

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zur Variation dialektaler Merkmale in österreichischen
Popsongs –

Von Pizzera und Jaus, über Folkshilfe bis Ina Regen“

verfasst von / submitted by
Fiona Talkner BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

UA 199 506 511

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

Masterstudium Lehramt Sek (AB): UF Deutsch
UF Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Alexandra N. Lenz

Danksagung

*Oft hob i's Gfühl, dass i anfoch nimma laufn ko,
i soit vü weida sei, doch irgendwos blockiert mein Gaung,
i siach ka Zü und i fong mit mir zum Raufn o,
is wos i wü wirklich des, wo i stoiz drauf sei ko?
(...)*

Wir rennan nemanond so wie Hooligans.
(Paul Pizzera und Otto Jaus „Hooligans“ 2017)

Ein so aufwendiges Unterfangen wie eine Masterarbeit zu schreiben, verlangt viel Zeit und Mühe sowie die Hilfe anderer, um das Beste aus sich selbst und dem Forschungsvorhaben herauszuholen. Ich bin überaus dankbar, dass ich von allen Seiten auf Unterstützung setzen konnte, sowohl auf universitärer als auch auf familiärer Ebene.

Ein großer Dank gilt meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Alexandra N. Lenz, die mich vom Finden des passenden Titels, über Recherche bis hin zur Endversion der Arbeit begleitet hat, mir immer wunderbare Ratschläge und Tipps gegeben hat und, die auch immer freundliche Worte in noch so aussichtslosen Situationen für mich übrig hatte.

Des Weiteren bedanke ich mich sehr bei allen Musikerinnen und Musikern, die sich dazu bereiterklärt haben mir bei meinem Forschungsvorhaben zu helfen und dahingehend meinen soziolinguistischen Fragebogen ausgefüllt haben. Ein herzliches Dankeschön an Folkshilfe, Gnackwatschn, Ina Regen, Pizzera & Jaus und die Reinischkogel Buam.

Überaus großem Dank bin ich meiner ehemaligen Deutschlehrerin Oberstudienrätin Prof. Mag. Barbara Dacho-Hofmann verpflichtet, da ich ohne ihren großartigen Unterricht, der in mir die Liebe zur deutschen Sprache in all ihren Facetten geweckt hat, wahrscheinlich heute nicht dort wäre, wo ich jetzt bin.

Der größte Dank gebührt allerdings meiner Familie, meinen Eltern Anita und Gerhard und vor allem meiner Tante und meinem Onkel, ohne die das Studium in Wien alleine finanziell nicht möglich gewesen wäre. Danke auch an meine Freunde, auf deren Unterstützung ich immer bauen konnte, im Besonderen: Nicole, Verena und Bianca. Vielen Dank auch an Barbara und Florian, die mir bei den Transkriptionen sehr weitergeholfen haben.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	III
Tabellenverzeichnis	III
Graphikverzeichnis	IV
1 Einleitung	1
2 Theoretische Umrahmung	3
2.1 Forschungsrichtungen und -traditionen des Fachbereichs	3
2.1.1 Dialektologie gestern und heute	4
2.1.2 Variations- und soziolinguistische Perspektiven	6
2.1.3 Sprachdynamik und Sprachwandel	10
2.2 Varietäten des Deutschen	12
2.2.1 Über die Termini <i>Variabilität</i> , <i>Variation</i> , <i>Varietät</i> , <i>Variable</i> , <i>Variante</i> ..	12
2.2.2 Der Terminus <i>Dialekt</i>	15
2.2.3 Dialekt-Standard Achse	19
2.2.4 Geographische Verteilung deutscher Dialekte	21
2.2.5 Historische Entwicklung der Standardvarietät	26
2.3 Dialektabbau vs. Dialektrenaissance	28
2.4 Zum Terminus <i>Popsong</i>	31
3 Phonologische und morphologische Variation von österreichischen Dialekten	35
3.1 Phonologische Variablen	35
3.2 Morphologische Variablen	43
4 Empirische Untersuchung	52
4.1 Forschungsfragen und Hypothesen	52
4.2 Konzeption und Durchführung der Untersuchung	53
4.2.1 Fragebogenerhebung	53
4.2.2 Transkription und Analyse der Songtexte	55
4.2.3 Auswahl der Interpretierenden und deren Songs	57

4.3 Analyseergebnisse	67
4.3.1 Analyseproblematiken	67
4.3.2 Variation von mhd. <i>a</i> und <i>â</i>	68
4.3.3 Variation von mhd. <i>ô</i>	75
4.3.4 Variation von mhd. <i>ei</i>	77
4.3.5 Variation von <i>l</i>	78
4.3.6 Variation von <i>r</i>	80
4.3.7 Variation der Infinitivendungen	81
4.3.8 Variation der Personalendungen	86
4.3.9 Zusammenfassung	92
5 Zusammenfassung und Ausblick	95
6 Literaturverzeichnis	99
7 Anhang	108
7.1 Zusammenfassung (Deutsch)	108
7.2 Abstract (English)	108
7.3 Fragebogen	109
7.4 Zusätzliche Abbildungen	113
7.5 Transkripte	115

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: BERRUTOS Varietätenmodell nach SINNER 2014: 75.....	9
Abbildung 2: LÖFFLERS Sprachwirklichkeitsmodell nach LÖFFLER 2010: 79.....	10
Abbildung 3: Variationsdimensionen nach HUESMANN 1998: 39.....	15
Abbildung 4: Dialekt-Standard Achse nach GOOSSENS 1977: 19	17
Abbildung 5: Modell linguistischer Konvergenz nach BERRUTO 2010: 261	18
Abbildung 6:Dialekt-Standard Achsen nach AMMON 2003: 170.....	20
Abbildung 7: Einteilung der deutschen Dialekte: Hochdeutsch/Niederdeutsch modifiziert nach WIESINGER 1983: zw. 822-823	24
Abbildung 8: Einteilung der deutschen Dialekte: Gliederung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach WIESINGER 1983: zw. 830/831.....	25
Abbildung 9: Dialektgebiete des gegenwärtigen Österreich (LENZ i.E.)	26
Abbildung 10: Entstehung moderner Regionalsprachen des Deutschen nach SCHMIDT/HERRGEN 2011: 67.....	28
Abbildung 11:Mhd. a und â (bläsen/Hasen/Gassen), nach KRANZMAYER 1956: Karte 1.....	36
Abbildung 12: Mhd. ô (rôt), nach KRANZMAYER 1956: Karte 10.....	38
Abbildung 13: Mhd. ei (breit), nach KRANZMAYER 1956: Karte 16.....	40
Abbildung 14: L-Vokalisierung (Felder), nach KRANZMAYER 1956: Karte 4.....	41
Abbildung 15: R-Vokalisierung (merken, Ergetag), nach KRANZMAYER 1956: Karte 6.....	42
Abbildung 16: Varianten der Infinitivendung in bairischen Dialekten	45
Abbildung 17: Personalendungen in bairischen Dialekten.....	48
Abbildung 18: Die IPA Transkriptionssymbole der Vokale (IPA 2018).....	56
Abbildung 19: Die IPA Transkriptionssymbole der Konsonanten (IPA 2018).....	56
Abbildung 20: Regionale Zuordnung der Interpretierenden (modifiziert nach LENZ i.E.)	66
Abbildung 21: Regionale Zuordnung der Interpretierenden (modifiziert nach LENZ i.E.)	70
Abbildung 22: Regionale Zuordnung der Interpretierenden (modifiziert nach LENZ i.E.)	95

Tabellenverzeichnis

Table 1: Grundschemata der Flexionsendungen im Bairischen, nach ZEHETNER 1985: 95.....	45
--	----

Graphikverzeichnis

Figure 1: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Folkshilfe	58
Figure 2: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Gnackwatschn	60
Figure 3: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Ina Regen	62
Figure 4: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Pizzera und Jaus.....	64
Figure 5: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Reinischkogel Buam.....	65
Figure 6: Zusammenfassende Darstellung der Relevanz extralinguistischer Faktoren beim Texten von Songs.....	68
Figure 7: Analyseergebnisse der Variablen mhd. a	69
Figure 8: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante [ɔ] < mhd. a).....	71
Figure 9: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante [ʊ] < mhd. a).....	72
Figure 10: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante [a] < mhd. a).....	73
Figure 11: Analyseergebnisse der Variablen mhd. â	73
Figure 12: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante [ɔ] < mhd. â).....	74
Figure 13: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante gerundete Diphthonge).....	75
Figure 14: Analyseergebnisse der Variablen mhd. ô	76
Figure 15: Analyseergebnisse der Variablen mhd. ei	77
Figure 16: Analyseergebnisse der Variablen l	79
Figure 17: Analyseergebnisse der Variablen r	80
Figure 18: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen.....	81
Figure 19: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext dentaler, labialer und velarer Plosive.....	82
Figure 20: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Dentale s, zz, tz.....	82
Figure 21: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext des Frikativs ff und der Affrikate pf.....	83
Figure 22: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext des Frikativs ch und der Affrikate kh.....	84

Figure 23: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Nasale m, nn und ŋ	84
Figure 24: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Liquiden l und r.....	85
Figure 25: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen in anderen Kontexten.....	86
Figure 26: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (1. Person Singular)	87
Figure 27: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (2. Person Singular)	88
Figure 28: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (3. Person Singular)	89
Figure 29: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (1. Person Plural)	90
Figure 30: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (2. Person Plural)	91
Figure 31: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (3. Person Plural)	91
Figure 32: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante gerundete Diphthonge mhd. a).....	113
Figure 33: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante ɒ mhd. â).....	113
Figure 34: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante a mhd. â)	114
Figure 35: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Liquiden l und r.....	114

1 Einleitung

Wer in den letzten Jahren vermehrt kommerzielle österreichische Radiosender verfolgt hat, dem dürfte ein Trend in Richtung Musik in dialektaler Sprache, unabhängig des Musikgenres, nicht entgangen sein. Immer mehr Österreicher und Österreicherinnen setzen auf ihren eigenen Dialekt, der in ihrer Musik zum Ausdruck gebracht wird. Angesichts der Chartplatzierungen sowie der Nominierungen für diverse Awards dürfte gegenwärtig Musik mit dialektalen Texten nahezu boomen.

Diesem aktuellen Trend zufolge möchte ich meine Masterarbeit dialektalen beziehungsweise dialektnahen Songtexten aktueller Popmusik aus Österreich widmen, um die Hintergründe der Texte, die Wahl der Sprachvariante sowie gewisse Ausdrucksmuster sichtbar zu machen. Die Themenwahl für die vorliegende Abhandlung ist allerdings nicht alleine einem Trend geschuldet, denn es ist mir ein persönliches Anliegen österreichische Popmusiker und -musikerinnen in einen wissenschaftlichen Kontext zu bringen, diese dort zu verorten und deren Arbeit zu untersuchen. Ziel der Forschungsarbeit ist es vorrangig die dialektale Popsongkultur Österreichs in einen wissenschaftlichen Diskurs einzubringen, die Songtexte als wissenschaftliche Quellen anzuerkennen und die Arbeit der Popkünstlerinnen und Popkünstler in einem wissenschaftlichen Umfeld zu honorieren. Im Besonderen ist für mich von Interesse, inwiefern bestimmte sprachliche Merkmale hinsichtlich der Herkunftsregion der Popkünstler und -künstlerinnen variieren, ob von den gesprochenen Texten Rückschlüsse auf diese Regionen gezogen werden können, welchen Einflüssen die Texte grundlegend unterliegen und, welche Auswirkungen diese auf die gesprochenen Songtexte haben.

Songtexte unterliegen vielen Einflussfaktoren, so erscheint von fundamentaler Bedeutung zunächst die sprachliche Prägung durch den Texter beziehungsweise die Texterin sowie den Sänger beziehungsweise die Sängerin zu sein. Neben diesem Hauptkriterium können allerdings auch vermehrt außersprachliche Faktoren essentiell werden, gerade wenn es um das soziale und berufliche Umfeld geht. Grundsätzlich kann im Rahmen dieser Forschung nicht das gesamte sprachliche Spektrum der dialektalen Sprache in österreichischen Popsongs analysiert werden, weshalb dies einer Einschränkung bedarf. Für diese Forschung sind vor allem phonologische und morphologische Merkmale österreichischer Dialekte von Interesse. Um die Sprache der Interpretierenden analysieren zu können, werden ausgewählte Songs zunächst transkribiert, um anschließend bestimmte Variablen hinsichtlich ihrer Variation zu analysieren. Nähere Ausführungen zur Methodik finden sich im empirischen Teil dieser Arbeit.

Die Forschung auf diesem Gebiet beruht auf meinem Interesse bezüglich dialektaler Popmusik aus Österreich sowie der Erforschung von Unterschieden in der Sprache verschiedener Musiker und Musikerinnen. Beim Radiohören wird auffällig, dass musikalische Künstler und Künstlerinnen in gewisser Weise ähnliche dialektale Färbungen aufweisen, dass allerdings jeder und jede individuelle Marker besitzt, die ihn oder sie einzigartig sowie wiedererkennbar machen und möglicherweise auf sprachliche Variation zurückzuführen sind.

Es ist vermutlich nachvollziehbar, dass für die Beantwortung der Forschungsfragen nicht jede Art von Musik aus Österreich in Frage kommt. Weder klassische Musiker und Musikerinnen, noch Heavy Metal Bands scheinen geeignet zu sein, denn Popmusik soll den Gegenstand der Forschung abstecken. Obwohl das Musikgenre eine wichtige Rolle für die Ausformung der Musik und der Sprache spielen kann, stehen genaue Genredefinitionen nicht im Vordergrund der Forschung. Jeder Musiker und jede Musikerin würde das Genre, in welchem er oder sie sich verortet, wahrscheinlich anders bezeichnen. Der Untersuchungsgegenstand soll allerdings im Bereich der Popmusik abgesteckt werden, wenngleich auch dieser Begriff einer genauen Definition bedarf. Erforscht werden soll aktuelle Popmusik aus Österreich, also Musik, die in der rezenten Vergangenheit in Österreich von gebürtigen Österreichern und Österreicherinnen veröffentlicht wurde und in dialektaler Sprache ausgetragen wird. Diese Musik muss außerdem kommerziellen Erfolg aufweisen, also sollte man die Künstler beziehungsweise Künstlerinnen bereits im Radio zu hören bekommen haben oder den ein oder anderen Tonträger erwerben können. Diese Eingrenzung erscheint dahingehend wichtig, da ansonsten mitunter Hobbymusiker/-musikerinnen und Garagenbands in das Korpus fallen würden. Denn möglicherweise könnte das Kriterium der Bekanntheit und Beliebtheit beim Publikum auch einen wichtigen Aspekt für die Erforschung darstellen.

Was den Forschungsstand zur vorliegenden Thematik betrifft, muss bedauerlicherweise festgestellt werden, dass es kaum einschlägige Literatur zur sprachlichen Vielfalt in Popmusik gibt. Auf wenige Aufsätze und Monographien stößt man im englischsprachigen Raum, so beschäftigt sich der Sammelband von BERGER und CARROLL aus dem Jahr 2003 mit lokalen Sprachvarietäten in der Popmusik unterschiedlicher Länder. Ein Aufsatz beschäftigt sich mit dem deutschsprachigen Raum (vgl. LARKEY 2003: 131-152). Des Weiteren scheint es im niederländischen und belgischen Raum im Vergleich dazu weit mehr Forschung auf diesem Gebiet zu geben, was jedoch für diese Abhandlung weniger relevant sein wird, da die überwiegende Mehrheit an Literatur in niederländischer Sprache verfasst wurde. Um einen Einblick in diese Forschung zu erhalten, möchte ich einen deutschsprachigen Aufsatz anführen, der sich mit der Popmusikwelle im flämischen Sprachraum unter sprachwissenschaftlichen Gesichtspunkten beschäftigt

und weiterführende Literatur zum Thema in dieser Region anführt (vgl. SMITS/KLOOTS 2011: 301-318). Grundlegend gibt es im Bereich der Varietäten- und Variationslinguistik sowie der Dialektologie unzählige Aufsätze, Monographien und Sammelbände, vor allem auch im deutschsprachigen Raum, jedoch wird bislang in keiner Weise auf musikalische Parameter Bezug genommen beziehungsweise konnte nach eingehender Recherche zum vorliegenden Thema kaum Literatur gefunden werden. Somit fundiert die folgende Arbeit auf linguistischen und weniger auf musikwissenschaftlichen Theorien und Ausführungen in Bezug auf Sprache. Die folgende Studie soll nun versuchen eine erste Brücke über die Kluft zwischen Sprach- und Musikwissenschaft zu bauen und musikalische Künstler und Künstlerinnen sowie deren Sprachverhalten in den Fokus zu rücken.

Die vorliegende Arbeit beginnt mit theoretischen Ausführungen über die unterschiedlichen Forschungsrichtungen und Ansätze im Bereich der Dialekterforschung und versucht anschließend wichtige Begrifflichkeiten und Konzepte für diese Thematik zu klären. Im Anschluss werden phonologische und morphologische Variablen für die Untersuchung ausgewählt und beschrieben, um in der empirischen Analyse auf die Methodik, spezifische Fragestellungen, die Interpretierenden sowie die Analyseergebnisse näher einzugehen. Im empirischen Teil dieser Arbeit wird besonders darauf Wert gelegt die theoretischen Ausführungen mit den Analyseergebnissen zu untermauern und mit einer abschließenden Conclusio alle Fragen möglichst präzise zu beantworten.

2 Theoretische Umrahmung

2.1 Forschungsrichtungen und -traditionen des Fachbereichs

Das vorliegende Forschungsvorhaben ist in diverse wissenschaftliche Richtungen, Fachbereiche und Traditionen eingebettet, die historisch herausgewachsen sind und weiterentwickelt wurden. So können zentrale Forschungsschwerpunkte im Bereich der Dialektologie, der Variations- und Varietätenlinguistik sowie der Soziolinguistik ausgemacht werden. Um die feinen Unterschiede und verschiedenen Perspektiven der einzelnen Forschungsrichtungen herausarbeiten und anschließend in das eigene Forschungsvorhaben integrieren zu können, sei nun ein kurzer Abriss der wissenschaftlichen Traditionen weiteren theoretischen Überlegungen vorangestellt. Die folgende Darstellung soll keineswegs die Gesamtheit der einzelnen Forschungsrichtungen darstellen, außerdem überlagern und überschneiden sich einige der vorgestellten Ansätze, weshalb nicht von einer chronologischen Reihenfolge ausgegangen werden kann.

2.1.1 Dialektologie gestern und heute

Das Interesse für sprachliche Besonderheiten einzelner Regionen kam bereits im 18. Jahrhundert auf.¹ Noch vor der tatsächlich wissenschaftlichen Beschäftigung mit Dialekten, befasste man sich mit so genannten *Idiotiken*, also Wörterbüchern, die orts- und regionalspezifische Wortlisten und Erläuterungen enthalten. Hauptsächlich sind in diesen Büchern Wörter und Ausdrücke verhaftet, die kaum in der Standardsprache gebraucht werden² (vgl. MARKEY 1973: 2, vgl. GLÜCK 2010: 146). Das linguistische Interesse an Dialekten bildete sich allerdings erst im Laufe des 19. Jahrhunderts heraus, wo als Auftakt eines wissenschaftlichen Fachbereichs der Dialektologie die bairische Grammatik von JOHANN ANDREAS SCHMELLER aus dem Jahr 1821 gesehen wird. Im Vergleich zu den bisher erschienenen Wörterbüchern, befasste sich SCHMELLER auch mit phonologischen und morphologischen Aspekten des Bairischen und reißt zumindest historische und soziale Aspekte von Dialekten an. Diese durch SCHMELLER begründete „Proto-Dialektologie“ wurde weiterentwickelt und erreichte ihren ersten Höhepunkt mit einer Ortsgrammatik zur Kerenzer Mundart (Schweiz) durch JOST WINTELER 1876 (vgl. BARBOUR/STEVENSON 1998: 66).

