen, wertloses Zeug, schäbige Sachen</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 296).	„ Glūmpert A das [...] (Grenzfall des Standards) [...] >wertloses Zeug; Krimskrams; Plunder< [...]“ (AMMON 2004: 301).	Das Nomen ist verwandt mit dem schriftsprachlichen Wort <i>Lumpen</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 442).
<i>Gscherter</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 215)	Unter „ ge scher t [...] Ge scher te , G scher te der [...] (bayr., österreich. ugs. für Tölpel, Landbewohner)“ (WERMKE 2013: 466).	„ G scher te der [...] ein Gscherter (reg., ugs., abw.): <i>Landbewohne ungehobelter, unkultivierter Mensch</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 306).	„ Gescherte A der/die [...] (salopp, Grenzfall des Standards): 1. >dummer, grober, tölpelhafter Mensch< [...] 2. >Person von provinziellem Auftreten und Denken; Provinzler(in)< [...]“ (AMMON 2004: 294).	Kommt vom Partizip Perfekt <i>gescho-ren</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 478) was ursprünglich ‘ausgelassen sein’, ‘springen’, ‘sich abmühen, aussondern, abschließen’ (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 478) bedeutet.
<i>Häfen</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 340) – bedeutet hier ‘Gefängnis’.	„ Hä fen , der, auch das [...] (österreich. für Hafen; österreich. ugs. für Gefängnis)“ (WERMKE 2013: 496).	Unter „ Ha fen der [...] Hä fen der=das [...] <i>Topf</i> ; [...] (ugs.): <i>Gefängnis</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 310).	„ Häfen (Grenzfall des Standards): [...] >Gefängnis< [...]“ (AMMON 2004: 323).	Vgl. mittelhochdeutsch <i>haven</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 497).

<i>Hetz</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 79)	„ Hetz , die [...] (<i>bayr., österr. ugs. für Spaß</i>); [...]“ (WERMKE 2013: 519).	„ Hetz die, – (ugs.): <i>Spaß, fröhliches Treiben, Gaudi</i> ; [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 329).	„ Hetz A D-südost die [...] (Plur. ungebräuchl., Grenzfall des Standards) [...] >Spaß, Vergnügen< [...]“ (AMMON 2004: 348).	Ausgehend von der ‘Tierhetz’ (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 516), ‘der Jagd’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 516).
<i>Jessas</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 15)	Kein Eintrag vorhanden.	„ jēs sas = Jēs sas (ugs.): <i>Jesus; um Gottes willen, ein Ausruf [des Erschreckens]</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 365).	Kein Eintrag vorhanden.	Kommt vom Nomen <i>Jesus</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 540).
<i>kiefeln</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 222) – bedeutet hier ‘sich damit herumschlagen, beschäftigen müssen’.	„ kiefeln (<i>österr. ugs. für nagen; mit etwas Schwierigkeiten haben</i>)“ (WERMKE 2013: 598).	„ kiefeln (ugs.): [<i>ab</i>]nagen; [...] (ugs.) an einem Problem k. (<i>sich damit herumschlagen</i>)“ (BACK/FUSSY 2012: 384).	„ kiefeln A sw.V./hat (Grenzfall des Standards): 1. >an etw. nagen; etw. durch Nagen ablösen< [...] 2. >sich mit hartnäckigen Schwierigkeiten eingehend auseinander setzen< [...]“ (AMMON 2004: 402).	Vgl. mittelhochdeutsch <i>kifelen</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 562).

<i>Nanana!</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 211)	„ na! (<i>bayr., österr. ugs. für nein!</i>)“ (WERMKE 2013: 745).	„ na (ugs.): <i>nein</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 483).	„ na A D-südost Partikel (Grenzfall des Standards): [...] >nein< [...]“ (AMMON 2004: 518).	Kann sowohl negierend als auch interjektionell verwendet werden. Vgl. mittelhochdeutsch <i>nein</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 619).
<i>Nocken</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 179) – bedeutet hier ‘dummes Mädchen’.	Unter „ Nö ckerl [...] (<i>österr. für Klößchen; naives Mädchen</i>)“ (WERMKE 2013: 767).	Unter „ Nö ckerl das [...] <i>eine Speise; Eiernockerln; Salzburger Nockerln (eine Süßspeise) (ugs., abw.) kindisches, eingebildetes Mädchen</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 500).	„ Nöcke die [...] 1. >süße oder pikante, aus einem festen Mehl-Eier-Milchteig geformte, mit dem Löffel gestochene und in Fett herausgebackene Speise< [...] 2. A D-südost (abwertend, Grenzfall des Standards) >dumme, eingebildete Frau< [...]“ (AMMON 2004: 530).	Vgl. mittelhochdeutsch <i>nocke</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 630).

<i>Pantscherl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 26)	Kein Eintrag vorhanden.	„ Pan scherl = Pantscherl das [...] (bes. ostöst., ugs., sal.): <i>Liebelei, Verhältnis</i> “. (BACK/FUSSY 2012: 520).	„ Pantscherl A-ost das [...] (Grenzfall des Standards): >kurzfristige sexuelle Beziehung; Verhältnis; Flirt, Liebelei< [...]“. (AMMON 2004: 553).	Es ist ein stark lexikalisiertes Deminutiv des Wortes <i>Pan(t)sch</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 129), was ‘eine gemischte, schlecht schmeckende Flüssigkeit’ bezeichnet. Vgl. mittelhochdeutsch <i>pantschen</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 129).
<i>patschert</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 53)	Unter „ Paṭ scherl [...] paṭ schert (ugs.): <i>unge-schickt, unbeholfen</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 526). (WERMKE 2013: 807).	Unter „ Paṭ scherl [...] paṭ schert (ugs.): <i>unge-schickt, unbeholfen</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 526).	„ patschert A D-südost Adj. (Grenzfall des Standards): >un-geschickt< [...]“ (AMMON 2004: 560).	Es ist abgeleitet aus dem lautmalenden Wort <i>batsch</i> und dem Verb <i>patschnass</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 116).
<i>pflanzen</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 43)	„ pflaṇ zen (österr. ugs, auch für zum Narren halten); [...]“ (WERMKE 2013: 818).	Unter „ Pflanz [...] pflaṇ zen : du pflanzt (<i>setzt</i>) Salat (ugs.) jemanden p. (<i>zum Narren halten</i>) [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 532).	„ pflanzen A D-südost [...] (Grenzfall des Standards) [...] >jmdn. zum Narren halten; schikanös lange hinhalten< [...]“ (AMMON 2004: 570).	Vgl. mittelhochdeutsch <i>pflanzen</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 166).

<i>pomali</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 85)	Kein Eintrag vorhanden.	„ po ma li <slaw.> (östöst., ugs., sal.): <i>langsam, gemächlich</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 542).	Kein Eintrag vorhanden.	Das Adjektiv kommt vom tschechischen Wort <i>po-mali</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 192).
<i>samsterdiener</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 144)	Kein Eintrag vorhanden.	Unter „ gschma ster (W, ugs., veraltet) (nur in der Wendung): <i>g. (gehorsamster) Diener [...]</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 306).	Kein Eintrag vorhanden.	<i>samsterdiener</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 144) ist eine veraltete Grußformel. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 244).
<i>Servus</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 268)	„ ser vus ! [...] (<i>bes. bayr. u. österr. freundschaftl. Gruß</i>)“ (WERMKE 2013: 976).	Unter „ Ser vi tut [...] ser vus : <i>ein vertraulicher Gruß [...]</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 642).	„ servus A D-südost [...] (Grenzfall des Standards): 1. [...] >hallo< [...] 2. [...] >tschüss< [...]“ (AMMON 2004: 716).	Es kommt vom lateinischen Wort <i>servus</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 755), das ‘Diener’ bedeutet. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 755).
<i>Spezi</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 333)	„ Spe zi , der [...] (<i>südd., österr. für [Busen]freund</i>)“ (WERMKE 2013: 1000).	„ Spe zi der [...] (ugs.): <i>ein bes. guter Freund</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 660).	„ Spezi 1. A D-süd der [...] (salopp, Grenzfall des Standards); [...] >guter Freund, Kumpan, Zechbruder< [...]“ (AMMON 2004: 732).	Es ist eine „Kurzform aus der Wortfamilie lat. <i>species</i> “. (GRÜNER/HORNUNG 2002: 680).

<i>stad</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 179)	„ stad (österreich. u. bayr. ugs. für still)“ (WERMKE 2013: 1009).	„ stad [...] (ugs.): still“ (BACK/FUSSY 2012: 668).	„ stad A D-süd Adj. (Grenzfall des Standards): >still, ruhig< [...]“ (AMMON 2004: 744).	Vgl. mittelhochdeutsch <i>stæte</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 688).
<i>tachiniert</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 38)	„ ta chi nie ren (österreich. ugs. für faulenzten) [...]“ (WERMKE 2013: 1043).	„ ta chi nie ren [...] (ugs., abw.): [während der Arbeit]faulenzten; sich einer Arbeit entziehen [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 697).	„ tachinieren A sw.V/hat [...] (abwertend, Grenzfall des Standards): 1. >geschickt jeglicher Arbeit aus dem Weg gehen< [...] 2. >vorgeben krank zu sein, um nicht arbeiten zu müssen; blau machen< [...]“ (AMMON 2004: 777).	Etymologisch gesehen gibt es mehrere verschiedene Erklärungen für das Verb. Vermutlich kommt das dazu gehörige Nomen <i>Tachinierer</i> aus der Sprache der Bettler und bedeutet ‘Bettelbetrüger’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 227).