In die Anfänge der Dialektologie fügen sich vor allem Untersuchungen in phonetischer und lautphysiologischer Tradition, begründet vor allem durch die „Grundzüge der Lautphysiologie zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen“ (später „Grundzüge der Phonetik“) von EDUARD SIEVERS aus dem Jahr 1876. Daraus ergab sich die Möglichkeit einer genaueren phonetischen Beschreibung von Dialekten, was auch dazu führte, dass die Lautlehre als Basis und Kern der Mundartforschung betrachtet wurde. Aus dieser Tradition heraus beharrten einige Linguisten der Leipziger Schule, die so genannten Junggrammatiker, auf der Ausnahmslosigkeit der Lautgesetze. Diese Gruppierung bildete sich Ende der 1870er Jahre um die Linguisten LESKIEN, BRUGMANN und OSTHOFF. Mit ihrer Hypothese versuchten sie die geisteswissenschaftliche Sprachwissenschaft in die Tradition der Naturwissenschaften zu stellen. Diese Annahme wurde allerdings bald durch andere Forschungsrichtungen wiederlegt (vgl. MARKEY 1973: 4-5, vgl. GLÜCK 2010: 147).

In den Anfängen der Dialektologie wurde mit einer klassischen Theoriebildung gearbeitet, welche nicht die Gesamtheit der Dialekte zu fassen suchte, sondern lediglich verkürzt in deren Laut-, Formen- und Wortbestand. Man ging davon aus, dass jedes dialektale Subsystem mit

¹ Interesse an Dialekten wurde allerdings bereits im Mittelalter bekundet, wenngleich dieses noch weit von wissenschaftlichen Dialektuntersuchungen entfernt war (vgl. BARBOUR/STEVENSON 1998: 63).

² Ein Beispiel für ein Idiotikon aus dem 18. Jahrhundert ist das 1756 erschienene „Idiotikon Osnaburgensis“ von J.C. STRODTMANN (vgl. MARKEY 1973: 2).

seiner rekonstruierten historischen Sprachstufe (Protosystem) in Beziehung gesetzt werden kann (vgl. PUTSCHKE 1982: 233).

„Unter Dialektologie verstehen wir die Abteilung der Areallinguistik, die die diatopische Erforschung von Dialekten zur Aufgabe hat. Ihr Arbeitsinstrument ist die Sprachkarte“ (GOOSENS 1977: 23). Die Termini *Areallinguistik* und *Sprachgeographie* werden gegenwärtig häufig synonym verwendet, auch wenn es je nach Autor beziehungsweise Autorin feine Unterschiede geben kann.³ Der Beginn der Sprachgeographie wird mit den Studien GEORG WENKERS und JULES GILLIÉRONs Ende des 19. Jahrhunderts verortet. Ab 1876 arbeitete GEORG WENKER zu den Ortsdialekten des Rheinlandes, um sein Projekt schließlich auf das gesamte deutsche Reich auszuweiten. WENKER erstellte Fragebögen mit rund 40 Sätzen, welche die wichtigsten phonologischen, morphologischen und teilweise lexikalischen Elemente enthielten, welche unterschiedliche Dialektgebiete voneinander abgrenzbar machen sollten. Anhand seiner über 40.000 Erhebungsorte untersuchte er Dialektgrenzen, woraus später der Deutsche Sprachatlas entstanden ist (vgl. SINNER 2014: 114)⁴.

Der Schweizer JULES GILLIÉRON arbeitete im Gegensatz zu WENKER nicht auf Grundlage von Fragebögen (indirekte Methode), sondern untersuchte das Französische direkt, in Zusammenarbeit mit dem linguistischen Feldforscher EDMOND EDMONT. Bereits 1880 veröffentlichte GILLIÉRON den „Petit Atlas phonétique du Valais roman (sud du Rhône)“ und ab 1902 den „Atlas linguistique de la France“. Im Vergleich zu WENKERS Unterfangen untersuchte der Schweizer zwar quantitativ weniger Probanden, allerdings arbeitete er qualitativ dahingehend hochwertiger als ein geschulter Feldforscher eingesetzt wurde. Tatsächlich wurde an WENKERS Methode am meisten kritisiert, dass die ausgefüllten Fragebögen nicht von linguistisch geschulten Personen phonetisch transkribiert wurden, sondern Antworten nur in Form des bestehenden Alphabets erhalten sind (vgl. SINNER 2014: 115).

Die deutsche Dialektologie setzte sich zu Beginn zum Ziel „die Mundart eines jeden Ortes aufs genaueste und vollständigste nach lautlicher, flexivischer, syntaktischer und lexikalischer Seite zu erfassen und festzustellen und aus Vergleichung all dieser Ortsmundarten erst die Grundsätze, nach denen sie zu Untermundarten und zu Mundarten gruppiert werden müssen, abzuleiten“ (WENKER 1881: VI, zitiert nach KNOBLOCH 1986: 600). Die Sprachgeographie fasste die Sprache und deren Dialekte zu Beginn als relativ homogene Gebilde auf, weshalb Variation und Wandel vormals auch ausgeklammert beziehungsweise teilweise als Ausnahmen

³ Häufig ist nicht ganz klar, ob in die verschiedenen Termini ausschließlich die diatopische Dimension oder auch andere hineinspielen (diastatisch, diaphasisch et cetera) (vgl. auch SINNER 2014: 114). Genauere Erläuterungen zu diesen Begriffen finden sich im weiteren Verlauf der Arbeit.

⁴ Genaueres zur Sprachgeographie in Kapitel 2.3.4.

der Regel betrachtet wurden. Von dieser Hypothese ausgehend war ein Ziel der sprachgeographischen Forschung, den Dialekt idealer Sprecher des jeweiligen Ortsdialekts zu erheben. Für ideal wurden die so genannten *NORMs* befunden, die ‚non-mobile-old-rural-males‘ (vgl. CHAMBERS/TRUDGILL 1998: 29). Variation und Wandel waren zunächst nicht die Anliegen der Dialektologen, weshalb soziale Parameter meist vollständig ausgeblendet wurden. Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebte die Mehrheit der Bevölkerung in kleineren Orten, die meist in Landwirtschaft, Handwerk oder Kleinindustrie eingebunden waren. Solche Ortschaften waren auf Grund geringer Mobilität häufig recht homogen in ihren Dialekten, weshalb sie ein ideales Feld für die sprachgeographische Erforschung von Mundarten bildeten. Erst im Laufe der Zeit, auf Grund wachsender Industrie und Mobilität änderten sich nicht nur die Ansprüche der Sprache, sondern auch jene derer, die sie erforschen (vgl. DITTMAR 1997: 50).

Die Sprachgeographie fügt sich grundlegend in eine strukturelle Theoriebildung der Dialektologie ein. In diesem Sinne kann Dialekt verstanden werden „als synchronisch in sich geschlossenes Kommunikationssystem oder aber [...] [als] mehrere ursprungsverwandte (Gruppen von) Mundarten als simultan teils identische teils unterschiedliche Systeme innerhalb eines Diasystems [...]“ (JONGEN 1982: 248). So führte die strukturalistische Theorie zu einer stärkeren Betonung des sprachlichen Aspekts mit der Annahme, dass Sprache ein System darstellt, in dem alle Elemente Bezüge zueinander aufweisen und dadurch konstituiert sind. Grundlegend für diese Theorie sind die Überlegungen von DE SAUSSURE, der unter anderem Sprache als Strukturgefüge betrachtete (vgl. JONGEN 1982: 249).

Die Sprachgeographie befasst sich also mit der inneren Geographie von Sprachen, das heißt mit der räumlichen Ausdehnung einzelner sprachlicher Phänomene (zum Beispiel: Phoneme, Morpheme, Wörter et cetera) innerhalb einer Varietät und mit den Grenzen, die zwischen diesen sprachlichen Erscheinungen liegen (vgl. COSERIU 1979: 6).

2.1.2 Variations- und soziolinguistische Perspektiven

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich vermehrt varietäten- und variationslinguistische Perspektiven in Bezug auf Sprachsysteme. Inwiefern zwischen Variations- und Varietätenlinguistik zu unterscheiden ist, wird sich im Laufe des Kapitels klären. Bis um die Mitte der 1960er Jahre wurde der Variation in der Sprache kaum Beachtung geschenkt, erst mit kritischen Stimmen gegen die von NOAM CHOMSKY begründete generative Sprachwissenschaft setzten sich einige Autoren vermehrt mit dem Thema auseinander.

Linguistic theory is concerned primarily with an ideal speaker-listener, in a completely homogeneous speech-community who knows its language perfectly and is unaffected by such grammatical irrelevant conditions as memory limitations, distractions, shifts of attention and interest, and

errors (random or characteristic) in applying his knowledge of the language in actual performance (CHOMSKY 1965: 3, zitiert nach FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 351).

Während dieser linguistischen Debatte wurde die Homogenitätsannahme von CHOMSKY weitgehend verworfen, sodass Sprachsysteme nicht mehr als homogene Gebilde und deren Sprecher und Sprecherinnen nicht mehr als Ideal ohne „variative Makel“ angesehen wurden. Nun setzten sich die Autoren und Autorinnen verstärkt mit der Heterogenität von Sprache sowie ihr gesellschaftlich inhärenten Bedingungen auseinander, was schließlich auch zur Herausbildung der Soziolinguistik führte.

Grundlegend versteht man unter Sprachvarietät, dass „ein und dieselbe Sprache verschieden gesprochen (und z.T. geschrieben) wird, in Abhängigkeit [...] von den spezifischen sozialen Bedingungen, in denen sie verwendet wird“ (BERRUTO 1987/88: 263). Umgekehrt könnte man eine Einzelsprache⁵ (Beispiel: Deutsch) als Summe aller ihr zugehörigen Varietäten bezeichnen. Der Begriff Varietät scheint auf den ersten Blick klar definiert, allerdings ist es bis in die Gegenwart problematisch einzelne Varietäten voneinander exakt abzugrenzen. Es stellt sich hier die Frage, ab welchem Punkt nicht mehr von einer eigenständigen Varietät gesprochen werden kann beziehungsweise, wann diese in den Status einer Einzelsprache übergeht.⁶ Dahin gehend befasst sich die Varietätenlinguistik mit den verschiedenen Varietäten einer Einzelsprache, während sich die Variationslinguistik der Beschreibung und Analyse sprachlicher Variation widmet, also den linguistischen Faktoren, welche Varietäten konstituieren (vgl. GLÜCK 2010: 745).⁷

Den Grundstein für eine Variations- und damit auch für eine Varietätenlinguistik mit soziolinguistischer Perspektive legte unter anderem der US-amerikanische Sprachwissenschaftler WILLIAM LABOV in den 1960er und -70er Jahren. Bereits zuvor gab es Forschungen zur Korrelation von sprachlichen und außersprachlichen Faktoren in der Konstitution von Varietäten. BASIL BERNSTEIN vertrat die Auffassung, dass soziale Mittel- und Oberschichten eine bestimmte Sprachform verwenden (elaborierter Kode), die sich von der Arbeiterschicht abhob (restringierter Kode). Grund und Ursache dafür seien bessere schulische Ausbildung und größerer gesellschaftlicher Erfolg der Mittel- und Oberschichten (*Defizithypothese*) (vgl. SINNER 2014: 12). LABOV widerlegte diese Hypothese BERNSTEINS allerdings durch eine Studie zu den Gesellschaftsschichten in New York und deren Sprachverhalten. LABOV erkannte die

⁵ COSERIU bezeichnet eine Einzelsprache als historische Sprache, allerdings empfinde ich diesen Begriff als irreführend (vgl. COSERIU 1980: 106-122, zitiert nach SINNER 2014:62).

⁶ Weitere Ausführungen zur Problematik der Abgrenzung von Varietäten in Kapitel 2.3.4.

⁷ Trotz dieser vermeintlich klaren Eingrenzung der Fachbereiche, gibt es bis heute keinen eindeutigen Konsens darüber. Manche Autoren und Autorinnen setzen die beiden Gebiete gleich, ordnen sie der Soziolinguistik unter oder über et cetera (vgl. SINNER 2014: 10-11).

Unterschiede in der Sprache nicht als Defizite, sondern hob deren Unterschiedlichkeit als gleichwertige Systeme hervor (*Differenzhypothese*) (vgl. SINNER 2014: 12-14). LABOV untersuchte das „Auftreten bestimmter sprachlicher Erscheinungen – linguistische Variablen – in Abhängigkeit von bestimmten nicht sprachlichen Fakten – extralinguistische Variablen“ (SINNER 2014: 14).

Bedeutend ist auch die Forschung von EUGENIO COSERIU, der seit den 1950er Jahren die historische Sprache⁸ unterdifferenziert. Er unterscheidet mindestens drei Arten von Dimensionen, nämlich *diatopische* („räumlich“), *diastratische* („sozio-kulturelle Schichten“) und *diaphasische* („Situation, Sprechpartner“) Unterschiede. Nach einhelliger Auffassung übernimmt COSERIU die Termini von LEIV FLYDAL. Ebenso bezeichnen beide Autoren diese Eigenschaft von Sprache als *Architektur der Sprache*. Das Modell muss lediglich um eine *diachrone*, „zeitliche“ Perspektive ergänzt werden. In der Forschung besteht auch keine Einigkeit darüber, ob diatopische Variation hierarchisch über den anderen Dimensionen steht, die dann lediglich Teilsysteme seien und keine voll- und eigenständigen Varietäten.⁹ Das Modell von COSERIU auf der Grundlage von FLYDAL wurde zunächst in der Romanistik etabliert, bis es schließlich auch in anderen Philologien adaptiert und weiterentwickelt wurde (vgl. SINNER 2014: 64-66).

Als Reaktion auf diese taxonomischen Forschungsansätze entwickelte der italienische Linguist GAETANO BERRUTO ab den 1980er Jahren ein eigenes Varietätenmodell. Im Gegensatz zu seinen Forschungskollegen geht er davon aus, dass sich Varietäten in einem Kontinuum befinden und nicht als homogene Gebilde dargestellt werden können. Unter Kontinuum versteht BERRUTO ein Gesamt an Varietäten, wobei die Extrempole leichter auszumachen sind und die dazwischen liegenden Varietäten langsam ineinander übergehen. Als Fundament betrachtet BERRUTO die diatopischen Varietäten (vgl. SINNER 2014: 70).

⁸ Historische Sprache ist nach COSERIU „ein Gefüge von historischen Traditionen des Sprechens, das eben als „autonome“ Sprache von seinen eigenen Sprechern und von den Sprechern anderer Sprachen anerkannt wird, was sich normalerweise dadurch äußert, daß ein solches Gefüge durch ein *adjectivum proprium* bezeichnet wird, wie z.B. „deutsche Sprache“, „englische Sprache“, „französische Sprache“. Eine historische Sprache ist also eine Sprache, die schon als solche von anderen Sprachen historisch abgegrenzt ist, der dieser Status historisch zuerkannt wird“ (COSERIU 1980:109, zitiert nach SINNER 2014:62).

⁹ Mit diastratischer Variation wird oft der Begriff Sprachniveau in Verbindung gebracht, während Diaphasie mit Sprachstilen korrelieren soll (vgl. SINNER 2014: 65).

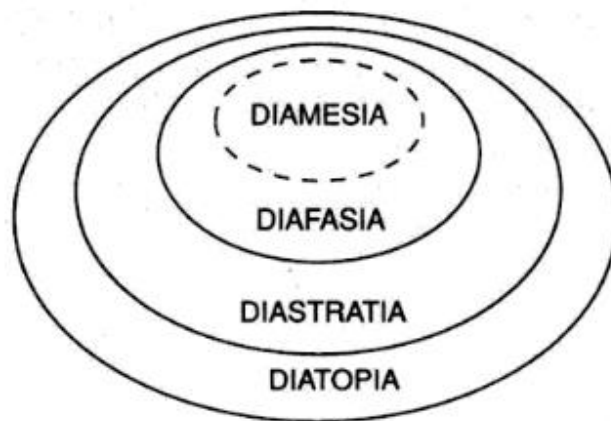


Abbildung 1: BERRUTOS Varietätenmodell nach SINNER 2014: 75

Die Variations- und Varietätenlinguistik wurde bis in die Gegenwart von zahlreichen Autoren und Autorinnen weiterentwickelt, im Lauf dieser Abhandlung sollen auch noch einige Perspektiven miteinbezogen werden. Diese kurze Einführung in den Beginn dieser Forschungsrichtung soll bloß als Orientierung dienen.

Wenngleich es schon vor den 1960er Jahren Ansätze zu einer soziolinguistischen Arbeits- und Denkweise gab, setzte die systematische Erforschung gesellschaftlich-relevanter Parameter für sprachliche Systeme erst in diesen Jahren ein. Erste Vertreter waren unter anderem die bereits erwähnten Autoren BASIL BERNSTEIN und WILLIAM LABOV. Die Soziolinguistik fügt sich in bereits bestehende Theorien ein, befasst sich allerdings eingehender mit dem Zusammenspiel von Gesellschaft und Sprache, sozial bedingter Variation sowie mit den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Einflüssen auf Sprache. Eine intensive Auseinandersetzung mit soziolinguistischen Fragestellungen setzte erst im Rahmen der Bilingualismus-, der Standardsprachen- und der Sprachbarriereforschung in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ein (vgl. LÜDTKE/MATTHEIER 2005: 19).

Im deutschsprachigen Raum sticht besonders das Sprachwirklichkeitsmodell des Schweizer Linguisten HEINRICH LÖFFLER hervor, der die Übergänge zwischen den einzelnen Varietäten als Kontinuum ansieht. Er unterscheidet zwischen verschiedenen Varietäten, die sich unter Einfluss individueller, situationeller, räumlicher, gesellschaftlicher und medialer Bedingungen ergeben. Die einzelnen Varietäten (oder *Lekte*, wie sie LÖFFLER nennt) überlagern sich gegenseitig, weshalb sie letztendlich nur anhand linguistischer Merkmale voneinander unterschieden werden können. „Varietäten sollen an ihrem sprachlichen Erscheinungsbild oder ihren sprachlichen Symptomen erkennbar sein. Die Kategorien der Klassifizierung hingegen sollen im weitesten Sinn extralinguistisch sein [...]“ (LÖFFLER 2010: 80). LÖFFLER geht außerdem davon aus, dass Sozio- und Varietätenlinguistik beinahe deckungsgleich geworden sind auf Grund der schwerpunktmäßigen Erforschung extralinguistischer Faktoren (vgl. LÖFFLER 2010: 79-80).

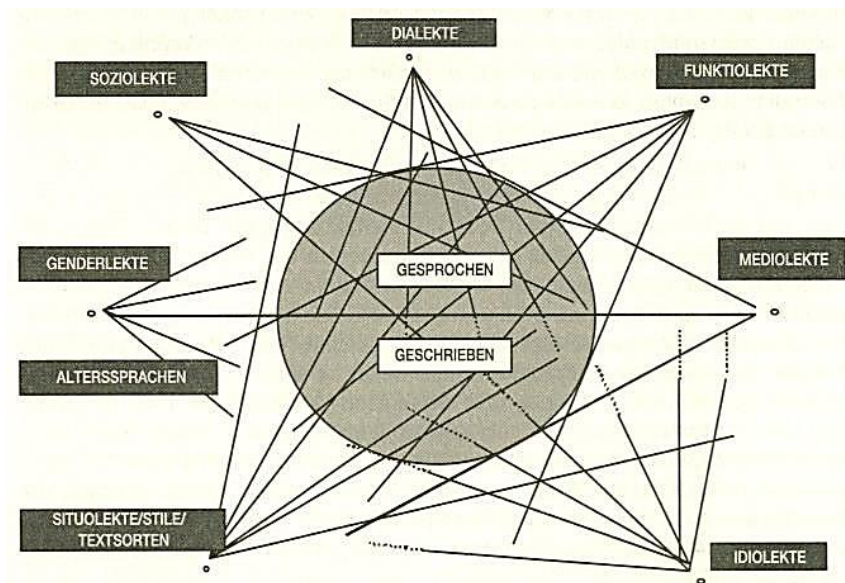


Abbildung 2: LÖFFLERS Sprachwirklichkeitsmodell nach LÖFFLER 2010: 79

2.1.3 Sprachdynamik und Sprachwandel

Bereits während der Anfänge der Dialektologie wurde über dynamische Prozesse in der Sprache geforscht. Der Linguist HERMANN PAUL, aus der junggrammatischen Schule stammend, setzte sich bereits sehr früh mit einer Theorie des Sprachwandels auseinander. PAUL unterscheidet zwischen einer individuellen Sprachkompetenz und dem durchschnittlichen Sprachusus einer Gruppe: „Jede Veränderung des Sprachusus ist ein Produkt aus den spontanen Trieben der einzelnen Individuen einerseits und den geschilderten Verkehrsverhältnissen anderseits. Ist ein spontaner Trieb gleichmässig über ein ganzes Sprachgebiet bei einer Majorität verbreitet, so wird er sich auch rasch durchsetzen“ (PAUL 1880: 41).