<i>teppert</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 214)	Unter „ Depp , der [...] dep pert (südd., österr. ugs. für einfältig, dumm)“ (WERMKE 2013: 317).	Unter „ Depp [...] dep pert , auch: teppert (ugs.): <i>dumm, blöd; ungeschickt</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 161).	Unter „ deppert A D-südost Adj. (abwertend, Grenzfall des Standards): 1. >dumm, töricht, ungeschickt (von Personen); blöd, dumm, in ärgerlicher Weise unangenehm (von Sachen)< [...] 2. >nicht ganz bei Verstand sein; verrückt sein<“ (AMMON 2004: 176).	Das Adjektiv kommt von <i>teppecht</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 250), was wiederum aus dem Nomen <i>Depp</i> (vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 250) gebildet ist, das verwandt ist mit <i>tappen</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 250).
<i>Tschapperl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 46) – bedeutet hier ‘naive Frau’.	„ Tschap perl I, das [...] (österreich. ugs. für tapsiger Mensch)“ (WERMKE 2013: 1079).	„ Tschap perl [...] das [...] (ugs., oft abw.): <i>Kind; unbeholfener, schutzbedürftiger Mensch</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 726).	Kein Eintrag vorhanden.	Es ist ein stark lexikalisiertes Deminutiv. Das Nomen kommt von dem bairisch-österreichischen Wort <i>Tschappel</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 295).

<i>Tschuschin</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 70)	Unter „ Tschusch , der [...] (öster. ugs. <i>abwertend für</i> Ausländer, bes. Südslawe, Türkei)“ (WERMKE 2013: 1080).	Unter „ Tschu sch der [...] (ugs., abw., diskriminierend): <i>Bezeichnung für einen Angehörigen eines südosteuropäischen Landes (oder eines) orientalischen Volkes</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 726).	Unter „ Tschusch A der [...] (abwertend, Grenzfall des Standards): [...] >Person, die vom Balkan oder aus der Türkei stammt< [...]“ (AMMON 2004: 806).	Es stammt aus dem orientalischen Wortschatz und existiert in den unterschiedlichsten Regionen mit kleinen Unterschieden. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 300).
<i>Weltkatz</i> ’ (vgl. KRISCHKE 1996: 238)	Kein Eintrag vorhanden.	Kein Eintrag vorhanden.	Kein Eintrag vorhanden.	Das Nomen bezeichnet ‘eine sehr hübsche Frau’ oder ‘ein schönes Mädchen’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 808) <i>Welt</i> wird hier in einer verstärkenden Bedeutung verwendet. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 808) <i>Katze</i> ist ein Synonym für ‘schöne Frau’ oder ‘Mädchen’. (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 554).

<i>wurscht</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 13)	Unter „ Wurst [...] das ist mir wurst <i>od. wurscht</i> (ugs. ganz gleichgültig)[...]“ (WERMKE 2013: 1187).	„ wurscht=wurst [...] (ugs.): mir ist alles w. (<i>gleichgültig, egal</i> ; [...])“ (BACK/FUSSY 2012: 838).	Kein Eintrag vorhanden.	Vgl. mittelhochdeutsch <i>wurst</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 810).
<i>zizerlweis</i> ’ (vgl. KRISCHKE 1996: 217)	„ zi zerl weis (<i>bayr., österr. ugs. für nach u. nach, ratenweise</i>)“ (WERMKE 2013: 1201).	„ zi zerl weis=zi zerl weis e (ugs.): <i>kleinweise, nach und nach</i> [...]“ (BACK/FUSSY 2012: 851).	„ zizerlweis A (ohne Vgb.) D-südost Adv. (Grenzfall des Standards): [...] >nach und nach; auf Raten; in kleinsten Mengen< [...]“ (AMMON 2004: 894).	Etymologisch betrachtet ist das Adverb eine Bildung auf Basis des Nomens <i>Dsidsal</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 307)
<i>Zniachterl</i> (vgl. KRISCHKE 1996: 80)	Kein Eintrag vorhanden.	„ Zniach terl [...] das [...] (bes. W, mda., abw.): <i>schmächtiger, unscheinbarer Mensch</i> “ (BACK/FUSSY 2012: 851).	Kein Eintrag vorhanden.	Es ist ein stark lexikalisiertes Deminutiv. Das Nomen kommt vom Verb <i>zunichte gemacht</i> . (Vgl. GRÜNER/HORNUNG 2002: 314)

4.6 Zwischenresümee

Die Kontextualisierung auf Basis der Signalisierung von „Dialekt“ spielt eine funktional differenzierte Rolle in den untersuchten Texten. Das entsprechende Spektrum reicht von der

Unterstützung bzw. Erleichterung der Reimbildung in Liedern über die Konstituierung bzw. Festigung von atmosphärischer „Nähe“ bis hin zur stereotypen Zeichnung bestimmter sozialer Gruppen (bzw. einzelner Mitglieder derselben), etwa der ländlichen Bevölkerung. Besonders frequent wird mittels unterschiedlicher, nicht nur „dialektaler“ Kontextualisierungshinweise „Österreich“ indiziert – sei es mithilfe von lexikalischen Austriaismen, Ortsnamen oder Personenbezeichnungen (Politiker und andere Prominente).