Der deutsche Linguist RUDI KELLER hingegen sieht in den dynamischen Prozessen der Sprache das Wirken einer unsichtbaren Hand, also das Ergebnis sprachlicher Einzelhandlungen, die in ihrer Gesamtheit zum Sprachwandel beitragen (vgl. KELLER 2014: 51-57).

In der kritischen Haltung gegenüber FERDINAND DE SAUSSURES Synchronie-Diachronie Konzept entwickelten JÜRGEN ERICH SCHMIDT und JOACHIM HERRGEN eine Sprachdynamiktheorie auf der Basis eines eigenen dynamischen Begriffs.¹⁰ Unter Sprachdynamik verstehen die Autoren „die Wissenschaft von den Einflüssen auf die sich ständig wandelnde komplexe Sprache und von den sich daraus ergebenden stabilisierenden und modifizierenden Prozessen“ (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 20). SCHMIDT und HERRGEN gehen davon aus, dass dynamische Prozesse in der Sprache ihren Ausgang in der kommunikativen Interaktion von

¹⁰ SCHMIDT und HERRGEN sehen DE SAUSSURES Konzept als statisch an auf Grund der strikten Trennung von synchronen und diachronen Systemen (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 21).

Sprechern und Sprecherinnen sowie Sprecher- beziehungsweise Sprecherinnengruppen nehmen. Sprachliche Interaktionen setzen sich grundsätzlich aus Produktions- und Verstehenshandlungen zusammen. Während des Produktionsaktes korreliert das sprachliche Wissen des Individuums mit den „Verstehensmöglichkeiten und Kommunikationserwartungen“ (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 25-26) des Interaktionspartners (Beispiel: Ist mein Gegenüber ein Kind oder ein Erwachsener?). Dahingehend wird ein bestimmter Ausschnitt des sprachlichen Wissens des Sprechers oder der Sprecherin aktiviert. Die dynamischen Prozesse ergeben sich allerdings erst durch die Rückkopplung des Interaktionspartners, der Nichtverstehen, partielles oder vollständiges Verstehen durch Partikel, Nachfragen, Korrektur, Zustimmung oder Mimik/Gestik signalisiert. Je nach Art der Rückkopplung kommt es zu Modifikations- oder Stabilisierungsprozessen (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 25-26). „Die zentrale Ursache sprachdynamischer Prozesse sind Kompetenzdifferenzen zwischen interagierenden Sprechern und Sprechergruppen“ (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 20).

Im Gegensatz zur SAUSSURE'schen Auffassung besteht sprachliche Interaktion nicht aus voneinander losgelösten, statischen Synchronieakten, sondern aus Synchronisierungsprozessen „als den Abgleich von Kompetenzdifferenzen im Performanzakt mit der Folge einer Stabilisierung und/oder Modifizierung der beteiligten aktiven und passiven Kompetenzen [...]“ (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 28). Als Grundlage für Synchronisierungsakte sowie dynamische Prozesse im Allgemeinen wird der Wille gesehen, verstanden beziehungsweise nicht missverstanden zu werden (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 29).

Die Autoren unterscheiden zwischen drei Arten der Synchronisierung: *Mikrosynchronisierung* betrifft die Einzelinteraktion zwischen Produzent/Produzentin und Rezipient/Rezipientin, wodurch sich stabilisierende beziehungsweise modifizierende Prozesse im sprachlichen Wissen ergeben. *Mesosynchronisierung* meint Mikrosynchronisierungsakte über einen bestimmten Zeitraum. Es geht um gleichgerichtete Synchronisierungsakte, die sich im Laufe der Zeit ergeben können, wenn die Interaktionspartner/-partnerinnen häufig mit gewisser biographischer Relevanz für den Einzelnen/die Einzelne an gemeinsamen Situationen teilhaben (Beispiel: Ehe). Mesosynchronisierungen sind verantwortlich für die Herausbildung gruppenspezifischen Sprachverhaltens. Unter *Makrosynchronisierungen* hingegen werden jene Akte verstanden, mit denen sich eine Sprachgemeinschaft an einer übergeordneten, gemeinsamen Norm ausrichtet (Beispiel: Standardsprache). An Makrosynchronisierungen orientieren sich so gut wie alle Mitglieder einer Sprachgemeinschaft, wodurch dauerhaft eine Einzelsprache definiert wird (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 29-32). Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird auf die Sprachdynamiktheorie von SCHMIDT/HERRGEN zurückgegriffen.

2.2 Varietäten des Deutschen

Im folgenden Kapitel soll nun ein Versuch unternommen werden, gewisse Grundbegriffe zu definieren. Außerdem soll allen voran auf die Situation innerer Mehrsprachigkeit in verschiedenen deutschsprachigen Regionen eingegangen werden.

2.2.1 Über die Termini *Variabilität*, *Variation*, *Varietät*, *Variable*, *Variante*

In der Forschung besteht gegenwärtig Einigkeit darüber, dass Sprache ein heterogenes Gebilde ist, das von dynamischen Prozessen und Wandel betroffen ist. Homogenität wird hingegen immer nur artifiziell hergestellt, um unter anderem komplexe Vorgänge einfacher verständlich zu machen. Die Heterogenität der Sprache widerspricht allerdings zentralen theoretischen Begriffen und Modellen der Linguistik (Beispiel: SAUSSURE, CHOMSKY), weshalb ein neuer Begriff geschaffen wurde, der diese Kluft zu schließen vermochte: der Varietätenbegriff. Trotz dieses neuen, vermeintlich heterogenen Begriffs wurden auch Varietäten immer wieder als homogene Gebilde angesehen, die sich einer heterogenen Sprache unterordnen. In der Wissenschaft wurde stets versucht den Begriff ausschließlich anhand linguistischer Faktoren zu definieren, jedoch greift diese Konzeption zu kurz. Es reicht nicht aus Varietäten als Menge linguistischer Varianten zu klassifizieren, ohne extralinguistische, soziale Faktoren und Bedingtheiten der Varietät mitzudenken (vgl. SCHMIDT 2005: 61-64).

Der Begriff **Variabilität** referiert auf eine grundsätzliche Eigenschaft von Sprachen, „ihre Systempositionen nicht kategorisch, sondern variabel besetzt zu haben. Dabei treten an vergleichbaren funktionalen Positionen innerhalb von Äußerungen eines Sprechers unterschiedliche Ausdruckseinheiten auf“ (FLEISCHER/HELBIG/LECHNER 2001:351). Variabilität meint die Heterogenität der Sprache und gilt als Grundlage ihrer Veränderung, ihres Wandels. Das bedeutet, dass Sprachwandel nur durch Variabilität möglich ist, jedoch Variabilität nicht grundsätzlich zur Dynamik führt (vgl. LAMELI 2004: 21). Variabilität zeigt sich dadurch, „daß die Zuordnung zwischen Ausdrücken und Inhalten in beiden Richtungen nicht immer eindeutig ist, daß Inhalte von mehreren Ausdrucksseiten repräsentiert werden können und daß dieselben Ausdrucksseiten mehrere Inhalte widerspiegeln können“ (MATTHEIER 1984: 769). Die Umsetzung von Variabilität bezeichnet man als **Variation** (vgl. LAMELI 2004: 22).

Der klassische strukturalistische Ansatz orientierte sich beim **Varietäten**begriff an der Vorstellung „von innerhalb der Einzelsprache koexistierenden Teil- oder Subsystemen, die im Laufe des Sprachverwendungsprozesses je nach den vorliegenden sozio-situativen Bedingungen beziehungsweise Funktionen aktiviert werden“ (FLEISCHER/HELBIG/LECHNER 2001: 358). Im Gegensatz zur homogenen Statik der Strukturalisten können Varietäten auch als spezielle

Ausprägungen sprachlichen Handelns gesehen werden, die sich in einem mehrdimensionalen Varietätenraum (areal, sozial, situativ, historisch) befinden. Im engeren Sinn variieren sprachliche Merkmale einer oder mehrerer linguistischer Ebenen (Beispiel: Phonologie, Lexik), während die extralinguistischen Parameter (Beispiel: Situation, Areal) definierend für die Varietät sind (vgl. BUßMANN 2008: 772). Eine Sprache kann unterschiedlich gesprochen oder geschrieben werden, abhängig von den jeweiligen sozialen Bedingungen, unter denen sie verwendet wird. Jede dieser Ausprägungen von Sprache kann als Varietät bezeichnet werden. Eine (historische) Sprache ist also jedes sprachliche System, das von einer bestimmten Sprechergruppe gesprochen/geschrieben wird und mit einem eigenen Namen (Beispiel: Deutsch, Englisch) versehen wird/wurde. Eine Einzelsprache besteht mindestens aus einer, aber zumeist aus mehreren Varietäten, weshalb eine Sprache als Menge ihrer Varietäten bezeichnet werden kann. Eine Varietät hingegen kann nicht nur anhand sprachlicher Merkmale definiert werden, vielmehr müssen soziale Parameter hinzugezogen werden (vgl. BERRUTO 2004: 188-189). „Eine sprachliche Varietät zeichnet sich dadurch aus, dass gewisse Realisierungsformen des Sprachsystems in vorhersehbarer Weise mit gewissen sozialen und funktionalen Merkmalen kookkurrieren“ (BERRUTO 2004: 189).¹¹

Wie bereits zuvor erwähnt, nennen SCHMIDT und HERRGEN gleichgerichtete Synchronisierungsakte, „in denen Individuen gemeinsames, situationsspezifisches sprachliches Wissen ausbilden“ (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 49), Mesosynchronisierungen. Diese Synchronisierungsakte können Übereinstimmungen oder Differenzen hervorrufen, diese Abweichungen können sich als Vermeidungsstrategien, Sanktionen und Hyperkorrekturen äußern. Häufig treten so genannte Hyperkorrekturen auf, die standardsprachgerichtet sind (Beispiel: *Fich* ‚Fisch‘), seltener sind Hyperdialektalismen (Beispiel: *Oadlwoß* ‚Edelweiß‘) zu verorten. Der Sprecher beziehungsweise die Sprecherin strebt ein gewisses sprachliches Ziel an, beherrscht diese Zielnorm allerdings nicht, wodurch Hyperformen entstehen können (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 49-51)¹² Herrgen und Schmidt definieren auf dieser Grundlage Varietäten folgendermaßen:

Individuell-kognitiv sind **Varietäten** also durch je eigenständige prosodisch-phonologische und morpho-syntaktische Strukturen bestimmte und mit Situationstypen assoziierte Ausschnitte des sprachlichen Wissens. Da es sich um in gleichgerichteten Synchronisierungsakten herausgebildetes gemeinsames sprachliches Wissen handelt, sind Varietäten immer auch sozial konstituiert. Daher definieren wir Varietäten sprachsozial als partiell systemisch differente Ausschnitte des komplexen Gesamtsystems Einzelsprache, auf deren Grundlage Sprechergruppen in bestimmten Situationen interagieren (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 51).

¹¹ Im angloamerikanischen Raum wird in der Linguistik der Begriff *dialect* synonym für den Terminus *Varietät* verwendet, was zu Missverständnissen führen kann.

¹² ALEXANDRA N. LENZ zeigt durch eine Studie zum Westmitteldeutschen, dass Hyperformen als Nachweis für Varietätengrenzen gesehen werden können (vgl. LENZ 2003).

Diejenigen Varietäten, die völlig der vorangegangenen Definition entsprechen, werden als Vollvarietäten bezeichnet, während sektorale Varietäten sprachlich-situative Differenzen aufweisen und in erster Linie lexikalisch variieren (Beispiel: Fachsprachen) (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 51). Zusammenfassend lassen sich Varietäten definieren als sprachliche Ausschnitte einer Einzelsprache, die auf allen linguistischen Ebenen variieren (können). Sprachvarietäten werden durch gleichgerichtete Mesosynchronisierungsakte von Individuen in bestimmten Situationen erschaffen und verändert, weshalb auch soziale Parameter eine wesentliche Rolle spielen.

Klassischerweise werden Varietäten anhand ihrer außersprachlichen Merkmale klassifiziert, genannt werden hauptsächlich Parameter wie Zeit, Raum, soziale Schicht, soziokommunikative Situation sowie bei einigen Autoren und Autorinnen das Medium. Dahingehend unterscheidet man zwischen diatopischen (räumlichen), diastratischen (sozialen), diaphasischen (situativen) und teilweise zwischen diamesischen (medialen) sowie diachronen (zeitlichen) Varietäten (vgl. BERRUTO 2004: 193).¹³ In manchen wissenschaftlichen Arbeiten wird allerdings auch die diatopische Dimension in den Vordergrund gesetzt, während diastratische und diaphasische Parameter nicht oder kaum als eigenständige Varietät bezeichnet werden, sondern zum Beispiel als Register oder Stil. HUESMANN unterscheidet zwischen einer primären Variationsdimension, die diatopische Dimension, die auf bestimmte Varietäten in arealer Verbreitung hinweist. Unter sekundärer Variationsdimension versteht die Autorin wiederum diastratische Faktoren, die sich auf den einzelnen Sprecher beziehungsweise die Sprecherin und seine/ihre Lebensweise beziehen (Alter, Geschlecht, Schicht et cetera). „Die den Faktoren der diastratischen Dimension entsprechenden spezifischen Sprachzeichen konstituieren kein kohärentes sprachliches System [...], sondern bilden sich auf der Grundlage der diatopischen Varietäten aus [...]“ (HUESMANN 1998: 36). Die dritte Variationsdimension (diaphasisch) beeinflusst situative Faktoren, also konkrete Äußerungssituationen (Beispiel: Gesprächspartner/-partnerin, Thema, Medium) (vgl. HUESMANN 1998: 34-38).

¹³ Die diachrone Achse wird meist als übergeordnet betrachtet.

Varietätenspektrum (interpersonale Variation)		Realisierung (intrapersonale Variation)
Diatopisch (primär)	Diastratisch (sekundär)	Diaphasisch (tertiär)
Region (regionale Variation)	Individuum (soziale Variation)	Situation (situative Variation)
	i. obligatorisch ii. fakultativ	
Varietät	hybrides System	Stil
funktionelles System strukturelle Variation	typisierbare Varianten extrastrukturelle Variation	

Abbildung 3: Variationsdimensionen nach HUESMANN 1998: 39

Die diatopische Variation ist die grundlegende system-konstituierende Dimension, während die sekundäre und tertiäre Variationsdimension extralinguistisch verankert sind.

Varietäten können in der Regel auch als Summe ihrer Varianten angesehen werden. **Variablen** sind hingegen veränderliche Größen, die Leerstellen bezeichnen, welche unterschiedliche Werte annehmen können. Ein Wert wird als **Variante** bezeichnet, also die sprachliche Realisierung einer bestimmten linguistischen Einheit (vgl. GLÜCK 2010: 744-745). „Als sprachliche Variablen werden [...] linguistische Klassen bezeichnet, die abhängig von bestimmten sprachlichen und außersprachlichen Kontexten bestimmte Werte (Varianten) annehmen können“ (LAMMELI 2004: 22).

2.2.2 Der Terminus *Dialekt*

Der Begriff Dialekt leitet sich aus dem griechischen Wort *diá-lektos* ab, was so viel bedeutet wie ‚Redeweise‘ (vgl. BUßMANN 2008: 131). Über den Terminus wurde seit Anbeginn der dialektologischen Forschungsarbeiten heiß debattiert und kaum ein Konsens darüber gefunden, wie er zu definieren sei. Einigkeit besteht darin, dass mit Dialekten eine areal-horizontale Dimension sprachlicher Variation gemeint ist, also Variation bestimmter linguistischer Merkmale auf Grund der räumlichen Verortung des Sprechers beziehungsweise der Sprecherin. Bereits im 16. Jahrhundert erkannte man die Vielfältigkeit zu sprechen, so schreibt MARTIN LUTHER: „Deudschland hat mancherley Dialectos art zu reden/ also das die Leute in xxx. Meilen wegs einander nicht wol können verstehen/ Die Osterreicher vnd Beiern verstehen die Düringen vnd Sachsen nicht/ sonderlich die Niderländer“ (AURIFABER 1566: 605, zitiert nach

NIEBAUM/MACHA 2014: 6). Bereits LUTHER erkannte das Potenzial dialektaler Sprechweise, in dem Sinne als zumindest intuitiv gewisse Dialekträume ausgemacht werden konnten: „Die mundartliche Ausdrucksweise ist weit stärker differenziert als die hochsprachliche, und zwar so, daß bei einer Entfernung über mehrere hundert Kilometer die Verständigung aufgehoben wird“ (GOOSSENS 1977: 11). Über den Aspekt des Raumes beziehungsweise die areal-horizontale Verteilung von Dialekten ist man in der Forschung einig geworden, auch wenn über andere Aspekte beziehungsweise Parameter, die Dialekten zugeschrieben werden, noch kaum Konsens besteht. So geht u.a. WIESINGER (vgl. 1980: 188) davon aus, dass Basisdialekte ländlich, konservativ und stark lokal gebunden sind, dass sie von der wenig mobilen Bevölkerung in privater Alltagskommunikation verwendet werden und von geringer kommunikativer Reichweite sind. Als Basisdialekte werden jene dialektalen Sprachformen bezeichnet, die im Vergleich zu anderen diatopischen Varietäten die höchste Dialektalität und kleinräumige, lokale kommunikative Reichweite aufweisen. Diese Art von Dialekt wird zumeist der ältesten Bevölkerung an einem ländlichen Ort zugeschrieben (vgl. BELLMANN 1983: 112-113).

In der Forschung wurde auch lange Zeit diskutiert, ob die Termini *Dialekt* und *Mundart* unterschiedliche Bedeutungen tragen oder synonym zu verwenden sind. Von einigen Autoren und Autorinnen wird vorgeschlagen den Begriff *Dialekt* dem der *Mundart* überzuordnen, also Dialekt als Menge von Mundarten zu betrachten. Dahingehend wären Mundarten einem bestimmten Ort vorbehalten (Ortsmundart), während Dialekte verwandte Mundarten unter einem Begriff zusammenfassen sollten (vgl. u.a. CZICHOCKI/HEYDRICH/LANGER 1964: 119). In der vorliegenden Abhandlung werden beide Begriffe allerdings als Synonyme betrachtet und bevorzugt der Dialektterminus verwendet.

Viele linguistische Forscher und Forscherinnen gehen davon aus, dass Dialekt nicht aus sich selbst heraus definiert werden kann, sondern nur in Zusammenhang mit seinem „Gegenpol“ der Standardsprache eine umfassende Definition möglich ist. So liefert unter anderem GOOSSENS eine Dialektdefinition in Abgrenzung zum Standard:

Dialekt ist also der als Ausdrucksweise der Sprachgemeinschaft eines Ortes zu betrachtende, auf lokale Verwendung zielende Komplex von Sprechweisen, bei dem zur Aufhebung der Differenzen zum hochsprachlichen System, im Vergleich zu den anderen am gleichen Ort vorkommenden Sprechweisen dieser Sprachgemeinschaft, eine maximale Anzahl von Regeln notwendig ist (GOOSSENS 1977: 21).

GOOSSENS meint also, umso weniger Regeln benötigt werden, um zur Standardsprache zu gelangen, desto näher befindet sich eine bestimmte Varietät an diesem Pol. Trotz dieses mathematischen Versuchs einer Definition, kann nicht genau geklärt werden, was unter den Regeln zu verstehen ist beziehungsweise, wie sich diese quantifizieren lassen.

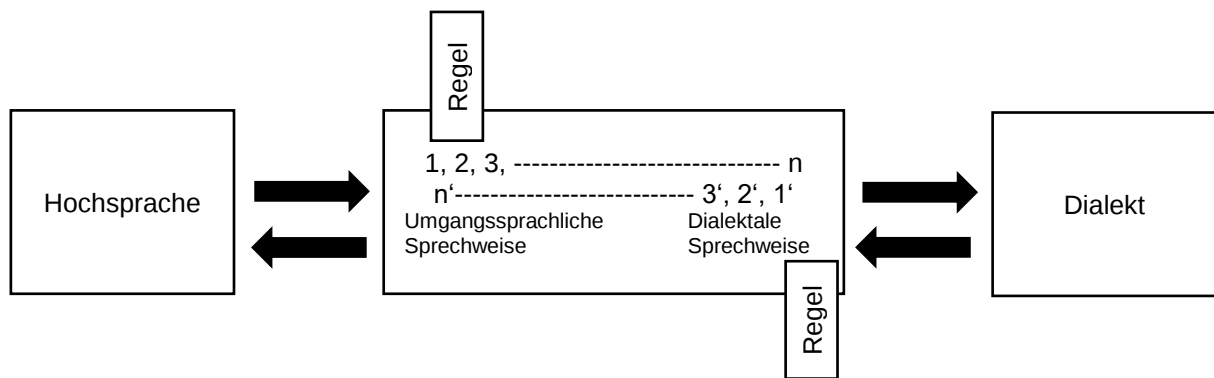


Abbildung 4: Dialekt-Standard Achse nach GOOSSENS 1977: 19

Eine andere Definition liefert SOWINSKI, der bereits Wandelphänomene beziehungsweise die Dynamik in der Varietät miteinzubeziehen versucht. Zunächst sieht der Autor Mundart als ein System, das bereits vor der Schriftsprache existiert hat und an mündliche sowie örtliche Kommunikation gebunden ist. Dialekt sei eine Redeweise des alltäglichen Umgangs miteinander, die allerdings von historisch sich entwickelten Einflüssen bestimmt ist (vgl. SOWINSKI 1974: 192).

Genauso wenig wie Dialekt ausschließlich anhand seiner linguistischen Merkmale definiert werden kann, lässt er sich auch nicht nur durch außersprachliche Merkmale beschreiben. Ein Dialekt ist das Resultat sprachlicher und sozialer Parameter, weshalb beide Dimensionen mitbedacht werden müssen: „it is impossible to define an existing language form as a dialect or as a language on the grounds of purely linguistic features“ (BERRUTO 2010: 231).

Das Wissen um areale Differenzen in der Sprache war der Bevölkerung bereits im Mittelalter bewusst, wenngleich zu dieser Zeit lediglich gleichwertige regionale Sprachsysteme beobachtet werden konnten. Erst mit der schrittweisen Etablierung einer überregionalen Standardvarietät, zunächst in Schrift, anschließend auch als Oralisierungsnorm, erkannte man eine offensichtliche Dynamik des Varietätenraumes, der auch schnell als Verlust gewertet wurde. SCHMIDT und HERRGEN definieren Dialekte als „die standardfernsten, lokal oder kleinregional verbreiteten Vollvarietäten“ (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 59). Geht man davon aus, dass Dialekte immer als standardfernste Varietäten bezeichnet werden können, ist ein Aussterben oder ein drohender Verlust dieser Varietät schlichtweg nicht möglich. Jedoch ist unbestritten, dass diejenigen Dialekte, welche vor hunderten Jahren im deutschsprachigen Raum Verbreitung fanden, heute in der Form nicht mehr existieren. Erklären lässt sich dieses Phänomen durch dynamische Prozesse, die auch unter vertikaler Konvergenz zusammengefasst werden können: „The term vertical convergence refers to the process whereby a certain range of linguistic features of a variety is substituted by features that enjoy higher standing than the original ones“ (BERRUTO

2010: 259). Auf lange Sicht können durch dieses Phänomen linguistische Eigenschaften der konvergierenden Varietät (hier: Dialekt) getilgt und/oder durch jene der zu-konvergierenden Varietät (hier: Standardsprache) ersetzt werden. Das Resultat vertikaler Konvergenz ist in jedem Fall die Reduktion der Distanz zwischen den Außenpolen eines sprachlichen Kontinuums (vgl. BERRUTO 2010: 259-261).

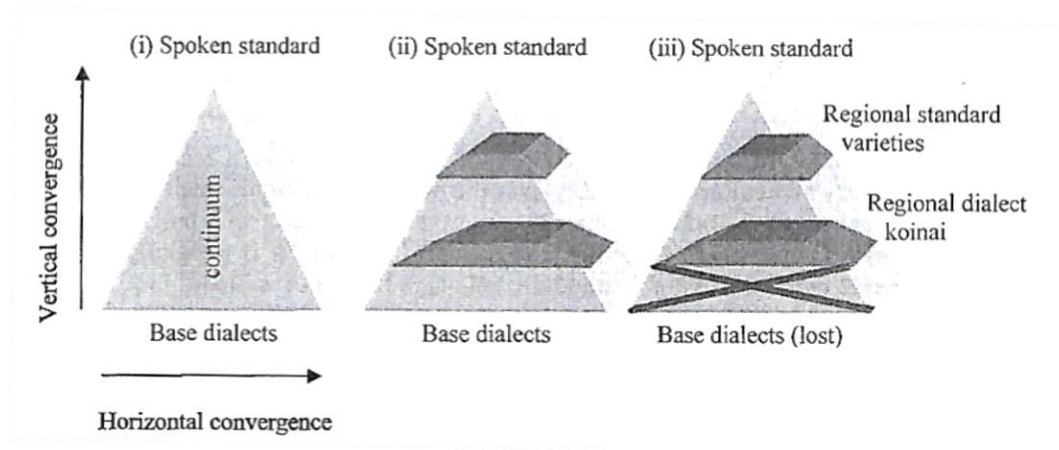


Abbildung 5: Modell linguistischer Konvergenz nach BERRUTO 2010: 261

Zur Vertikalen kommt außerdem eine horizontale Dimension hinzu, die eine Annäherung zwischen Dialekten vorsieht. Das abgebildete Modell linguistischer Konvergenz zeigt, dass vertikale Konvergenz unterschiedlich stark ausfallen kann, je nach der Phase, in welcher sie sich befindet. Dialekt bezeichnet also unter dynamischem Gesichtspunkt die zum jeweiligen Zeitpunkt auffindbare standardfernste Vollvarietät. Um nun den Begriff aber umfassend definiert zu sehen, muss auch auf die Standardform eingegangen werden, da nur dadurch Standardferne bestimmt werden kann.

Der Begriff Standard impliziert immer eine gewisse Überregionalität und ist an eine literale Norm gebunden, das heißt es existieren verbindliche kodifizierte Grammatiken und Orthographien. Auch eine Standardvarietät ist in gewissem Maße variabel, auch wenn diese Dynamik hier kaum wahrgenommen wird. Das Deutsche besitzt eine *Literalisierungsnorm* („Schriftnorm“), allerdings weist es mehrere *Oralisierungsnormen* („Mündlichkeit“) auf. Es gibt Aussprachekonventionen, welche prestigeträchtiger sind als andere, jedoch haben alle ihre Berechtigung. „Der natürliche Spracherwerb führt unvermeidlich dazu, dass die Sprache jedes Individuums areale Merkmale aufweist, das heißt, Merkmale, deren Verbreitungsgebiet kleiner ist als das der Oralisierungsnormen“ (SCHMIDT/HERRGEN 2011: 61). Jeder Sprecher und jede Sprecherin erwirbt ein gewisses intuitives Wissen um die Qualität von Arealität, was man auch als *Salienz* eines arealen Merkmals bezeichnen kann. (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 60-62). Eine Standardsprache ist nach SCHMIDT und HERRGEN (2011: 62) schließlich „diejenige Vollvarietät,

auf deren Literalisierungsnorm die Mitglieder einer Sprachgemeinschaft ihre Makrosynchronisierung ausrichten. Die – nationalen – Oralisierungsnormen dieser Vollvarietät sind durch Freiheit von (kommunikativ) salienten Regionalismen gekennzeichnet.“

Des Weiteren könnte man noch versuchen den intermediären Bereich zwischen Dialekt und Standardvarietät zu definieren, jedoch steht im Fokus dieser Arbeit die dialektale Variation ohne Berücksichtigung umgangssprachlicher/regiolektaler Merkmale. Die Beschreibung des Zwischenbereichs bedürfe wahrscheinlich einer eigenen Forschungsrichtung im Bereich der Variations- und Varietätenlinguistik, weshalb diesem im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht nachgegangen werden kann.

2.2.3 Dialekt-Standard Achse

Im deutschsprachigen Gebiet lassen sich drei unterschiedliche Räume ausmachen, die je spezifisch mit den Extrempolen Dialekt und Standard auf einer virtuellen Achse umzugehen vermögen. Im niederdeutschen Sprachraum, also jenem Gebiet, das die 2. Lautverschiebung nicht durchgemacht hat¹⁴, sind die Dialekte weitgehend abgebaut worden. Lediglich die ältere Generation in ländlichen Gebieten beherrscht noch den Platt, auch wenn stets „Wiederbelebungsversuche“ durch Vereine oder dergleichen unternommen werden.¹⁵ Die niederdeutschen Dialekte im Norden Deutschlands stellen eine spezifische Situation dar, weil sie linguistisch gesehen in weiter Distanz zur hochdeutschen Standardvarietät stehen und vermutlich auch deshalb stetig abgebaut wurden (vgl. AMMON 2003: 165, AMMON 2006: 1768).

In der deutschsprachigen Schweiz hingegen zeigt sich ein anderes Bild, da hier der Dialekt in beinahe allen Alltagssituationen von allen sozialen Schichten gepflegt wird und die Standardvarietät bloß auf eine besonders förmliche Domäne beschränkt ist. Hier herrscht eine Diglossiesituation vor, was sich auch im Übergang von einer zur anderen Varietät zeigt (*Code Switching*). In der deutschsprachigen Schweiz herrscht wie zwischen niederdeutschen Dialekten und hochdeutscher Standardvarietät eine große linguistische Distanz zwischen Dialekten und Standardform, was entweder die Ausprägung einer Diglossie fördert (deutschsprachige Schweiz) oder aber zur Umstellung auf die Standardvarietät beiträgt (niederdeutsches Sprachgebiet). Auch in Liechtenstein und teilweise in Vorarlberg kann man einer Diglossiesituation begegnen (vgl. AMMON 2006: 1768-1769).

Das Mitteldeutsche und der größte Teil des Oberdeutschen (Mitte/Süden Deutschlands, Österreich, Südtirol) bedienen sich eines Dialekt-Standard Kontinuums. Es entwickelt sich ein

¹⁴ Genauer zur linguistischen Einteilung des deutschsprachigen Raumes siehe Kapitel 2.3.4.

¹⁵ Die niederdeutschen Dialekte wurden 1997 als eigenständige Sprache in die Europäische Charta für Regional- und Minderheitensprachen aufgenommen. Bei den niederdeutschen Dialekten handelt es sich um eine Einzelsprache, der lediglich die Standardvarietät fehlt (vgl. AMMON 2003: 164).

gradueller Übergang vom Dialekt zur Standardvarietät (Gradualismus), der sozial und situativ bedingt ist. Alle Sozialschichten zeigen Variation, wenngleich der Dialekt häufig in privaten, nicht öffentlichen Situationen mit Familie und Bekannten verwendet wird, während die Standardvarietät eher der öffentlichen, offiziellen Domäne vorbehalten ist. Es zeigen sich allerdings auch Unterschiede im Sprachgebrauch der älteren und jüngeren Generation (vgl. AMMON 2003: 166-167, AMMON 2006: 1769). Auch hier zeigt sich der Gradualismus im Wechsel zwischen Varietäten. *Code Shifting* bezeichnet einen graduellen, fließenden Übergang zwischen den Extrempositionen, ganz im Gegensatz zum Switching (vgl. HUESMANN 1998: 41). Ein Kontinuum kann schließlich gesehen werden als „an ordered set of elements arranged in such a way that between two adjacent entities of the set (in this case, language varieties) there are no sharp boundaries, but rather a gradual, fuzzy differentiation, each variety sharing some sociolinguistically marked features with adjacent varieties” (BERRUTO 2010: 235).

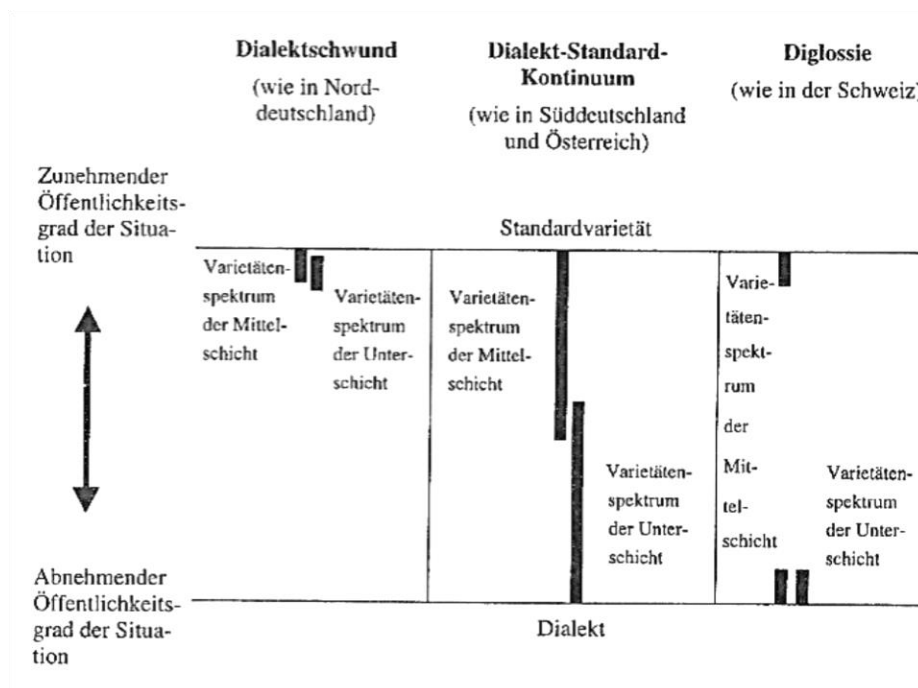


Abbildung 6: Dialekt-Standard Achsen nach AMMON 2003: 170

Ein variatives Kontinuum besteht schließlich aus einzelnen Varietäten, die Vollvarietätenstatus besitzen sowie aus einer großen Anzahl von Sprechlagen, den Verdichtungsbereichen variativer Sprachverwendung (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 53). Wie DOWNES herausstellt, ist „the linguistic side of any variety [...] a clustering tendency within a continuum” (DOWNES 1984: 28) (Kontinuum mit Verdichtungen).

Unter Verdichtungsbereich (Sprechlagenschwerpunkt) wird dabei ein typisches Sprachverhaltensmuster verstanden, das sich linguistisch durch relative interne Kohäsion auszeichnet. (Das

bedeutet, dass die Variation innerhalb eines Verdichtungsbereichs geringer ist, als die Variation zwischen zwei Verdichtungsbereichen) (vgl. LENZ 2004: 201).

2.2.4 Geographische Verteilung deutscher Dialekte

Die Sprachgeographie beschäftigt sich mit

der räumlichen Ausdehnung und Verteilung einzelner sprachlicher Erscheinungen (Phoneme, Wörter, Konstruktionen) innerhalb einer oder mehrerer „Sprachen“ sowie mit den Grenzen zwischen den von diesen Erscheinungen eingenommenen Flächen, die nur in Sonderfällen mit den Grenzlinien der jeweils untersuchten Sprache bzw. Sprachen übereinstimmen können. (COSERIU 1979: 6).

Die Forschungsrichtung wird neben Sprachgeographie manchenorts auch Dialektgeographie (Verteilung dialektaler Phänomene), Areallinguistik oder Geolinguistik genannt, immer bedacht auf die Verbindung von Linguistik und Geographie. Es geht schließlich um die geographische Verteilung und Grenzziehung von und zwischen sprachlichen Erscheinungsformen, Varianten. Dieser Forschungsschwerpunkt entwickelte sich seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts und wird grundlegend mit GEORG WENKER in Verbindung gebracht. Doch schon vor WENKERS umfassenden Studien gab es einschlägige Versuche zur räumlichen Darstellung von Dialektgebieten, so durch JOHANN ANDREAS SCHMELLER 1821 oder durch KARL BERNHARDI 1844 (vgl. NIEBAUM/MACHA 2014: 88). Trotz des großen Interesses an der Ordnung von Dialektgebieten sind seit jeher kritische Stimmen zu vernehmen, so auch NIEBAUM und MACHA (2014: 89): „Die Problematik der Dialekteinteilung ist eng verbunden mit der prinzipiellen Frage, ob es überhaupt möglich ist, dialektale Einheiten abzugrenzen, einer Frage, mit der man sich seit dem Entstehen der Sprachatlanten auseinanderzusetzen hatte.“

In den Anfängen der Erforschung von Dialektgrenzen wurde davon ausgegangen, dass die dialektalen Grenzen mit den alten germanischen Stammesgrenzen übereinstimmen (Stammeshypothese). Diese „romantische“ Annahme wurde allerdings bald durch WENKERS Operationen widerlegt. Auch GEORG WENKER wollte zunächst beweisen, dass Dialekte klar voneinander abgrenzbare Gebilde sind, allerdings gab er spätestens nach seiner ersten Studie diese naive Vorstellung auf und widmete sich einer aufgelockerten Hypothese. Der Linguist begann 1876 zunächst damit Fragebögen mit 42 standarddeutschen Sätzen an Schulstandorte der Rheinprovinz zu senden. Aufgabe der Lehrpersonen sollte sein diese Sätze in einen unverfälschten Ortsdialekt zu übersetzen, wenngleich sie sich ausschließlich der „üblichen Schriftzeichen“ bedienen sollten.¹⁶ 1877 erschien WENKERS erste linguistische Karte zur Rheinprovinz nördlich der

¹⁶ Diese Formulierung findet sich im Anschreiben von 1876, wurde aber in den weiteren Erhebungen herausgenommen, da WENKER später auch einige zusätzliche Schriftzeichen zur Übersetzung anbot (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2010: 98).

Mosel. Dem nicht genug, weitete er das Untersuchungsgebiet aus und integrierte auch Westphalen. 1877 verschickte er einen geringfügig veränderten Fragebogen an die westphälischen Lehrpersonen, der nur noch 38 Sätze beinhaltete. Ein Jahr später zeichnete er die Karten für einen „Sprachatlas der Rheinprovinz nördlich der Mosel sowie des Kreises Siegen“, die jedoch nie veröffentlicht wurden. Auch die später verfolgten Studien zur Sprachgeographie von Nord- und Mitteldeutschland sowie von Nordwestdeutschland sind nie öffentlich geworden und existieren nur in den Marburger Archiven (vgl. SCHEURINGER 2010: 158-161).

Am bekannten „Sprachatlas des Deutschen Reiches“ wurde von 1889 bis 1923 gearbeitet, allerdings konnte WENKER dieses Unterfangen alleine nicht mehr bewerkstelligen, weshalb er sich Hilfe von FERDINAND WREDE und EMIL MAUERMANN holte. Ungefähr 45.000 Fragebögen mit nun 40 Wenkersätzen wurden von den drei Linguisten bearbeitet und unzählige Karten per Hand gezeichnet. Das Original des entstandenen Werkes findet sich in den Marburger Archiven sowie in der Berliner Staatsbibliothek, auch wenn durch digitalen Fortschritt die Karten mittlerweile auch online zugänglich sind (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2001-2009, vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2008 ff.). Von 1926 bis 1933 wurden zusätzlich Daten zu den weiteren deutschsprachigen Gebieten außerhalb des Deutschen Reiches erhoben, welche schließlich in Ergänzungskarten mündeten (Österreich, Schweiz, Liechtenstein, Südtirol et cetera). Hauptinteresse lag bei diesen Erhebungen auf der phonologischen, morphologischen und teilweise lexikalischen Ebene, wenngleich gegenwärtig auch an der kartographischen Darstellung weiterer linguistischer Ebenen gearbeitet wird (vgl. SCHEURINGER 2010: 161-163).