Die vorliegend fokussierten sprachlichen Marker sind lediglich eine Auswahl an einschlägigen Markern, die im Schriftbild der untersuchten Kabaretttexte klar zu erkennen sind. Sie fungieren als Kontextualisierungshinweise im Sinne der Funktionen von „Dialekt“, gemäß GEYER (2015).

5 Zusammenfassung

Das „Kabarett ohne Namen“ reiht sich in eine lange Tradition des Kabaretts ein und hat mit seinen kritischen und innovativen Texten die Kabarettszene Österreichs nach 1945 „aufgemischt“. Dies entspricht der allgemeinen Entwicklung des Kabaretts. (Im Laufe der Jahrzehnte hat sich das Kabarett, von literarischen Kabaretttexten zu eher politisch-satirisch geprägten Kabarettprogrammen, entwickelt.)

In den Texten des „Kabaretts ohne Namen“, die in KRISCHKE (1996) veröffentlicht sind, lässt sich eine Vielzahl von sprachvariationsspezifischen Hinweisen (Indices) zur Kontextualisierung finden. Diese Bildung von Kontext ist eine pragmatisch-kommunikative Funktion sprach(variations)basierter Indexikalität. Lange Zeit war die soziolinguistische Erforschung dieses Phänomens auf den Bereich der gesprochenen Sprache bzw. sprechsprachlichen Interaktion eingegrenzt. Jüngere Untersuchungen haben dann auch schriftsprachliche (bzw. medial schriftliche/graphisch kodierte) Texte einbezogen, wie sie etwa im Internet (social media) vorliegen (vgl. SCHEPELMANN 2004).

Letztlich kann aber in allen (auch konzeptionell) schriftsprachlichen Texten entsprechend kontextualisiert werden. Dies vor allem dann, wenn sprachliche Variation in entsprechenden Funktionen in gesellschaftlichen Gruppen hinreichend konventionalisiert ist. Der Ballungsraum Wien im Besonderen, aber auch Österreich im Allgemeinen scheinen diesbezüglich einen günstigen soziokulturellen Rahmen zu bilden¹⁶. Dies gilt wohl in hohem Maß auch für literarische Texte – nicht zuletzt hinsichtlich des Kabaretts. Zwar repräsentieren schriftliche Versionen von Kabaretttexten keinesfalls 1:1 die entsprechenden Aufführungen auf der Bühne, aber gerade deshalb zeugen einschlägige Marker im geschriebenen Text von der Intention der Autorinnen/Autoren, Sprachvariationsphänomene als Kontextualisierungshinweise einzusetzen.

„Kontextualisierungsverfahren sind also dadurch bestimmt, daß in ihnen bestimmte Kontextualisierungshinweise auf eine bestimmte Art eingesetzt werden, um Schemata aus dem Hintergrundwissen verfügbar zu machen“. (Vgl. AUER 1986: 24).

5.1 Beantwortung der Forschungsfragen

1. Welche Signale für „Dialekt“ kommen kontrastiv in den standarddeutschen Texten vor?

¹⁶ HABACHER (2013)/ÖTTL (2014)

Alle Signale sind exemplarisch und typisch für Phänomene des Nonstandarddeutschen („Dialekt“).

Die im mittelbairischen Sprachraum Österreichs, insbesondere im Ballungsraum Wien salienten fokussierten Marker sind:

- a) *a*-Verdampfung: vgl. MOOSMÜLLER (1987/1991). Der Vokal wird hier als *o*-ähnlicher Laut ausgesprochen. Insgesamt scheinen elf types mit *a*-Verdampfung in den untersuchten Kabaretttexten auf. (Wobei gerade hier ziemlich sicher sein dürfte, dass bei Aufführungen auf der Bühne dieser Marker viel öfters zum Einsatz gekommen ist.) Die entsprechenden Wörter sind meistens Adverbien: *do, holt, Jo, No, owa*. Zwei sind Verben: *hob'* und *kaufe [...]* *o*. Zwei sind Adjektive: *long* und *obidraht*, eines ist eine Interjektion: *Najo*, eines ein Fragepronomen: *Wos?*
- b) Definit-/Indefinitartikel: 15 Formen habe ich ausgewählt und diesem Marker zugeordnet. Im Fließtext sind noch mehr Formen belegt, jedoch ähneln sich die meisten in ihren Funktionen. Besonders häufig werden „dialektale“ pronominale Formen als Kontextualisierungshinweise eingesetzt: *Der was die Maxi / euere Landessprache / Lassen' S Ihnen / von Ihnen, den was ich / wem andern / wie auch die, die was*. Der klitische Artikel kommt ebenso regelmäßig vor: *auf an jeden / aus'n Planschbecken / d'Hand / d'Leit / in Himmel / neben'n Hotel Kranz*. Ein Beispiel für ein „Null-Flexiv“ ist *von ein Unbewaffneten*, das eher selten vorkommt, genauso wie der „dialektale“ Gebrauch des unbestimmten Artikels bei *an Wermut* oder die Kombination von Eigennamen + bestimmter Artikel (*der Qualtinger*).
- c) Deminutive: Wie von GLAUNINGER (2005) beschrieben werden Deminutive durch folgende Suffixe gebildet: *-(e)l, -erl*. Das heißt, alle Deminutivformen sind synthetisch gebildet: *Achtl, Achterl, Backhendl, Barockengerl, bisserl, Bröserl, Festspielhäusel, Gedichterln, Glaserl, Kinderl, Liederln, Mäderl, Muetterl, Pfandl, Radlfahrer, Platz-erl, Stückl, Tischerl, Zwergerln*.
- d) Elision/Tilgung (vgl. MOOSMÜLLER 1987/1991): Dieser Marker ist mit Abstand am häufigsten in den untersuchten Texten realisiert, z. B. *i, is', mi, di, si'* (Konsonanten-tilgung). Bei *a/aa* (auch), *a* (ein), *an* (einen) sind einerseits Konsonanten getilgt worden, andererseits handelt es sich zusätzlich um eine Monophthongierung. Auch diese Kombination von Tilgung und Monophthongierung wird öfters im Schriftbild umgesetzt. Andere Beispiele für Elision/Tilgung sind: *besoff'n, erschlag'n, ham, höh're, ma, red'ts, san, trau'n, versteh'n*. In den Texten finden sich eine Vielzahl an Formen mit der Tilgung des Präfix *ge-* oder *be-*: *b'soffen, 'bracht, g'habt, G'schäft, G'sicht*,