Zu den so genannten Großraumatlanten zählt im deutschen Sprachraum auch der „Deutsche Wortatlas“ von WALTHER MITZKA, der aus rund 48.400 verschiedenen Orten Wortvarianten erhob. MITZKAS Erhebung umfasste nicht nur das Deutsche Reich, sondern auch Österreich, Südtirol, Elsaß und deutschsprechende Teile Tschechiens und Lothringens. Der erste Teil des Wortatlases wurde bereits 1951 publiziert (vgl. SCHEURINGER 2010: 163, vgl. FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 398). Neben den Großraumatlanten erschienen auch zahlreiche Regional- oder Kleinraumatlanten, die in der Regel kleinere geographische Gebiete untersuchen. Beispielsweise soll der „Sprachatlas von Oberösterreich“ (Publikation ab 1998) genannt werden (vgl. SCHEURINGER 2010: 170).

Im Vergleich zur anfänglich klassischen Dialektgeographie hat sich diese parallel mit den Strömungen der Dialektologie mit- und weiterentwickelt. So begann man unter anderem in den 1990er Jahren vermehrt dialektometrisch zu arbeiten. Das verfügbare Datenmaterial wurde auf Grund dialektologischer Studien stetig vergrößert und digitale Hilfsmittel wurden weiterentwickelt und verbessert, wodurch die Gesamtheit der Daten (beziehungsweise eine Stichprobe)

untersucht werden konnten. „Banal formuliert versucht sie [die Dialektometrie], durch Zusammenschau vieler *Einzelbäume* die übergeordnete Gestalt des *Waldes* zu erkennen“ (GOEBL 1993: 39).

Im Sinne der Sprachdynamik und des Wandels natürlicher Sprache wurde auch in Bezug auf dynamische linguistische Sprachkarten geforscht. Jedes bereits sprachgeographisch erforschte Gebiet kann durch Hinzutreten neuer Forschung auf demselben Gebiet in dynamische Karten umgewandelt werden. Durch den Vergleich älterer Forschungsergebnisse mit neuen kann Sprachwandel beschrieben werden (vgl. SCHMIDT 2010: 385-386).

Die dialektologische Forschung bietet verschiedene Einteilungskarten und Möglichkeiten der Einteilung von Dialekten an. In diesem Rahmen wird auf die geographische Gliederung nach PETER WIESINGER eingegangen, der den Raum auf der Basis phonologischer und morphologischer Kriterien strukturiert, was für das Thema der vorliegenden Arbeit am naheliegendsten scheint. Außerdem versucht WIESINGER die einzelnen Gebiete nicht durch feste Grenzen voneinander zu trennen, sondern schaltet Übergangszonen dazwischen, die einen fließenden, graduellen Verlauf anzeigen sollen (vgl. WIESINGER 1983: zw. 830/831).

In den ersten Jahrhunderten n.Chr. wird das Westgermanische als Fundament für die späteren deutschen Dialekte gesehen. Nach dem Ende der Völkerwanderungszeit im 5./6. Jahrhundert n.Chr. setzte eine sprachgeographische Differenzierung ein, die zur Entwicklung unterschiedlicher Dialekte führte. Eines der grundlegenden Gliederungskriterien für die Dialekte des deutschen Sprachraumes ist die Zweite oder Hochdeutsche Lautverschiebung, die Hoch- und Niederdeutsch voneinander abgrenzt. Im Spätwestgermanischen haben sich im hochdeutschen Raum Fortesplosive zu Fortesfrikativen und Affrikaten gewandelt, während dieser Zustand im niederdeutschen Raum keine Veränderung durchgemacht hat (vgl. WIESINGER 1983: 820-822).

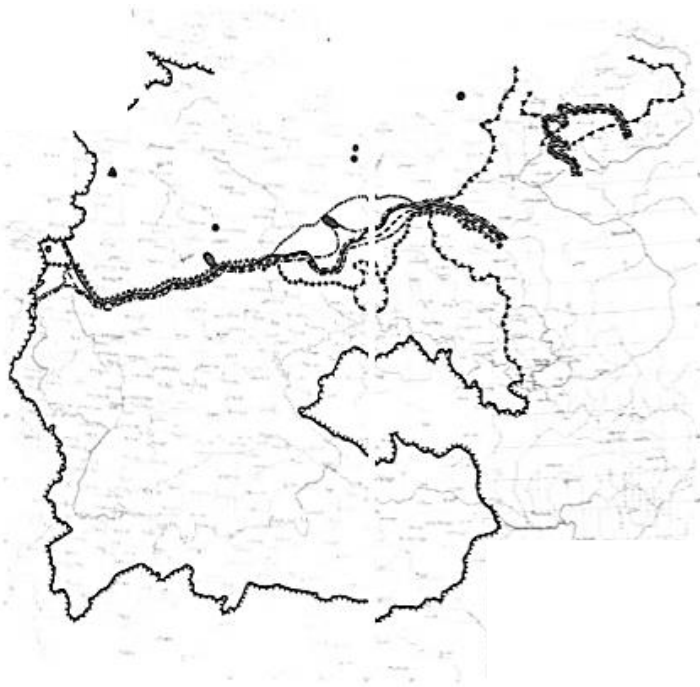


Abbildung 7: Einteilung der deutschen Dialekte: Hochdeutsch/Niederdeutsch modifiziert nach WIESINGER 1983: zw. 822-823

Während der Hochdeutschen Lautverschiebung wandelten sich spätwestgermanisch /p/ und /k/ im In- und Auslaut nach Vokal im Althochdeutschen zu Frikativgeminaten (/ff/ und /hh/), wobei im Auslaut einfach Fortes auftreten. Außerdem verändern sich /t/ im Inlaut im Ahd. zu den Frikativgeminata /ʒʒ/ und /t/, /p/ und /k/ im Anlaut sowie /tt/, /pp/ und /kk/ im Inlaut zu /z/, /pf/ und /ch/ (vgl. WIESINGER 1983: 822). Der Übergang vom Germanischen zum Hoch- und Niederdeutschen brachte also einige Veränderungen mit sich, die in diesem Rahmen nur kurz angerissen werden sollten.

Das Hochdeutsche lässt sich noch weiter in zwei große Räume unterteilen, nämlich in das Ober- und das Mitteldeutsche. Zum Mitteldeutschen zählen die ripuarischen, moselfränkischen, rheinfränkischen, hessischen, thüringischen, obersächsischen und schlesischen Dialekte, die sich allesamt auf dem Gebiet des heutigen Deutschlands befinden. Genauso wie das Mitteldeutsche unterscheidet auch das Oberdeutsche zwischen westlichen und östlichen Gebieten. Zum Westoberdeutschen zählen das Alemannische, das Schwäbische sowie das Süd- und Ostfränkische, während sich das Ostoberdeutsche über den bairischen Sprachraum erstreckt, der sich über den Süden Deutschlands, Südtirol sowie über ganz Österreich außer Vorarlberg und einen kleinen Teil Tirols ausdehnt (vgl. NIEBAUM/MACHA 2014: 250-253).

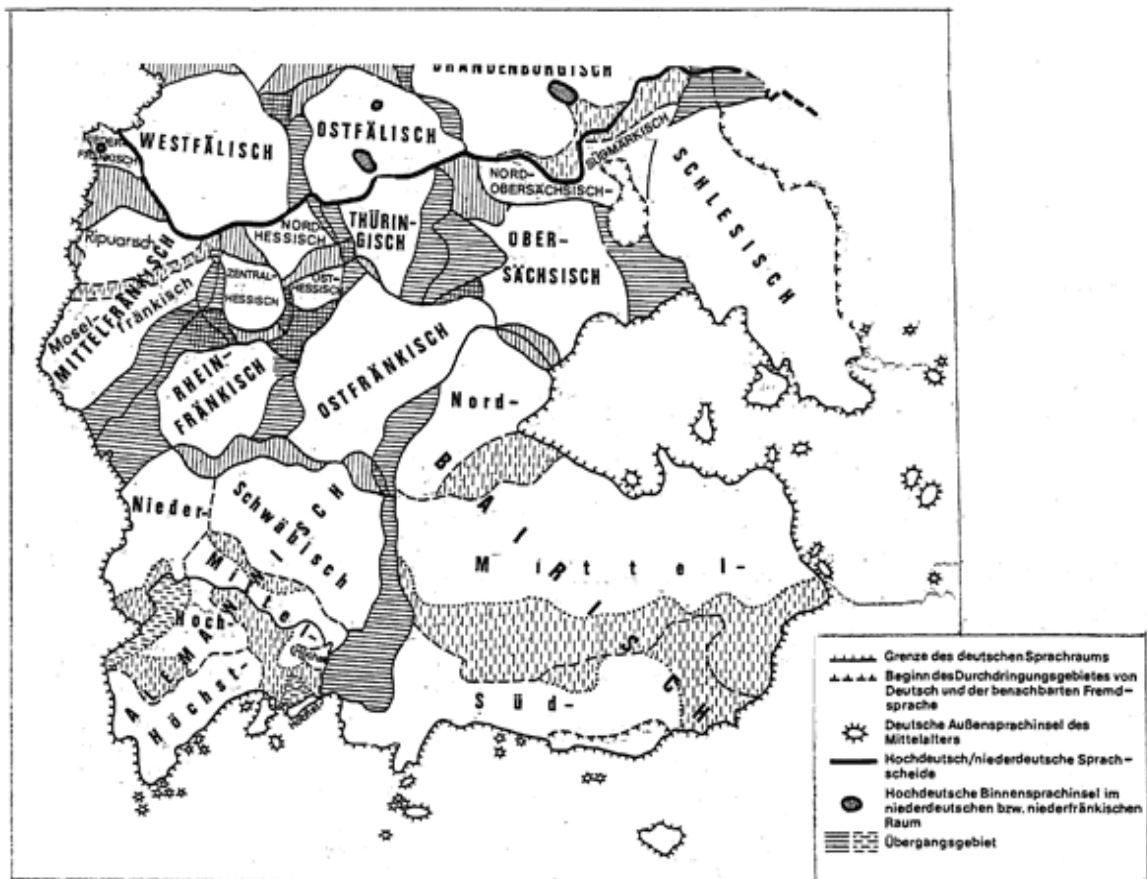


Abbildung 8: Einteilung der deutschen Dialekte: Gliederung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach WIESINGER 1983: zw. 830/831

Das Bairische macht den größten deutschen Dialektraum aus, es umfasst ein Sechstel des gesamten deutschsprachigen Raumes und ein Viertel des hochdeutschen Sprachraumes. Das Bairische erstreckt sich über alle österreichischen Bundesländer, abgesehen von Vorarlberg und einem kleinen alemannischen Gebiet im Norden Tirols sowie über Ober- und Niederbayern und die Oberpfalz im Bundesland Bayern der Bundesrepublik Deutschland. Außerhalb des offiziellen deutschsprachigen Raumes werden bairische Dialekte auch in Südtirol gesprochen sowie in weiteren angrenzenden Gebieten von Nachbarländern (vgl. WIESINGER 1989a: 438-439). Das Bairische grenzt im Südwesten an das Italienische und Alpenromanische, im Südosten an das Slowenische, im Osten ans Magyarische und Slowakische und im Norden an das Tschechische. Nur im Westen hat das Bairische Kontakt mit deutschen Dialekten, nämlich dem Alemannischen, Ostfränkischen und Obersächsischen (vgl. WIESINGER 1983: 837).

Das Bairische gliedert sich außerdem in einen Süd-, einen Mittel- und einen Nordteil, die allerdings nicht durch feste Grenzziehungen voneinander getrennt, sondern durch Übergangsgebiete miteinander verbunden sind. Das Nordbairische erstreckt sich ausschließlich im Bundesland Bayern, während das Mittelbairische Teile Bayerns und die österreichischen Bundesländer Nieder- und Oberösterreich, Teile des Burgenlandes und Salzburgs sowie Wien und

nördliche Gebiete der Obersteiermark umfasst. Zwischen dem Mittel- und Südbairischen liegt ein breiter Gürtel, der Übergangszonen zwischen den beiden Dialekten darstellt und hier als Südmittelbairisch bezeichnet wird. Dieses Übergangsgebiet erstreckt sich über den Süden des Burgenlandes, den Nordosten der Steiermark, Teile Salzburgs und Nordtirols. Das Südbairische umfasst hingegen die östliche Obersteiermark und den Westen der Steiermark, Kärnten sowie westliche Teile Tirols. Auch Südtirol in Norditalien ist dem Südbairischen zuzurechnen. Das Mittelbairische lässt sich außerdem in einen westlichen und einen östlichen Part unterteilen (vgl. LENZ i.E.).

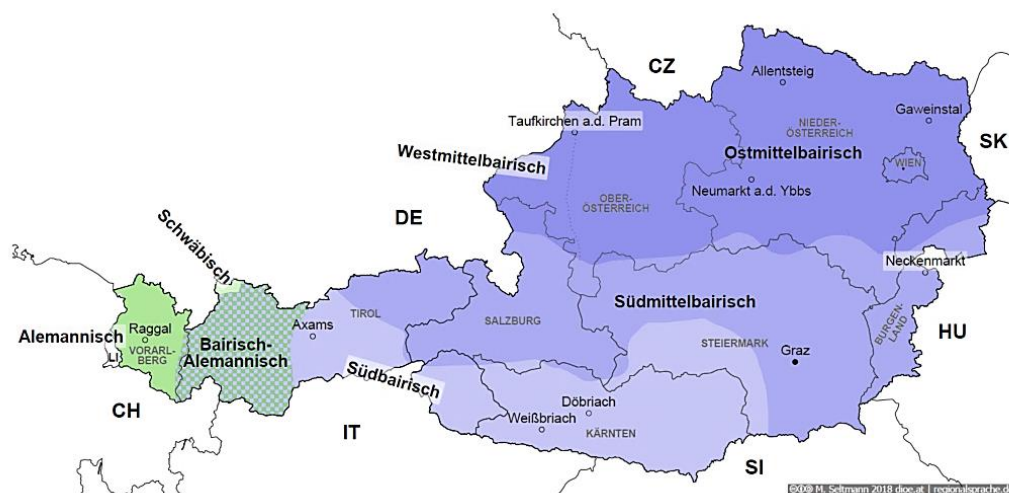


Abbildung 9: Dialektgebiete des gegenwärtigen Österreich (LENZ i.E.)

All die bislang erwähnten Unterteilungen erfolgten auf Grund phonologischer und morphologischer Kriterien. Die Bewohner und Bewohnerinnen der einzelnen Dialektgebiete, die wiederum selbst untergliedert werden können, variieren einige linguistische Merkmale, weshalb es zu diesen Unterscheidungen überhaupt kommt. Im Rahmen dieser Abhandlung können bei Weitem nicht alle linguistischen Unterscheidungskriterien aufgelistet werden, die Dialektgebiete so beschreiben wie sie sind. Jedoch soll im dritten Kapitel eine Variablenauswahl getroffen werden, die genauere Differenzierungen näher erläutern wird.

2.2.5 Historische Entwicklung der Standardvarietät

Bis ins späte Mittelalter bediente sich ein kleiner Teil der europäischen Bevölkerung, vornehmlich Adel und Klerus, der Kultur- und Bildungssprache Latein, verfasste Schriften in dieser Sprache und kommunizierte durch sie. Auch im deutschsprachigen Raum lässt sich diese Tendenz nachweisen, wenngleich sich das Gros der Bevölkerung in ihrer alltäglichen Kommunikation Dialekten bediente (vgl. KLEENE 2017: 45). Im Verlauf der Neuzeit¹⁷ begannen

¹⁷ Für die Herausbildung der deutschen Schriftsprache wird grundsätzlich das 16. und 17. Jahrhundert angegeben, wenngleich geringfügige Unterschiede je nach Autor und Autorin ausgemacht werden können.

Entwicklungstendenzen hin zu einer überregionalen Schriftsprache mit verbindlicher Norm. Das Verlangen nach einer einheitlichen Schriftsprache kann sich unter anderem auf die sich im 15. Jahrhundert entwickelnde Einführung des Buchdrucks zurückführen lassen sowie auf das Ziel der reformatorischen Bewegung ihre gedruckten Texte, allen voran Martin Luthers Bibelübersetzung, universell verstehbar zu machen. Diese Einführung einer genormten Schriftsprache vollzog sich im Norden des deutschsprachigen Raumes ungemein rascher als im Süden, wohl auch auf Grund der Verteilung protestantischer und katholischer Gebiete (vgl. BARBOUR/STEVENSON 1998: 51-52). In der Schriftlichkeit war die Ausbildung einer universellen Norm relativ schnell vollzogen worden, vermehrt auch durch einschlägige Grammatiken und Orthographien in den folgenden Jahren sowie durch die Einführung der allgemeinen Unterrichtspflicht durch Erzherzogin Maria Theresia (1740-1780) (vgl. KLEENE 2017: 46).

In einer nächsten Entwicklungsstufe ging es um die Etablierung dieses Standards in der mündlichen Kommunikation. Auch hier breitete sich wiederum die Standardform im Norden deutlich rascher und flächendeckender aus als im Süden, weshalb die deutsche Standardausprache häufig mit jener der nördlichen städtischen Mittelschicht in Verbindung gebracht und als Ideal angesehen wird (vgl. BARBOUR/STEVENSON 1998: 53-54). Zu Beginn der Einführung einer genormten Schriftsprache herrschte ein mediales Diglossieverhältnis zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit vor. Wenngleich im Bereich des Schreibens sich die Standardnorm immer rascher und weiter verbreitete, blieben der Alltagsmündlichkeit weiterhin die regionalen Dialekte verhaftet. Erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts gelang ein allmählicher Übergang des Standards auch in die Mündlichkeit hinein, was schließlich ein Varietätenspektrum des Deutschen ermöglichte sowie zur inneren Mehrsprachigkeit beitrug. Als Gründe für die Etablierung der Standardnorm in die mündliche Kommunikation können unter anderem Bevölkerungsbewegungen, Mobilität, Industrialisierung sowie Medialisierung genannt werden (vgl. FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 383-384).

Im Zuge der Einbürgerung und Etablierung der Standardform auch in mündlicher Interaktion, begannen zunächst städtische Sprecher und Sprecherinnen ihre Makrosynchronisierungen an der überregionalen Schriftnorm auszurichten. Hilfreich bei der Verbreitung der Standardform waren auch Institutionen wie Kirche und Schule. Vor einer nationalen Oralisierungsnorm gab es auch frühe landschaftlich geprägte, die gewisse Regionalismen aufzuweisen schienen. Mit der Etablierung der Standardvarietät als nationaler Oralisierungsnorm, welche ab den 1930er Jahren vor allem durch Massenmedien verbreitet wurde, wurde die vormalige landschaftliche Oralisierungsnorm abgelöst, allerdings nicht ausgelöscht, sondern umgewertet. Nun wird das „landschaftliche Hochdeutsch“ als „Umgangssprache“ oder „Substandard“ bezeichnet

und befindet sich in einem Kontinuum zwischen Standardvarietät und Dialekt (vgl. SCHMIDT/HERRGEN 2011: 63-66).