G'spukt. Bei manchen Wortformen werden andere Präfixe getilgt: *z'reißt* (zer-), *z'sammenfangen* (zu-). Ein weiteres Beispiel ist die Form: *V'teidigungsminister* (Ver-).

Manche Formen reflektieren mehrere Tilgungen: *ang'soff'n* (Elision *ge-* und *ə-* Tilgung), *z'sammeng'fall'n* (Elision des Präfix *zu-*, Elision des Präfix *ge-*, *ə-* Tilgung), *z'sammeng'haut* (Elision des Präfix *zu-*, Elision des Präfix *ge-*).

- e) Lexik: Berücksichtigt wurden in der vorliegenden Arbeit Lexeme, die als nicht standardsprachlich zu klassifizieren und im oben ausgeführten Sinn als „dialektal“ anzusehen sind. Zusätzlich sind lexikalische Austriazismen als Varianten des charakteristisch österreichischen Standarddeutsch gemäß der linguistischen Theorie der „Plurizentrik“ (vgl. AMMON 2004: XXXI) der deutschen Sprache in die Analyse eingeflossen. Einerseits sind diese Austriazismen im Bewusstsein der Sprecher(innen) oft nicht standardkonform (nicht „hochdeutsch“), sondern „dialektal“. Andererseits ist gerade auf der Ebene der Lexik die Abgrenzung von Standard und Nonstandard in Österreich – und insbesondere in Wien – schwierig (vgl. AMMON 2004: XXV).

Generell ist zu sagen, dass entsprechenden Lexeme sehr häufig in den untersuchten Texten als Kontextualisierungshinweise fungieren. Die Lexeme können allen „Hauptwortklassen“ (Substantiv, Verb, Adjektiv, Adverb) zugeordnet werden.

2. Welche indexikalischen bzw. kontextualisierenden Funktionen haben diese Nonstandard-Formen?

Nach GEYER (2015) kann „Dialekt“ als Signal in literarischen Texten unterschiedlich funktionalisiert werden. Bei den Texten des „Kabarett ohne Namen“ haben die Autoren u. a. „Dialekt“-Marker verwendet:

- in Liedern in Reimen, um dadurch verschiedene Assoziationen (z. B. Ortsangaben) hervorzurufen.
- um zwischen Personen ein soziales „Nähe-Verhältnis“ darzustellen, weil „dialektale“ Marker das ebenso signalisieren können.
- um bestimmte Personen als eher „dummlich“ zu charakterisieren und dadurch gewisse Stereotype zu vermitteln.
- in eher stilisierten literatursprachlichen Sketches wirkt der Gebrauch von „dialektalen“ Markern eher fehl am Platz und wirkt humorvoll.

- um einen Sketch mit Österreich, vor allem Wien, in Verbindung zu setzen und das Kommunizierte dementsprechend zu kontextualisieren.

Die damaligen Programme des „Kabarets ohne Namen“ waren auf ihr Publikum zugeschnitten. Nicht nur inhaltlich durch politische oder historische Ereignisse, sondern eben auch sehr stark durch die Sprache. Die Autoren haben bewusst Sprachvariationsphänomene, insbesondere „Dialekt“-Signale eingesetzt, um dessen konventionelle „soziale Bedeutung“ im Rahmen von Kontextualisierungsverfahren pragmatisch zu nutzen.

5.2 Ausblick

Im Bereich der sprachbasierten Indexikalität und Kontextualisierung ist die soziolinguistische Forschung zunehmend dazu übergegangen, nicht nur die von der mündlichen Kommunikation, sondern auch geschriebene Texte zu untersuchen.

Das „Kabarett ohne Namen“ mit seinen Texten bietet noch eine Vielzahl an möglichen Analysen. Unter anderem wäre es lohnend auf Basis von Fernsehaufzeichnungen der Kabarettprogramme, die in KRISCHKE (1996) veröffentlichten Texte unter Einbeziehung dieses Bild- und Tonmaterials im Hinblick auf neue Fragestellungen zu untersuchen. Dabei sollte es weniger um eine „Validierung“ der schriftlich vorliegenden Texte gehen, sondern vielmehr um eine noch deutlichere Akzentuierung der im Schriftbild manifesten Intention der Autoren, mittels sprachlicher Signale entsprechende Kontextualisierungsstrategien erfolgreich umzusetzen.

6 Bibliographie

Primärliteratur:

KRISCHKE, TRAUGOTT (Hg.) (1996): Carl Merz und Helmut Qualtinger. >>Brettl vor dem Kopf<< und andere Texte fürs Kabarett. (Werkausgabe. Band 2). Wien: Deuticke.

Sekundärliteratur:

AMMON, ULRICH [u. a.] (2004): Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz und Deutschland sowie in Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol. Berlin, New York: de Gruyter.

AUER, PETER (1986): Kontextualisierung. In: *Studium Linguistik* 19, 21–47.

AUER, PETER/DI LUZIO, ALDO (1991): *The contextualization of language*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins.

BACK, OTTO/FUSSY, HERBERT (2012): Österreichisches Wörterbuch. Auf der Grundlage des amtlichen Regelwerks. Wien: ÖBV. 42., aktualisierte u. erw. Aufl.

BERGER, ALBERT (1987): Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde. In: WALTER-BUCHEBNER-GESELLSCHAFT (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Wien [u. a.]: Böhlau, 30–45.

BIRON, GEORG/KEHLMANN, MICHAEL (1995): *Der Qualtinger. Ein Porträt*. St. Andrä-Wördern: Hannibal-Verlag.

BIRON, GEORG (2011): *Quasi Herr Karl. Helmut Qualtinger – Kultfigur aus Wien*. Wien: Braumüller.

BODE, EVA BEATE (2010): *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. Gütersloh [u. a.]: Brockhaus. 4., aktualisierte u. erw. Aufl.

BREUER, LUDWIG M. (2015): Ganz Wien ist ein g'mischter Satz. Erforschung der syntaktischen Variation in Wien – Fallbeispiel „unbestimmter Artikel vor Massennomen“. In: AHLERS, TIMO/GLAUNINGER, MANFRED M./LENZ, ALEXANDRA N. (Hg.): *Dimensionen des Deutschen in Österreich. Variation und Varietäten im sozialen Kontext*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich. Band 42), 189–216.

BUDZINSKI, KLAUS (1961): *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: List.

BUDZINSKI, KLAUS (1982): *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*. München: Universitas.

- BUDZINSKI, KLAUS (1985): Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik, gesprochen, gesungen, gespielt; [von der Jahrhundertwende bis heute]. Düsseldorf, Wien: Econ-Taschenbuch-Verlag.
- BUDZINSKI, KLAUS (1996): Metzler-Kabarett-Lexikon. Stuttgart [u. a.]: Metzler.
- BUBMANN, HADUMOD (Hg.) (2008): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: Kröner. 4., aktualisierte u. erw. Aufl.
- DE CILIA, RUDOLF (2015): Deutsche Sprache und österreichische Identitäten. In: AHLERS, TIMO/GLAUNINGER, MANFRED M./LENZ, ALEXANDRA N. (Hg.): Dimensionen des Deutschen in Österreich. Variation und Varietäten im sozialen Kontext. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich. Band 42), 149–164.
- EBNER, JAKOB (2008): Duden. Österreichisches Deutsch. Eine Einführung. Mannheim, Wien [u. a.]: Dudenverlag.
- ECKERT, PENELOPE (2012): Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolinguistic Variation. In: Annual Review of Anthropology 41, 87–100.
- EDMONDSON, CARL (1995): Heimwehren und andere Wehrverbände. In: DACHS, HERBERT/TÁLOS, EMMERICH [u. a.] (Hg.): Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933. Wien: Manz, 261–276.
- ERGERT, VIKTOR (1977): 50 Jahre Rundfunk in Österreich. Salzburg: Residenz Verlag. (50 Jahre Rundfunk in Österreich. Band III 1955-1967).
- ERNST, PETER (2004): Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV.
- FINK, IRIS (2000): Von Travnicek bis Hinterholz 8. Das österreichische Kabarett ab 1945. Von A bis Zugabe. Graz, Wien [u. a.]: Styria.
- FINK, IRIS (2003): Quasi im Kastl. Helmut Qualtinger auf der Bühne und im Fernsehen. In: KRENN, GÜNTER (Hg.): Helmut Qualtinger. Die Arbeiten für Film und Fernsehen. Wien: Filmarchiv Austria, 26–46.
- FLEISCHER, WOLFGANG (Hg.) (1983): Kleine Enzyklopädie. Deutsche Sprache. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- GEYER, KLAUS (2015): bochan ‘gebacken und paniert’ – (Paradoxe?) intralinguale Untertitelung im Spielfilm Indien. In: AHLERS, TIMO/GLAUNINGER, MANFRED M./LENZ, ALEXANDRA N. (Hg.): Dimensionen des Deutschen in Österreich. Variation und Varietäten im sozialen Kontext. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich. Band 42), 307–320.
- GLAUNINGER, MANFRED M. (2005): Form und Funktion der -(er)l-Deminutive. Am Beispiel des Grazer Deutschen. Frankfurt am Main, Wien [u. a.]: Lang.