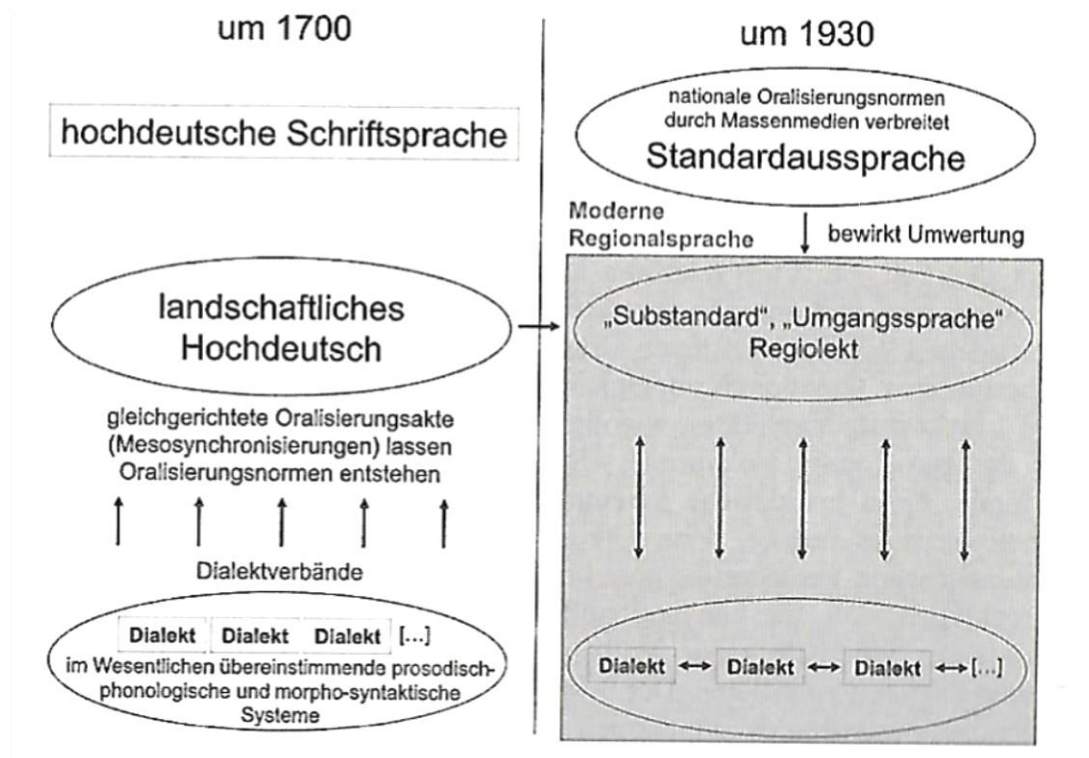


Abbildung 10: Entstehung moderner Regionalsprachen des Deutschen nach SCHMIDT/HERRGEN 2011: 67

2.3 Dialektabbau vs. Dialektrenaissance

Bereits seit die wissenschaftliche Erforschung von Dialekten interessant wurde, gibt es immer wieder einschlägige Befürchtungen des drohenden Verlusts von Dialekten und Dialektalität. Auch deshalb waren viele Linguisten dazu angehalten die „reinen“ Basisdialekte noch rasch zu erfassen und zu erheben, bevor sie gänzlich „dem Untergang geweiht“ waren. Im Gegensatz dazu wird seit Mitte des 20. Jahrhunderts auch immer wieder von Dialektwellen beziehungsweise einer Renaissance der alten Dialekte gesprochen. Wenngleich die Bezeichnung Renaissance als Übertreibung gewertet werden kann, da einer Wiedergeburt das Sterben vorausseilen müsste, lässt sich nicht leugnen, dass Dialektalität in den Medien immer wieder propagiert wird. Um die Tendenzen des Abbaus und des Wiedererstarkens von Dialekten besser verstehen zu können, sollen in der Folge einige Stabilisierungs- und Destabilisierungsmerkmale angeführt und besprochen werden, die zu einem „Verlust“ beziehungsweise einem Erstarken von Dialektalität beitragen können.

Einer der Hauptauslöser für den Abbau von Dialekten wird in der horizontalen Mobilität der Bevölkerung gesehen, also zunehmende räumliche Bewegungsmöglichkeiten, die es vor allem durch Entwicklungen im 20. Jahrhundert beinahe jedem und jeder ermöglichen mobil zu sein. Diese immer größer werdende Mobilität setzte bereits während und nach dem 2. Weltkrieg ein, der auch zu erzwungenem Sprachverlust zahlreicher Vertriebener beitrug. Durch immer bequemere Arten der Mobilität und des Reisens (öffentliche Verkehrsmittel, Kraftfahrzeuge, Flugzeuge et cetera) ist es nun auch der Landbevölkerung vermehrt möglich Arbeitsstellen in größeren und kleineren Städten anzunehmen, was zu einer Übernahme städtischer Sprachformen führen kann (Pendlerwesen). Umgekehrt strahlen städtische Ballungszentren mit ihren auch sprachlichen Innovationen in das Umland aus, was zu einer „Landflucht“ beitragen kann, also zur Ansiedlung städtischer Bewohner und Bewohnerinnen im angrenzenden Umland. Nicht nur Zuzug und Pendlerwesen tragen zur sprachlichen Umschichtung vieler Teile der Bevölkerung bei, sondern auch das Fremdenverkehrswesen, das die Tendenz zur Standardsprachlichkeit unterstützt (vgl. BÜCHERL 1980: 17-18, vgl. FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 406-407).

Zur horizontalen Mobilität kommt auch eine vertikale Dimension hinzu unter dem Aspekt des sozialen Auf- und Abstiegs von Individuen und Gruppen. Ein Dialektsprecher beziehungsweise eine -sprecherin, der/die sozial aufsteigen möchte, wird sich zunehmend der prestigeträchtigeren Sprache der Stadt anpassen. Auch die schulische Ausbildung trägt dazu bei standardsprachlich zu sprechen, da es ihre Aufgabe ist diese Sprachform zu vermitteln (vgl. BÜCHERL 1980: 18, vgl. FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 405). Hinzu tritt der Aspekt einer zunehmenden Urbanisierung. Lag der Anteil der Bevölkerung, die in Land- und Forstwirtschaft beschäftigt war 1934 auf die gesamte Bevölkerung bezogen noch bei 27,2%, schrumpfte dieser 1951 auf 22,8% und sank 1961 schließlich auf 16,3%. 1991 zählen nur noch 3,4 % der gesamten österreichischen Bevölkerung zur Gruppe der Land- und Forstwirtschaft (vgl. WIESINGER 1997: 20). Dieser Wandel von einem Agrar- zu einem Industriestaat scheint außerdem zum stetigen Abbau dialektaler Sprachformen beizutragen. Der hohe Anteil an in der Landwirtschaft beschäftigten Menschen trug noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer gewissen Stabilität dialektalen Sprachgebrauchs bei, während Mobilität und Industrialisierung destabilisierend wirkten/wirken (vgl. FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 407-408). Industrialisierung und Technisierung trugen nicht nur zu neuen Anforderungen in der Berufswelt bei, sondern auch in sprachlicher Art (Beispiel: Fachsprachen), welche als Basis die Standardform verwenden. Hinzutreten vermehrt die Massenmedien, die standardsprachliche Sprechweisen nun auch in ländliche Gebiete (über)tragen und dort verbreiten (vgl. BÜCHERL 1980: 20).

Wie bereits zuvor kurz angeschnitten, scheint es in Bezug auf den Dialektabbau ein Nord-Süd-Gefälle zu geben. So treten uns in Norddeutschland immer weniger niederdeutsche Dialekte entgegen auf Grund des großen linguistischen Abstandes zwischen Platt und Standardvarietät. Auf Grund dessen sind keine Übergänge zwischen den beiden Extremen möglich, wie vermehrt im Süden des deutschsprachigen Raumes. Eine Ausnahme bildet hingegen die Schweiz, die sich ebenso wie Norddeutschland in einer Diglossiesituation befindet, allerdings beide Varietäten (häufiger sogar die dialektale) im Alltag verwendet. Hier kann kaum von einem Verlust der Dialektalität gesprochen werden. Forscher und Forscherinnen gehen unter anderem davon aus, dass vor allem in der Schweiz Dialekte noch überaus „lebendig“ seien auf Grund der weitgehenden Abkehr von Deutschland nach dem 2. Weltkrieg. Durch das Bekanntwerden der Naziverbrechen wollte man in der Sprache nicht mit der deutschen Bundesrepublik in Verbindung gebracht werden (vgl. FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 410, 422). Im Süden Deutschlands und in Österreich herrscht jedoch eine andere sprachliche Situation vor, nämlich jene eines Varietätenkontinuums mit Verdichtungsbereichen. Zwischen den Polen Dialekt und Standardvarietät siedelt sich ein intermediärer Bereich an, der fließende Übergänge zwischen den einzelnen Varietäten ermöglicht. Verdichtungen im Kontinuum sind schließlich die Varietäten. Alleine auf dieser Grundlage können auch hier Dialekte nicht abgebaut werden, da Dialekte immer als standardfernste Varietäten angesehen werden können (vgl. FLEISCHER/HELBIG/LERCHNER 2001: 422).

Nun ist aber immer wieder von dialektalen Renaissancebewegungen die Rede. Wie lässt sich diese Annahme allerdings mit der zuvor besprochenen Abbauthematik vereinen? Diese Mundartblüte scheint vor allem im kulturellen Bereich Wellen zu schlagen. Vermehrt verfassen Autoren und Autorinnen lyrische, epische, aber auch dramatische Texte in dialektnaher Sprache, Musiker und Musikerinnen texten im Dialekt und auch Fernseh- oder Radiosendungen bleiben von diesem Phänomen nicht verschont. Trotz des wiederkehrenden Interesses vor allem bildungsnaher Schichten an der Mundart sowie dialektaler Abbauphänomene kann für den deutschsprachigen Raum weder von einer Renaissance, noch vom Verlust der Dialekte gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich vor allem im bairischen Sprachraum, der für diese Arbeit von besonderem Interesse ist, um Umwertungerscheinungen. Auf der einen Seite wandeln sich basisdialektale Phänomene immer mehr zu standardnäheren beziehungsweise umgangssprachlichen, was zu einer Umwertung innerhalb des Dialekt-Standard Kontinuums führt. Auf der anderen Seite lassen sich spezielle Bewegungen ausmachen, die versuchen Dialekte in eine kulturelle Sphäre zu transportieren. Man kann also kaum von Verlust oder Wiedergeburt der Mundarten sprechen, sondern von ganz natürlichen dynamischen Wandelprozessen (vgl.

REIFENSTEIN 1997: 393) „Solche Ab- und Umbauprozesse können aber nicht als Verfall bezeichnet werden, sondern sie sind nichts anderes als Phänomene des Sprachwandels“ (REIFENSTEIN 1997: 393). Zum kulturellen Erstarken von Mundarten zählen in Österreich auch die aktuellen zahlreichen Dialektpopkünstler und -künstlerinnen, von denen nun im Anschluss die Rede sein soll.

2.4 Zum Terminus *Popsong*

Was ist ein Popsong beziehungsweise was ist Popmusik? Diese Begriffe klingen so selbstverständlich, dass eine eingehende Erklärung und Erläuterung überflüssig erscheint. Doch denkt man eine Weile über die Termini nach, scheint eine Definition doch schwieriger und problematischer zu sein, als zuvor angenommen. Versucht man sich ein Bild über gängige Musikgenres zu machen, springt einem zunächst vermutlich die Dichotomie Popmusik beziehungsweise Populärmusik und Klassische Musik ins Auge, welche zu Beginn der Unterscheidung mit ‚Unterhaltungsmusik‘ für Pop und ‚ernster Musik‘ für Klassik behaftet wurde. Diese vormals einfache Differenzierungsmöglichkeit wird in der modernen Forschung zu Musikgenres jedoch mittlerweile verworfen (vgl. HOYER 2017: 23).

Popmusik kann relativ weitläufig definiert werden und läuft dann der Gefahr inklusiv zu wirken und sehr viele Genretypen miteinzubeziehen, die man vermutlich eher nicht als Pop bezeichnen würde. Popmusik kann allerdings auch sehr eng gefasst werden, wirkt dann oft exklusiv und schließt Songs aus, die vermutlich gesellschaftlich als Popsong akzeptiert werden würden. So wie bei jeder Definition ist auch bei der Erläuterung des Begriffs *Popmusik* ein großes Problem den gemeinsamen Nenner zu finden. CARSTEN KRIES bezeichnet Volksmusik als popmusikalischen Kern, denn *Popmusik*, so auch *Populärmusik* bedeuten etymologisch gesehen zunächst nichts anderes als eben ‚Volksmusik‘. Er geht davon aus, dass die Rezipienten und Rezipientinnen des musikalischen Geschehens eine wichtige Rolle in der Beurteilung von Popmusik spielen, da diese Art von Musik nach KRIES laienhaft vollzogen wird. Popmusik sei nicht elitär, weshalb sie produktiv zugänglich sein müsse, das heißt sie muss auch von Laien produzierbar sein (vgl. KRIES 2017: 95-100). „Popmusik ist im Kern eine Musik, die der Laie erst schafft“ (KRIES 2017: 100). Der Autor vertritt diesen Standpunkt, meint ihn aber keineswegs abwertend, in dem Sinne, dass jeder und jede in der Lage wäre Popmusik zu erzeugen. Vielmehr geht es darum, dass dieses Musikgenre in jeder Hinsicht näher am Volk, an den Menschen zu sein scheint, als Klassische Musik.

Wie bereits ADORNO bemerkt, sei ein weiteres Kennzeichen von Popmusik die Wiederholung einzelner musikalischer Teile. Diese repetitive Struktur von Popmusik sei ein

„strukturelles Mittel zur Generierung von Wiedererkennung [...]. Der in der Wiederholung wiedererkannte Gegenstand tritt somit nicht inhaltlich neu an den Erkennenden, sondern als ein bereits inhaltlich erkannter“ (KRIES 2017: 101). Das bedeutet, dass dieses Merkmal der Wiedererkennung von Popmusik auf Grund wiederholender musikalischer Parts Kriterium für dessen Definition sein kann.

Grundsätzlich wird zwischen *Popmusik* und *Populärer Musik* unterschieden, auch wenn die Begriffe eng miteinander verknüpft sind. RALF VON APPEN versteht unter Populärer Musik eine Basiskategorie, die sich auf einer Ebene mit Klassischer Musik befindet und, die erst als Subkategorie Popmusik erfasst. *Pop* wird hier synonym zu *Popmusik* verwendet und steht somit auf einer Ebene mit Genres wie Rock, Country, HipHop oder Metal (vgl. VON APPEN 2017: 78-79). Populärer Musik wird technische und massenmediale Prägung zugeschrieben, also scheint sie an technische Bearbeitung und kommerzielle Massenmedien gebunden zu sein. Dieses Kriterium rührt daher, dass mit Klassischer Musik in erster Linie eine live Performance verbunden wird, die kaum technisch gebunden zu sein scheint beziehungsweise massenmediale Verbreitung erfordert. Des Weiteren zeichnet sich Populäre Musik durch drei Merkmale besonders aus, nämlich durch die Verbindung von Groove, Sound und Performance (vgl. VON APPEN 2017: 85). Der Sound ist vergleichbar mit der Tonalität und Harmonik eines Tonsystems in der Klassischen Musik. Grundlegend sind damit der Klang der einzelnen Instrumente und der Instrumente im Zusammenspiel gemeint. Unter Groove wird der klassische Rhythmus gefasst, der sich zum Beispiel darin zeigen kann, inwiefern man sich rhythmisch zu einem Song bewegen kann. Die konkrete Umsetzung von Sound und Groove wird als Performance bezeichnet. Im Gegensatz zu Experten und Expertinnen in der Klassischen Musik, lassen sich populäre Musikstücke nicht unbedingt anhand der Noten vom Blatt lesen, denn sie müssen gehört werden, um alle drei Merkmale erfahren zu können (vgl. SIEDEROTH 2017: 111-115).

In diesem Rahmen beziehe ich mich auf eine Definition von Popmusik, die versucht alle genannten Kriterien miteinander zu vereinen:

„Sie [die Popmusik] ist meistens tonal oder modal ausgerichtet, sie arbeitet mit Akkorden und Akkordfortschreitungen der klassischen Harmonielehre, sie verwendet einfache formale satztechnische Strukturen, sie bevorzugt einen durchgehenden und eingängigen Beat, und sie huldigt dem Refrainprinzip mit Ohrwurmqualität: Musikalische Motive verdichten sich zu einer prägnanten Gestalt, deren Wiedererkennungswert mit jeder Wiederholung zunimmt. Jeder, der will, kann sich diesen Typ von Musik hörend aneignen – ohne musikalische Vorkenntnisse oder gar Expertenwissen“ (RÖSING 2012: 258).

Popmusik ist also ein Musikgenre, das sich der Populären Musik unterordnet und im klassischen Sinne aus einfachen Akkorden, Harmonien und Satzstrukturen besteht. Popmusik hat einen hohen Wiedererkennungswert auf Grund der Wiederholung einzelner musikalischer

Partien und verlangt im Vergleich zur Klassischen Musik kein Expertenwissen, um diese erfahren und genießen zu können.

Trotz dieses Versuchs einer wissenschaftlichen Definition soll noch ein anderer Weg zur Kategorisierung von Popmusik beziehungsweise Popsongs vorgestellt werden. Um ein weiteres Kriterium zu eröffnen, sollen zunächst die Bands beziehungsweise Musikerinnen und Musiker, die in der vorliegenden Abhandlung analysiert werden, kurz namentlich vorgestellt werden. Eine eingehende Beschreibung der musikalischen Auswahl findet sich im Laufe der Arbeit. Für das bestehende Forschungsprojekt wurden vier Bands, zwei Duos und eine Musikerin ausgewählt, die mit ihren Songs das Korpus der Abhandlung ausmachen werden. Ausgewählt wurden Folkshilfe, Gnackwatschn, Granada, Ina Regen, Pizzera & Jaus, die Reinischkogel Buam sowie Seiler & Speer. Um herauszufinden, ob sich diese Musiker und die Musikerin im Genre Popmusik bewegen, können die Amadeus Austrian Music Awards herangezogen werden. Diese Institution zeichnet jährlich Musikerinnen und Musiker aus Österreich beziehungsweise mit engem Bezug zu Österreich in verschiedenen allgemeinen und genrespezifischen Kategorien aus. Eine der genrespezifischen Kategorien nennt sich Pop/Rock (seit 2016). Finden sich nun einige der Musiker beziehungsweise die Musikerin in dieser Kategorie sind sie zumindest teilweise dem Genre Popmusik zuzuordnen. Die Amadeus Austrian Music Awards werden seit dem Jahr 2000 jährlich verliehen. Im Zuge dieser Forschung wurden alle Nominierten und Preisträger der Kategorie Pop/Rock (oder ähnlich) analysiert (vgl. AMADEUS AUSTRIAN MUSIC AWARDS 2019). Es zeigte sich, dass Seiler & Speer sowohl 2016, als auch 2018 und 2019 in der Kategorie Pop/Rock nominiert waren und den Award 2019 auch gewonnen haben, Pizzera & Jaus haben 2017 den Award gewonnen und Ina Regen wurde 2018 ebenfalls nominiert. Das bedeutet, dass drei der sieben zu analysierenden Musiker und die Musikerin zumindest teilweise dem Genre Popmusik zuzurechnen sind (vgl. AMADEUS AUSTRIAN MUSIC AWARDS 2019). Grundsätzlich trifft die oben gestellte Definition von Popmusik auf alle hier aufscheinenden Künstler und die Künstlerin beziehungsweise deren Musik zu. Auf Grund der durchaus linguistischen Tendenz dieser wissenschaftlichen Arbeit soll nicht weiter auf musikwissenschaftliche Genredefinitionen oder Analysen der ausgewählten Songs dahingehend eingegangen werden. Zusätzlich zu den eben getätigten Definitionen können alle Bands, Musiker und die Musikerin unter anderem im österreichischen Radiosender Ö3 gehört werden (inklusive Chartplatzierungen), der dafür bekannt ist größtenteils Popmusik zu spielen. Obwohl auch vereinzelt andere Musikgenres bei Ö3 zu hören sind, sollte das trotzdem als Definition für die vorliegende Arbeit ausreichen.

Wie bereits zuvor angesprochen, ist im gegenwärtigen Österreich weder von einer Dialektrenaissance zu sprechen, noch vom Verfall oder Verlust der Mundart. Trotzdem scheint zumindest in der Kunst der Dialekt einen neuen Aufschwung zu erleben und so möglicherweise in die Fußstapfen des beliebten Austropop der 70er Jahre zu treten. Austropop bedeutet zunächst bloß Popmusik aus Österreich, allerdings wird dieses Musikgenre doch häufig eher mit Größen der 1970er Jahre verbunden. Austropop entstand durch eine kulturelle Sozialisation der Nachkriegsgeneration im Erstreben um kulturelle Abgrenzung, aber zeitgleich auch eine gewisse Einordnung in eine neue Jugendbewegung, die ähnlich auch in den USA oder Großbritannien vollzogen wurde. Der Anfang dieser musikalisch-kulturellen Bewegung wird meist in den 1970er Jahren in Österreich angesetzt und mit Größen wie Wolfgang Ambros, Rainhard Fendrich oder Georg Danzer in Verbindung gebracht. Globalen Bekanntheitsgrad erreichte der Austropop vor allem durch Falco (vgl. JAUKE 2001). Es hat sich aber gezeigt, dass seit einigen Jahren die Musik von Mundartbands wieder erstarkt und mittlerweile einen wahren Boom erfährt, wenn man sich die ausverkauften Konzertsäle solcher Bands oder deren Gewinne bei diversen Awards ansieht. Es scheint, dass in den letzten Jahren wieder eine enorme Regionalisierung in Musik und Text vieler Bands Einzug gehalten hat, die dazu geführt hat, dass Dialekte gesteigerte/s Akzeptanz und Prestige erfahren haben. Die Beweggründe für die Verwendung von dialektaler Sprache in Popmusik können im Rahmen dieser Abhandlung nicht erforscht werden. Für den deutschsprachigen Raum gibt es kaum Literatur zum Thema, im Gegensatz zu den Niederlanden, wo einige Abhandlungen vorhanden sind. So schreiben SMITS und KLOOTS, dass sich Dialekt in Songtexten natürlicher anfühlt, dass es eine Sprachform der Nähe ist und dadurch authentisch wirkt (vgl. SMITS/KLOOTS 2011: 311).

Die vorliegende Forschung beschäftigt sich also mit dialektaler Popmusik, die rezent von österreichischen Musikern und Musikerinnen getragen wird. Dabei liegt der Fokus weniger auf musikalischen Elementen, die Popmusik ausmachen und mehr auf den Texten und deren Sprache.

3 Phonologische und morphologische Variation von österreichischen Dialekten

Um das konkrete Forschungsvorhaben umsetzen zu können, müssen im Anschluss einige linguistische Variablen aus den schier unendlichen Bereichen der Phonologie (Lautlehre) und Morphologie (Formenlehre) ausgewählt werden. Den Untersuchungsgegenstand bilden Songtexte österreichischer Musiker und Musikerinnen, weshalb ich mich auf phonologische und morphologische Eigenschaften der Sprache beschränken werde, da Songtexte einerseits recht elliptisch sein können, was das Untersuchen einer syntaktischen Struktur erschwert und andererseits häufig Fremdwörter einfließen können, was die Analyse der Lexik einschränkt. Auch weitere linguistische Teilbereiche wurden für die Analyse der Sprache in Songtexten weitgehend verworfen, da davon auszugehen ist, dass phonologische und morphologische Eigenschaften von Dialekten selbst in verkürzten, oft elliptischen Songtexten zu finden sind. An dieser Stelle soll bereits darauf hingewiesen werden, dass wir es hier mit ganz unterschiedlichen Songtexten zu tun haben, weshalb je nach Interpretierendem und Text unterschiedliche Variablen qualitativ und quantitativ vorkommen. Darauf muss in der Auswertung schließlich Rücksicht genommen werden.

Als theoretische Grundlage zur grammatischen Struktur von Dialekten dienen vor allem Ausführungen und Sprachkarten von PETER WIESINGER und sofern vorhanden einzelne einschlägige Ortsgrammatiken. Grundsätzlich beschränkt sich das Untersuchungsgebiet auf den bairisch-österreichischen Dialektraum, somit werden Ausführungen zu Vorarlberg und Teilen Tirols (alemannisch) ausgespart. Im speziellen Fokus stehen vor allem die Bundesländer Nieder- und Oberösterreich, Wien und die Steiermark, da die ausgewählten Künstler und Künstlerinnen, die das Korpus bilden, aus diesen Gebieten kommen beziehungsweise längere Zeit dort gelebt haben.

3.1 Phonologische Variablen

Mhd. *a* und *â*: Grundlegendes Charakteristikum des gesamtbairischen Sprachraumes ist die „Verdumpfung“ von mhd. lang und kurz *a*. Die Rundung und Hebung der mhd. *a*-Laute kann jedoch regional stark variieren, sodass mehr oder weniger starke *o*-Qualitäten entstehen können. In alemannischen Gebieten werden die langen *â*-Monophthonge stets beibehalten, während in anderen Dialektregionen Deutschlands sogar *ao*-Diphthonge möglich sind (vgl. SCHIRMUNSKI 2010: 262). Diese „Verdumpfung“ von mhd. lang und kurz *a* in gerundete (halb-)offene Hinterzungenvokale gilt allerdings nur für Wörter deutschen Ursprungs sowie für alte Lehnwörter

und Namen, Fremdsprachiges ist grundsätzlich nicht davon betroffen (Beispiel: NÖ: [bɔˈvŋ] ‚Bank‘, aber [bǎŋk] ‚Geldinstitut‘)¹⁸. Sowohl im Standard, als auch im Bairischen tritt häufig ein sehr offener *v*-Laut bei kurzen Vokalen auf, während vor allem im Osten und Süden Österreichs bei kurzen Vokalen ein halboffener *ɔ*-Laut vorherrscht, der in der Umgangs- und Standardvarietät *a*-Qualität annehmen kann (vgl. WIESINGER 1989a: 452-453).

Abbildung 11:Mhd. a und â (blâsen/Hasen/Gassen), nach KRANZMAYER 1956: Karte 1

Bei der Vokalisierung von *-l* trifft man mittelbairisch vor allem auf *oi*-Diphthonge, während in südbairischen und auch in alemannischen Dialektgebieten *a*-Monophthonge vorherrschen, da die *l*-Vokalisierung in diesen Räumen meist unterbleibt (Beispiel: NÖ: [sɔ̃ɔ̯ds] ‚Salz‘). Im Kontext der *r*-Vokalisierung trifft man vor allem Ostmittelbairisch Diphthonge mit *oa*-Qualität an (Beispiel: NÖ: [gʁ̥ɔ̯n] ‚gefahren‘). In Dialektgebieten, in denen keine *r*-Vokalisierung üblich ist, vor allem im Westmittelbairischen und konservativen Teilen des Südbairischen, liegen

(nicht) „verdampfte“ Monophthonge vor (vgl. LENZ i.E.: 7) (Beispiel: TIROL: [fɔrn] ‚fahren‘, vgl. LENZ i.E.: 7).

Mhd. ô: Grundsätzlich können als Reflexe von mhd. ô vor allem im Ostmittelbairischen lange o-Monophthonge auftreten (Beispiel: NÖ: [grɔ:s] ‚groß‘). Diese entstanden durch die Orientierung an Wien als (linguistisches) Zentrum. Im Westmittelbairischen hingegen treten uns zentralisierte palato-velare Diphthonge entgegen, die vor allem ou-, eo- und oi-haltig sind. Auch Teile des Ostmittelbairischen, westliche Teile des Waldviertels, Neuhaus (Jindřichův Hradec) sowie das zentrale Oberösterreich inklusive Mühl- und Hausruckviertel zeigen eine Tendenz zum Westen. In den südmittel- und südbairischen Dialektregionen begegnen uns vor allem ou- und oa-haltige Diphthonge (vgl. LENZ i.E.: 10; vgl. WIESINGER 1989a: 463-465). In weiten Teilen des Ostmittelbairischen sowie in nordöstlichen Gebieten des südmittelbairischen Übergangsgebietes herrschen lange o-Monophthonge vor, wenngleich im westlichen Ostmittelbairischen mhd. a und mhd. ô zusammengefallen sind (Beispiel: [rɔ:ɖ/ro:ɖ] ‚rot‘). In großen Teilen des Südmittel- und Südbairischen hingegen sind mhd. ei und mhd. ô zusammengefallen, woraus ov-Diphthonge hervorgegangen sind. Rund um Graz wiederum scheinen $\bar{o}ə$ -haltige Diphthonge im Vordergrund zu stehen (vgl. KRANZMAYER 1956: Karte 10). Das niedere Innviertel von Tirol fügt sich der südbairischen Entwicklung und zeigt einen *uv*-Diphthong (Beispiel: [ruɐɖ] ‚rot‘), während der Vokal im südmittelbairischen Lungau als *ɔv*-Doppellaut erscheint (Beispiel: [rɔɐɖ] ‚rot‘). Im westlichen Kitzbühel sowie dem östlichen Tennengau, Ennspongau und dem westlichen Teil des obersteirischen Ennsviertels herrschen, wie in Oberösterreich, palato-velare Diphthonge vor (Beispiel: [rɔʊɖ] ‚rot‘). Im südmittelbairischen Pinzgau und Pongau begegnen uns wiederum offene Monophthonge in Anlehnung an Wien (vgl. WIESINGER 1989a: 464).

Offensichtlich variiert die Realisierung von mhd. ô regional stark, weshalb zur besseren Veranschaulichung eine Lautkarte von KRANZMAYER angestellt wird.

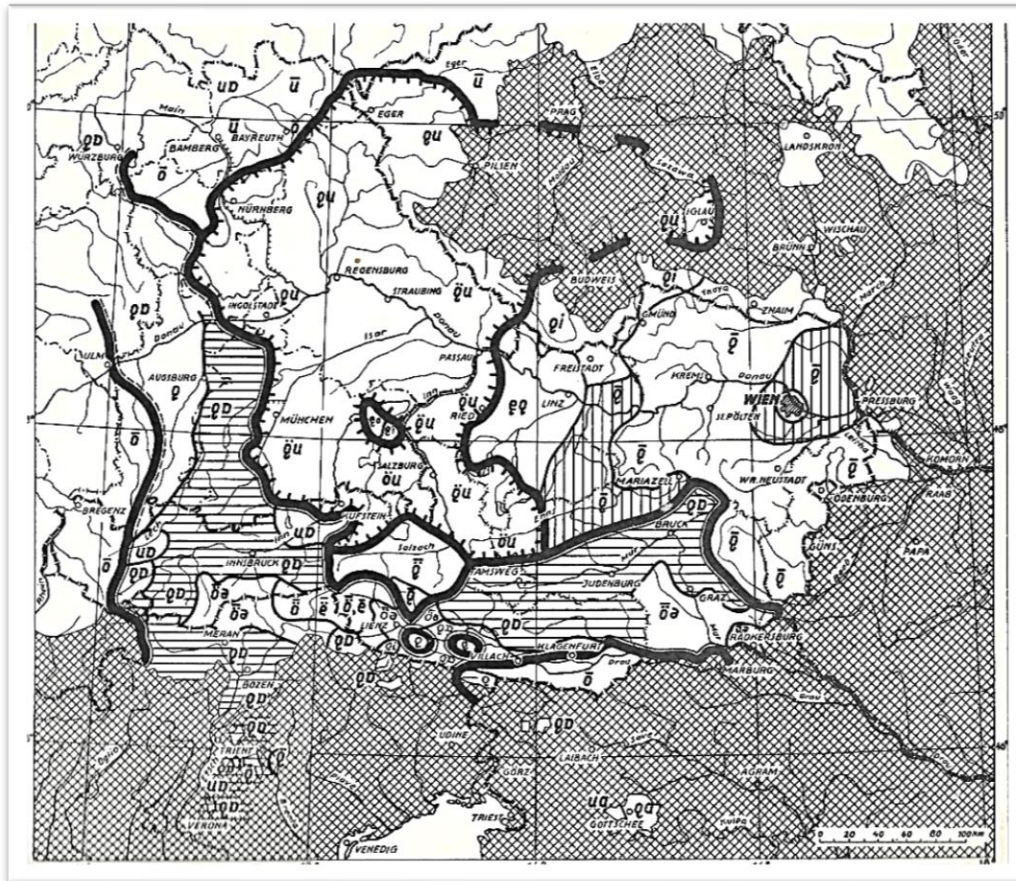


Abbildung 12: Mhd. *ō* (rôt), nach KRANZMAYER 1956: Karte 10

Mhd. *ei*: Die hochdeutschen Dialekte haben mhd. *ei* teilweise zu einem langen Vokal monophthongiert, teilweise als Diphthong erhalten. Der größte Teil des Oberdeutschen hat jedoch Doppellaute verschiedener Art beibehalten. In dialektkonservativeren Gegenden des Mittelbairischen und im Großteil des Südbairischen herrschen *oa*-haltige Diphthonge vor (Beispiel: NÖ: [sœf] ‚Seife‘). Im südbairischen Kärnten können mitunter Monophthonge mit *a*-Qualität vorkommen (Beispiel: [sa:fn] ‚Seife‘) (vgl. LENZ i.E.: 11). Die in der Wiener Gegend vorherrschenden langen *a*-Monophthonge breiten sich allerdings auch in weite Teile des umliegenden Ostmittelbairischen aus. Oberösterreich hebt sich dahingehend ab, als für einsilbige Wörter *oa*-Diphthonge verwendet werden, während für zweisilbige *oi*-haltige Doppellaute vorkommen können (Beispiel: [gœʊz] ‚Geiß‘, aber [gœis] ‚Geißen (PL)‘) (vgl. WIESINGER 1989a: 459).

Nicht jedes neuhochdeutsche *ei* folgt diesen Regeln, denn es kommt darauf an, ob mittel- und althochdeutsch *ei* oder *i* als Basis gelten. Ein *ei*-Diphthong, der auf mhd. *ei* zurückgeht, kann auch als „altes *ei*“ bezeichnet werden, während ein heutiger *ei*-Doppellaut, der aus mhd. langem *i* entstanden ist, als „neues *ei*“ benannt werden kann. Nur dieses „alte *ei*“ kann sich in *oa/oi*-haltige Diphthonge oder *a*-haltige Monophthonge wandeln, während das „neue *ei*“ auch

im Dialekt so erhalten bleibt (Beispiel: mhd. *mîn* – nhd. *mein*/mhd. *weinen* – nhd. *weinen*). Natürlich gibt es auch Ausnahmen von dieser Regel (vgl. hierzu MERKLE 1975: 11-12). Tatsächlich gibt es bestimmte Wörter und Wortgruppen, die auf mhd. *ei* zurückgehen, aber nicht zu *oa*-haltigen Diphthongen gewandelt werden können. Diese lexikalischen Ausnahmen betreffen unter anderem theologische Wörter (Beispiel: *Fleisch*, *heilig*, *Geist*), Wörter aus dem Rechtsbereich (Beispiel: *Eid*, *beleidigen*, *Kaiser*), technische Lexeme (Beispiel: *Heizung*) sowie Wörter aus dem Bereich der Verwaltung (Beispiel: *Gemeinde*, *Bürgermeister*). Zusätzlich gibt es noch weitere kleine Ausnahmen, die in keinen der genannten Bereiche fallen (Beispiel: *Mai*) und in Folge dessen standardsprachlich *ei* beibehalten (vgl. FANTA-JENDE i.E.: 9).

Der *oa*-Diphthong war eigentlich im gesamten bairischen Raum sehr weit verbreitet, wurde allerdings zunächst in Wien und auch in Kärnten durch *a*-Monophthonge verdrängt. Es gibt mehrere Hypothesen für diesen Wandelprozess. Wien soll zunächst einen geschlossenen *æ*-Monophthong aus dem Schweizerischen „importiert“ haben und diesen anschließend zu einem langen *a*-Monophthong gewandelt haben. Für Kärnten könnte es problematisch gewesen sein Wörter mit Ursprung mhd. *ei* und mhd. *ô* zu unterscheiden, da beide im Dialekt *oa*-haltige Diphthonge ausbilden können (Beispiel: [rœsn] ‚reisen‘ und [rœsn] ‚Rose‘). Somit könnte man bei mhd. *ei* einen langen *a*-Monophthong ausgebildet haben, um gewisse Wörter voneinander unterscheiden zu können (vgl. FANTA-JENDE i.E.: 10). Eine weitere Hypothese ist die Nähe Kärntens zu Slowenien: „As early as the Middle Ages, bilingualism in this region led to the formation of a colloquial language based on the articulatory habits of the *Herrensprache*“ (WIESINGER 1989a: 477).

Grundsätzlich kann man gegenwärtig allerdings einen Trend zu langen *a*-Monophthongen vor allem in der jüngeren Generation erkennen, *oa*-haltige Diphthonge sind weitgehend der älteren Landbevölkerung vorbehalten (vgl. FANTA-JENDE i.E.: 12).

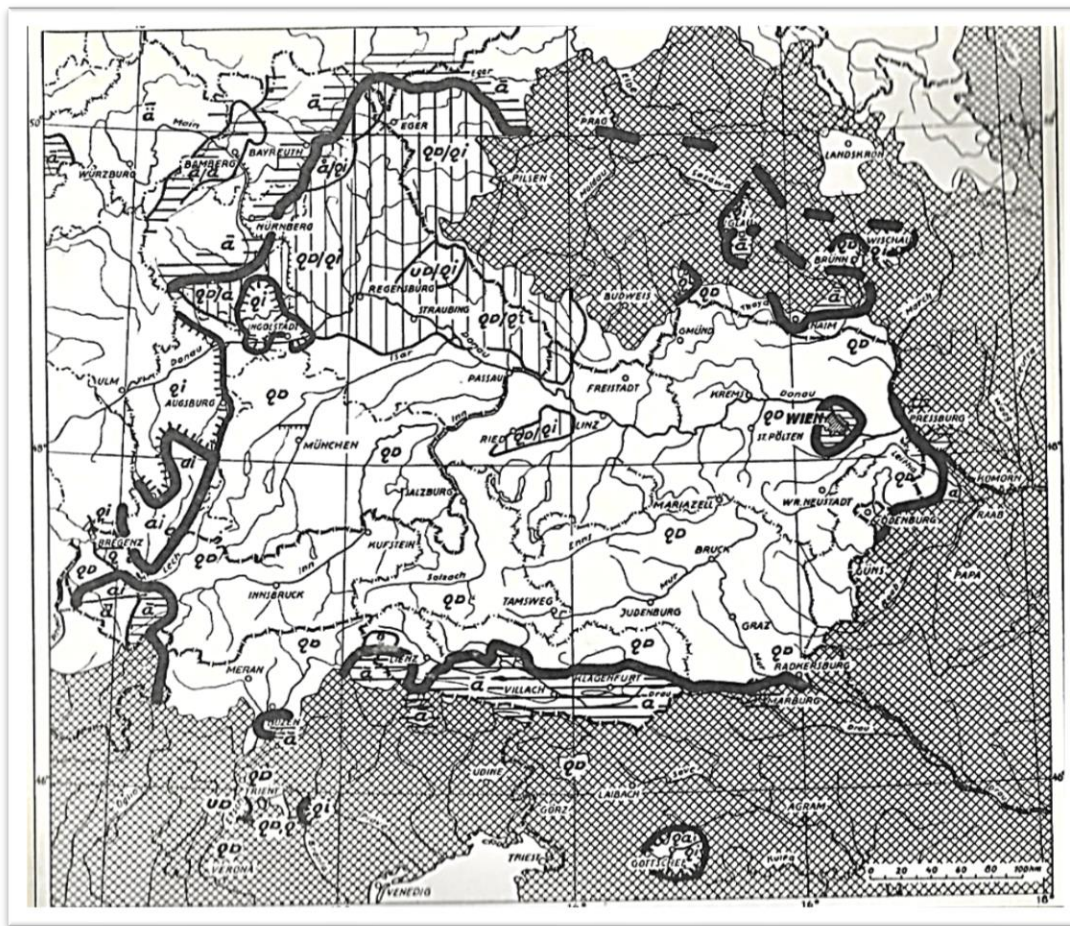


Abbildung 13: Mhd. *ei* (breit), nach KRANZMAYER 1956: Karte 16

L-Vokalisierung: Bei der Vokalisierung von *l* lassen sich zwei Hauptentwicklungen unterscheiden, einerseits die alemannische Umwandlung in *u* und andererseits die bairische Vokalisierung mit *i*-Qualität. Von Signifikanz ist im weiteren Verlauf allerdings ausschließlich die bairische Variante. Die *l*-Vokalisierung betrifft im gesamtbairischen Sprachraum hauptsächlich das Mittelbairische, während in den anderen bairischen Gegenden dieses Phänomen ausbleibt. Im Mittelbairischen wird das *l* nach Vokal zu einem *i* vokalisiert, jedoch ist die Qualität der Vorderzungenvokale vor *l* stets unterschiedlich. So zeigt sich im Westmittelbairischen, dass der alte Vorderzungenvokal zum Hinterzungenvokal umgewandelt wird (Beispiel: [voɪ̯d] ‚wild‘ ‚Typ München‘). Im Ostmittelbairischen wurden die Vorderzungenvokale schließlich gerundet (Beispiel: [vy:ɔ̯] ‚wild‘ ‚Typ Wien‘). In anderen Gebieten zeigen sich auch entrundete vordere Monophthonge (vgl. HAAS 2008: 1112, vgl. KRANZMAYER 1956: Karte 4). Laut Wiesinger breitet sich vor allem im östlichen südmittelbairischen Übergangsgebiet die *l*-Vokalisierung aus, während sie im Süd- und Nordbairischen ausbleibt (vgl. WIESINGER 1990: 459). Die Weiterentwicklung des *l* nach Vokalen führte also im Osten des Verbreitungsgebietes zu gerundeten Vorderzungenvokalen, während im Westen durch reduzierte Rundung velo-palatale Vokale

entstanden sind, die entweder zu Diphthongen oder durch Verlust des velo-palatalen Charakters zu ungerundeten Vorderzungenvokalen gewandelt wurden. Im Westen treten deshalb viele verschiedene Diphthonge auf (Beispiel: [bʊɪ̯dl̩] ,Bild(chen)‘ [ʒnɔɪ̯] ,schnell‘ [vaɪ̯dl̩] ,Wäldchen‘ et cetera) (vgl. WIESINGER 1989a: 463). Im Südmittelbairischen, ausgehend vom südlichen Innviertel in Oberösterreich, über den Flachgau bis zum Tennengau und Pongau entwickelte sich die Vokalisierung von *l* bei Standard *il* und *ül* als *i:* (Beispiel: [fi:] ,viel‘ und [mi:] ,Mühle‘), während bei Standard *el* und *öl* ein *e:* gesprochen wird (Beispiel: [ʒɔ̯:n] ,stellen‘ [ɔ:] ,Öl‘). Im unteren Innviertel von Tirol hingegen und in der Kitzbüheler Region sowie in Pinzgau und Lungau erscheinen diese Formen als *y:* und *ø:* (Beispiel: [fy:] ,viel‘ und [ʒɔ̯:n] ,stellen‘). Im Ennstal hingegen herrschen die Diphthonge *ui* und *oi* vor (Beispiel: [fui] ,viel‘ und [ʒɔ̯m] ,stellen‘) (vgl. WIESINGER 1989a: 474).