- GLÜCK, HELMUT (2010): Metzler Lexikon Sprache. Stuttgart [u. a.]: Metzler. 4., aktualisierte u. erw. Aufl.
- GRAF, ANTONIA (2004): Das Wiener Kabarett in den fünfziger Jahren. Diplomarbeit. Univ. Wien.
- GRÜNER, SIGMAR/HORNUNG, MARIA (2002): Wörterbuch der Wiener Mundart. Wien: ÖBV. 2., aktualisierte u. erw. Aufl.
- GUMPERZ, JOHN (1991): Contextualization Revisited. In: AUER, PETER (1991): The contextualization of language. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 39–54.
- HABACHER, ALMUTH (2013): Nonstandard-Lexik in den österreichischen ‘Qualitätszeitungen’ Die Presse und der Standard. Eine soziolinguistisch fundierte pragmatische Analyse. Diplomarbeit. Univ. Wien.
- KLAFFENBÖCK, ARNOLD (2003a): Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945 bis 1970. Die Zunge kann man nicht überschminken – der Schriftsteller Helmut Qualtinger und seine Texte 1945–1965. Wien: Edition Praesens.
- KLAFFENBÖCK, ARNOLD (2003b): Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger (1928–1986); [Wien Museum Karlsplatz, 2. Oktober 2003–6. Jänner 2004]. Wien [u. a.]: Deuticke.
- KOCH, PETER/OESTERREICHER, WULF (1985): Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 38, 15–43.
- KRIEGLEDER, WYNFRID (2014): Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens. 2., aktualisierte u. erw. Aufl.
- LEDERER, HERBERT (1986): Bevor alles verweht. Wiener Kellertheater 1945 bis 1960. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- LINKE, ANGELIKA/NUSSBAUMER, MARKUS [u. a.] (2004): Studienbuch Linguistik. Tübingen: Niemeyer. 5., aktualisierte u. erw. Aufl. (Germanistische Linguistik 121).
- LÖFFLER, HEINRICH (2016): Germanistische Soziolinguistik. Berlin: Erich Schmidt. 5., aktualisierte u. erw. Aufl.
- MAYR, MAX (1980): Das Wienerische: Art und Redensart. Wien [u. a.]: Amalthea-Verlag.
- MOOSMÜLLER, SYLVIA (1987): Soziophonologische Variation im gegenwärtigen Wiener Deutsch. Eine empirische Untersuchung. Variation im gegenwärtigen Wiener Deutsch. Stuttgart: Steiner.
- MOOSMÜLLER, SYLVIA (1991): Hochsprache und Dialekt in Österreich. Soziophonologische Untersuchungen zu ihrer Abgrenzung in Wien, Graz, Salzburg und Innsbruck. Wien [u. a.]: Böhlau.

- ÖLLER, WILFRIED (1994): -l und -erl: zwei Wiener Diminutive im semantischen und pragmatischen Vergleich. Diplomarbeit. Univ. Wien.
- ÖTTL, BIANKA (2014): Der Gebrauch von Nonstandard-Lexik als presssprachliche Kontextualisierungsstrategie. Am Beispiel der Wiener Gratiszeitung *Heute*. Diplomarbeit. Univ. Wien.
- RIZZO-BAUR, HILDEGARD (1962): Die Besonderheiten der deutschen Schriftsprache in Österreich und Südtirol. Mannheim: Dudenverlag.
- SCHENKER, WALTER (1977): Dialekt und Literatur. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 96, 34–48.
- SCHEPELMANN, ALEXANDRA (2004): Kontextualisierungskonventionen im Internet Relay Chat. Diplomarbeit. Univ. Wien.
- SCHWITALLA, JOHANNES (2012): Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt. 4., aktualisierte u. erw. Aufl. (Grundlagen der Germanistik 33).
- SILVERSTEIN, MICHAEL (2003): Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. In: Language & Communication 23, 193–229.
- SOUKOP, BARBARA (2015): Zum Phänomen >Speaker Design< im österreichischen Deutsch. In: GLAUNINGER, MANFRED M./LENZ, ALEXANDRA N. (Hg.): Standarddeutsch im 21. Jahrhundert. Theoretische und empirische Ansätze mit einem Fokus auf Österreich. Göttingen: Vienna University Press. (Wiener Arbeiten zur Linguistik. Band 1), 59–80.
- TATZREITER, HERBERT (1988): Besonderheiten der Morphologie in der deutschen Sprache in Österreich. In: WIESINGER, PETER (Hg.): Das österreichische Deutsch. Wien, Graz [u. a.]: Böhlau, 71–98.
- TORBERG, FRIEDRICH (1966): Das fünfte Rad Thespiskarren. Theaterkritiken. [1]. München, Wien [u. a.]: Langen, Müller.
- TRÄGER, CLAUS (Hg.) (1986): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- WEIß, HELMUT (1998): Syntax des Bairischen. Studien zur Grammatik einer natürlichen Sprache. Tübingen: Niemeyer.
- WENDT, GUNNA (1999): Helmut Qualtinger. Ein Leben. Wien [u. a.]: Deuticke.
- WERMKE, MATTHIAS (Hg.) (2013): Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim, Leipzig [u. a.]: Dudenverlag. 26., aktualisierte u. erw. Aufl.
- WEYS, RUDOLF (1970): Cabaret und Kabarett in Wien. Wien [u. a.]: Jugend und Volk.

WIESINGER, PETER (1988): Die deutsche Sprache in Österreich. Eine Einführung. In: WIESINGER, PETER (Hg.): Das österreichische Deutsch. Wien, Graz [u. a.]: Böhlau, 9–30.

WILPERT, GERO VON (2013): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner. 8., aktualisierte u. erw. Aufl.

Internetquellen und Zeitungsartikel:

BRANTL, HEINZ (1959): Zensur im Rundfunk. Koalitionspakt: Der Maulkorb fest geschlossen – „Die Demokratie bin ich.“ In: HEINZ BRANTL (Hg.). Heute. Die österreichische Wochenzeitung. 2. Jahrgang/Nummer 35/29.8.1959, 1–2.

www1: TRENKLER, THOMAS (2007): Großmeister der Kleinkunst ist tot. <http://2733206/Grossmeister-der-Kleinkunst-ist-tot> [letzter Zugriff: 23.8.2017].

www2 (2005): Ex-Orf-Fernsehspielchef ist tot. www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/medien/125599_EX-ORF-Fernsehspielchef-ist-tot.html [letzter Zugriff: 23.8.2017].

www3: (2011): Georg Kreisler gestorben. Der Tod, das muss ein Wiener sein. www.sueddeutsche.de/kultur/georg-kreisler-gestorben-der-tod-das-muss-ein-wiener-sein-1.1197063 [letzter Zugriff: 23.8.2017].

www4 (2009): Hackl ins Kreuz hauen. http://www.ostarrichi.org/word-16268-hinterrucks_angreifen-Hackl_ins_Kreuz_hauen.html [letzter Zugriff: 23.8.2017].

7 Anhang

7.1 Abstract

Diese Masterarbeit untersucht ausgewählte nonstandarddeutsche („dialektale“) Elemente in schriftlich veröffentlichten Texten des „Kabarett ohne Namen“ aus den 50er und 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Die im Schriftbild identifizierbaren „Dialekt“-Marker werden vor dem Hintergrund der Theorie sprach(variations)basierter Indexikalität als Hinweise (cues) im Rahmen von Kontextualisierungsverfahren interpretiert. Es handelt sich dabei um folgende Kategorien: *a*-Verdumpfung, Definit-/Indefinitartikel, Deminutive, Elision/Tilgung, Lexik.

Die Theorie der Indexikalität (des Gebrauchs von Sprache) bildet die Basis der linguistischen Kontextualisierungstheorie. Diese wurde lange Jahre hindurch vor allem auf den Bereich der gesprochenen Sprache angewandt. In vorliegender Arbeit wird sie nun zur Analyse von – für die Aufführung auf der Bühne – geschriebenen literarischen Texten appliziert. Auf Grundlagen der Kontextualisierungstheorie baut ebenso jene Annahme pragmatisch-kommunikativer Funktionalität der „Intra-SprecherInnen-Variation“ auf, dass durch das variations- bzw. varietätenspezifisch Kommunizierte bestimmte Assoziationen hervorgerufen werden. Alle drei Paradigmen (Indexikalität, Kontextualisierung und Intra-SprecherInnen-Variation) gehen davon aus, dass die Bedeutung sprachlicher Äußerungen immer von ihrem Kontext abhängig ist und vom Weltwissen, das jeder Sprecher/jede Sprecherin besitzt, und dass zugleich dieser Kontext kommunikativ erzeugt wird.

Anhand des Klassifizierungssystems von SCHENKER (1977) werden die Kabaretttexte in verschiedene Gruppen unterteilt. In Anlehnung an das Modell von GEYER (2015) werden die Funktionen des „Dialekts“ in den untersuchten fiktionalen Texten interpretativ bestimmt. Durch ein bewusstes Einsetzen von „Dialekt“-Markern sollten demzufolge wohl vor allem länder- und bevölkerungsspezifische Stereotype beim Publikum evoziert werden und kontextualisierende Wirksamkeit entfalten.

Alle ausgewählten Marker sind repräsentativ für die jeweiligen Kategorien und sind eine qualitative Auswahl der in den fiktionalen Kabaretttexten gefundenen Marker.