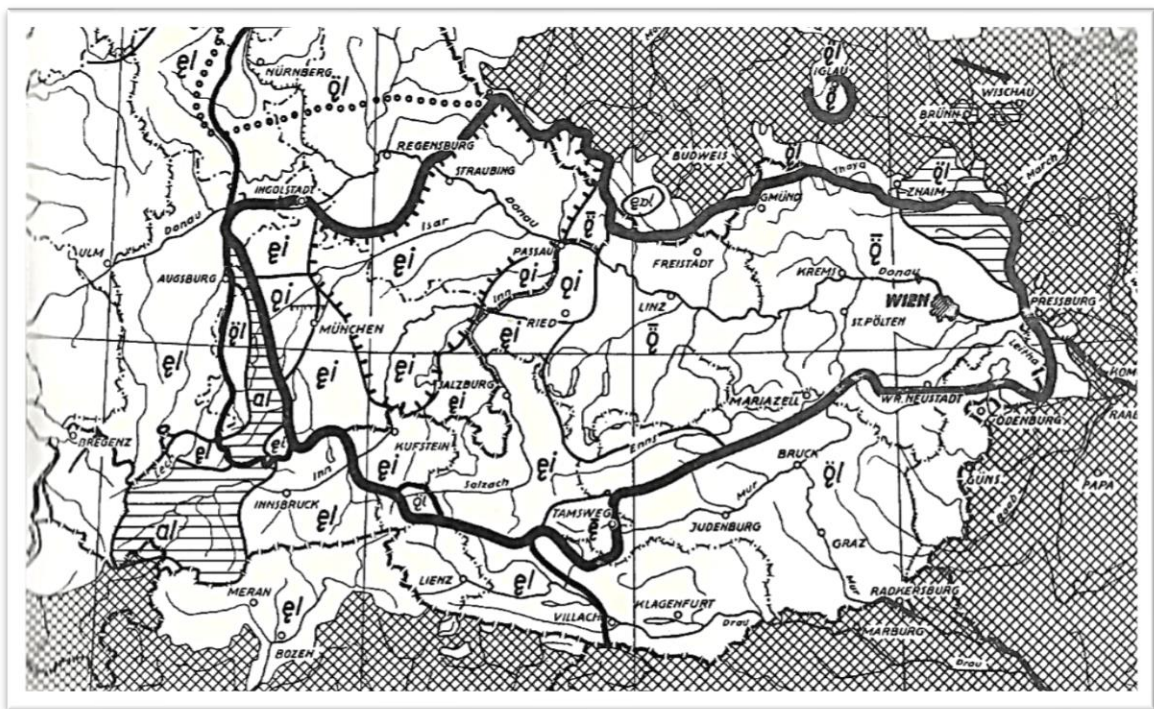


Abbildung 14: L-Vokalisierung (Felder), nach KRANZMAYER 1956: Karte 4

R-Vokalisierung: Ein Charakteristikum für große Teile des Mittelbairischen, vor allem des Ostmittelbairischen ist die Vokalisierung beziehungsweise der Ausfall von *r*. Dieses Phänomen tritt nach Vokal auf und führt dadurch zu offenen Tiefenzungenvokalen (Beispiel: [bɪ:ɐ̯] ,Bier‘) oder geschlosseneren Diphthongen (Beispiel: [bɔ̯:ɐ̯] ,Bart‘). Am Ende einer Silbe kann der Konsonant ausfallen. Weit verbreitet ist dieses Phänomen im Niederdeutschen, Fränkischen und Mittelbairischen, wenngleich mit teils erheblichen Unterschieden. Bei der Vokalisierung von *r* spricht man in der Forschung häufig von einer artikulatorischen Vernachlässigung dieses Vibrans, der schließlich in einen Vokal mündet. (vgl. HAAS 2008: 1113-1114). In Teilen des

3.2 Morphologische Variablen

Grundsätzlich unterscheidet man in der deutschen Grammatik zwischen finiten und infiniten Verbformen, erstgenannte lassen sich nach Person, Numerus, Tempus und Modus konjugieren, während das bei letztgenannten nicht der Fall ist. Zu den infiniten Verbformen zählen im Deutschen vor allem der Infinitiv (machen) sowie Partizip Präsens und Perfekt (machend/gemacht). Die finiten Verben können nach Person und Numerus (Beispiel: 1. Person Singular), Tempus (Präsens, Präteritum) sowie Modus (Indikativ, Konjunktiv, Imperativ) konjugiert werden (vgl. HABERMANN et.al. 2015: Kap. 1.1.1). In der Folge sollen als morphologische Variablen sowohl eine infinite Verbform, nämlich der Infinitiv, sowie Personalendungen finiter Verben im Indikativ untersucht werden. Diese Auswahl wurde deshalb getroffen, da die Infinitivformen des Bairischen vielfach als Grundlage der Personalendungen der 1. und 3. Person Plural angesehen werden können.

Infinitiv: Für den Infinitiv weist das Bairische allgemein ganz unterschiedliche Endungen auf, je nach regionaler Verwendung und standardsprachlicher beziehungsweise mittelhochdeutscher Endung des Verbs. Ein unabhängiges und immer Geltung tragendes Infinitivmorphem ist nur im Alemannischen sowie in angrenzenden Gebieten des westlichen mittel- und südbairischen Sprachraumes vorhanden (Beispiel: [mɔːχɒ] ‚machen‘). Im Nord-, Mittel- und Südbairischen hingegen trifft man auf unterschiedliche Realisierungen der Infinitivmorpheme in Abhängigkeit von deren lexemschließenden Konsonanten. Dahingehend gibt es für das Morphem {Infinitivendung} (Variable) variierende Allomorphe /Realisierungen/ (Varianten). Bei dentalen (*d,t*), labialen (*b,p*) und velaren (*g*) Plosiven tritt das Allomorph /n/ ein, das durch unterschiedliche Lautung wiederum in Allophone [n,m,ŋ] zerlegt werden kann (Beispiel: [b̥ɛɖn] ‚beten‘, [ɖraɐ̯(b)m] ‚treiben‘, [ʃɖaɐ̯(g)ŋ] ‚steigen‘). Bei Frikativen und Affrikaten ist /n/ nur nach den Dentalen mhd. *s*, *zz* und *tz* einheitlich geblieben (Beispiel: [lezn] ‚lesen‘). Beim mhd. Frikativ *ff* und der Affrikate *pf* werden die Allophone [m] oder [n] bewahrt, wobei im Südbairischen, Teilen des Südmittelbairischen, dem Salzburger Flachgau und Oberösterreich bis Südböhmen sowie im nördlichen Nordbairischen das nicht-synkopierte Allomorph /ɒn/ auftreten kann. Weit verbreitet ist die letztgenannte Variante allerdings in der südlichen West- und der nördlichen Mittelsteiermark (Beispiel: [hopfɒn] ‚hüpfen‘). Zumeist wird dieses Phänomen allerdings von der jüngeren Generation zugunsten von [m] weggelassen. Im westlichen und östlichen Mittelbairischen sowie im südlichen Nordbairischen herrscht jedoch /ɒ/ vor (Beispiel: [hopfɒ] ‚hüpfen‘). Rund um Wien zeigt sich allerdings eine Entwicklung von dialektalerem /ɒ/ zu städtischerem [m] des Allomorphs /n/. Dieses Phänomen breitet sich in ganz

Niederösterreich sowie im angrenzenden Oberösterreich und dem Burgenland zunehmend aus (vgl. WIESINGER 1989b: 13-15).

Nach dem mhd. Frikativ *ch* und der Affrikate *kh* sind die Allophone [ɲ] sowie [n] des Allomorphs /n/ und /ɒn/ nur noch teilweise in südmittelbairischen und südbairischen Gebieten sowie im Norden des Nordbairischen bewahrt. Die jüngere Generation ersetzt in den steirischen Gebieten /ɒn/ allerdings zunehmend durch [ɲ]. Das Mittelbairische, das nördliche Süd- sowie das südliche Nordbairische weisen wiederum /ɒ/ auf. Nur rund um Wien hat sich wieder verkehrsdialektal [ɲ] eingebürgert. Ähnliche Entwicklungen zeigen sich auch nach dem mhd. Spiranten *h*. Am Weitesten Verbreitung findet /ɒ/ nach den mhd. Nasalen *m*, *nn* und *ng*, was den gesamten bairischen Sprachraum betrifft (Beispiel: [nɛmɒ] ‚nehmen‘). Das Allomorph /ɒn/ ist grundsätzlich recht weit im südbairischen Raum verbreitet (Beispiel: [nɛmɒn] ‚nehmen‘). Im östlichen Südtirol, Osttirol, Teilen Kärntens, dem obersteirischen Murtal und der Weststeiermark kann der Nasal nach Vokalsynkope auch assimiliert werden, wodurch ein /ø/-Allomorph entsteht (Beispiel: [nɛm] ‚nehmen‘). In Kärnten sowie den steirischen Regionen wird dieses Phänomen allerdings zugunsten des /ɒn/-Allomorphs aufgegeben. Das /ø/-Allomorph trat früher auch nach einfachem mhd. *n* im Mittel- und Südmittelbairischen sowie in Nordtirol und im angrenzenden Süden auf, gegenwärtig beschränkt sich dieses Phänomen jedoch lediglich auf das südliche und südöstliche Niederösterreich sowie angrenzende Gebiete (Beispiel: [mɔɒn] ‚meinen‘). Im größten Teil Niederösterreichs setzte sich hingegen das /ɒ/ als Infinitivendung durch, welches auch in weitere Gegenden verbreitet wird (vgl. WIESINGER 1989b: 15-17).

Vor dem Liquid *l*, egal ob dieser vokalisiert wurde oder nicht, herrscht das Allomorph /n/ gesamtbairisch vor. In kleinen südbairischen Gegenden sind auch /ɒn, ən, in/- Endungen denkbar (Beispiel: [ʃdɛlɒn] ‚stellen‘). Im östlichen Südtirol sowie in Osttirol begegnet man andererseits öfter dem Schwund des Morphems (Beispiel: [ʃɔl] ‚fallen‘). Beim Liquid *r* zeigt sich ein ähnliches Bild, lediglich in Teilen des Südbairischen führte die Wandlung des uvularen *ʀ* zum Plosiv *g* zur Morphemassimilierung zu [ɲ] (Beispiel: [ʃɔ(g)n] ‚fahren‘). In Teilen Tirols geschieht das auch bei geminiertem *rr*. Bei jenen Verben, die zumindest vokalisches *j* oder *w* schließen, zeigt sich im Westen des Mittel- und Südbairischen sowie in Westtirol eine Tendenz zur Endung /ɒ/. In Teilen des südbairischen Dialektgebietes sind auch folgende Allomorphe möglich /ɒn, ən, in/. Bei der Gruppe von Verben, die auf mhd. *ā* zurückgehen, führte die Entwicklung zu lang *a* zu einer Kontraktion mit dem Vokal des Morphems (Beispiel: [nɛ:n] ‚nähen‘). In Teilen Kärntens ist es sogar möglich an diese Form erst die Endung /ɒn/ anzuhängen (Beispiel: [nɛ:nɒn] ‚nähen‘), wobei diese Formen von der jüngeren Generation zugunsten der vorhergenannten Struktur aufgegeben werden (vgl. WIESINGER 1989b: 17-19).

Für einen besseren Überblick über die verschiedenen Ausprägungen der Infinitivendung im Bairischen soll eine Graphik sachdienlich sein:

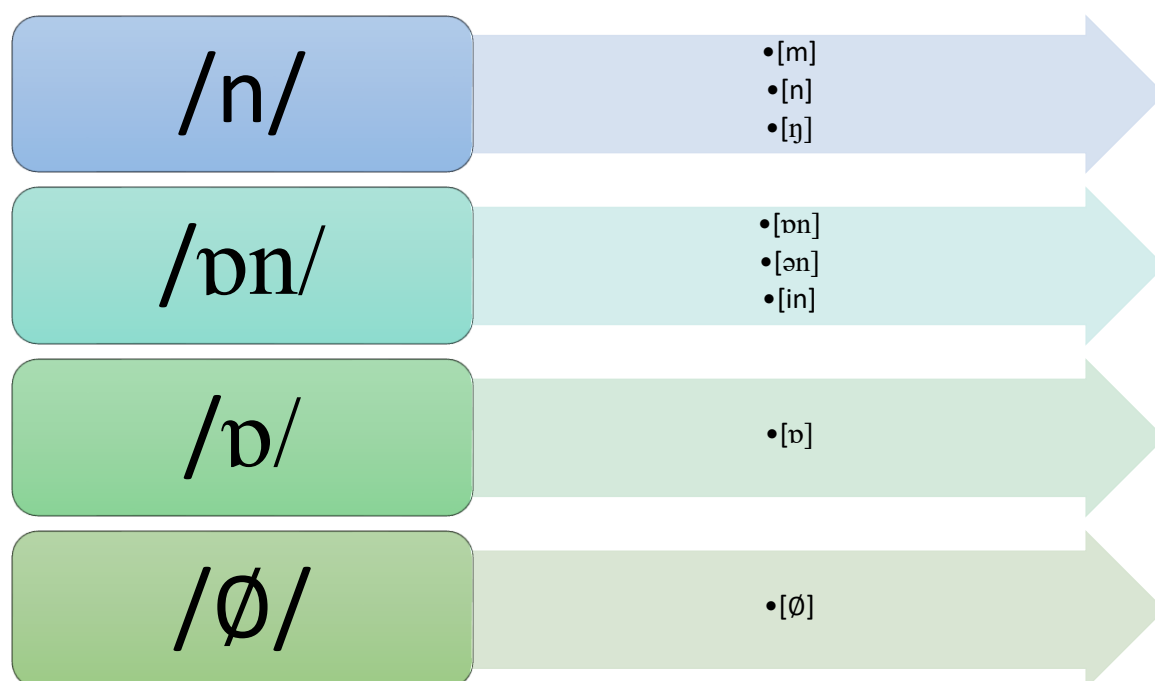


Abbildung 16: Varianten der Infinitivendung in bairischen Dialekten

Als Grundschema der **Flexionsendungen** in den bairischen Dialekten kann folgende Graphik angesehen werden:

Neuhochdeutsch	Bairisch	Endung
Ich rede	i red	-∅
Du redest	du redsd	-sd
Er/sie/es redet	ea/si/es redd/redt	-d
Wir reden	mia redn/reen/rema/redma	-n*/-ma
Ihr redet	es/ia reds/redts	-ds
Sie reden	si/se reen/reend/redn	-n*/-nd

Table 1: Grundschema der Flexionsendungen im Bairischen, nach ZEHETNER 1985: 95

*Das -n kann lautlich zu -n, -m, -ŋ, -a, -an werden.

In der 1. Person Singular wird das mhd. *e* im Bairischen apokopiert, sodass die 1. Person Singular aller starken und schwachen Verben im gesamten bairischen Sprachraum ohne Morphem realisiert wird (∅). Im Mittel- und Nordbairischen werden sogar mhd. *b* und *g* bei starken und schwachen sowie mhd. *ch* nach starken Verben abgebaut (Beispiel: [i ɓlæe] ‚ich bleibe‘). Dieses

Phänomen ist allerdings gegenwärtig hauptsächlich auf die ältere Bevölkerung beschränkt und verbreitet sich kaum in der jüngeren Generation. In verkehrsentlegeneren Gebieten des Nord- und Mittelbairischen treten ebenso nasalierte Formen des Infinitivs bei Verben mit vokalischem Lexemschluss auf (Beispiel: [i nɐ:] ‚ich nähe‘). Im südbairischen Südtirol kann man bei mhd. *ân* auf *nân* treffen, während die 1. Person Singular in Mittelkärnten trotz des Infinitivs *nannn* weiterhin *i nɐ:* lautet (vgl. Wiesinger 1989b: 25-26).

In der 2. Person Singular wird grundsätzlich die Endung *-sd* an das Verb angehängt, auch wenn das westliche Süd- und Mittelbairische, Tirol und Oberkärnten vom Wandel des *st* zu *št* betroffen sind. Im mittel- und südbairischen Westen wurde dieses *št* teilweise zu *š* vereinfacht. Vor stimmlosen Fortisplosiven, Lenisplosiven und teilweise vor Frikativen und Affrikaten bleibt das volle Morphem erhalten, sodass Allomorphe entstehen: /š/, /əš, ʋš, iš/, / št/ und /əšt, ʋšt, išt /. Am weitesten Verbreitung findet die Erhaltung des Vokals vor der eigentlichen Flexionsendung nach den dentalen Plosiven *d* und *t*, sodass einem in Tirol sowie Ober- und Mittelkärnten folgendes begegnen kann: [du rædʁəs(t)] ‚du redest‘. Dieses Phänomen kann auch nach mhd. *pp*, *kk*, *zz*, *z*, *tš*, *sch* und *kh* sowie nach *b* und *l* regional verschieden auftreten. Somit scheinen vor allem die westlichen südbairischen Gebiete das volle Morphem noch eher zu bewahren, wenngleich die jüngere Generation Mittelkärntens dieses immer mehr aufgibt. Im Osten des südbairischen Dialektgebiets tritt die Flexionsendung vor allem als /st/ auf, während das Südmittelbairische sowie große Teile des Mittel- und Nordbairischen zwischen *st-zd* schwanken und damit teilweise nasalieren. Der lexemschließende Konsonant und das Morphem verschmelzen vor allem nach dentalen Frikativen und Affrikaten (*s*, *zz*, *sch*, *tsch*, *st*) miteinander, ausgenommen das volle Morphem bleibt im Südbairischen erhalten (vgl. WIESINGER 1989b: 29-31).

Bei der 3. Person Singular können die zuvor bei der 2. Person Singular gemachten Erkenntnisse zur Bewahrung des Morphemvokals bei der Flexionsendung beinahe zur Gänze übernommen werden. Demnach zeigt sich Allomorphie im westlichen Tirol sowie Ober- und Mittelkärnten, sofern nach labialen und velaren Plosiven nicht Synkopie des Vokals eingetreten ist: /ət, ʋt, it/ und /t/ (Beispiel: [ɐʋ læsʁdʁə] ‚er leistet‘). Als südmittel- und südbairisches Charakteristikum kann die Assimilierung von *t* an labiale und velare Plosive gesehen werden, sodass bei mhd. *b*, *pp* und *g*, *kk* die Plosive *p* und *k* entstehen (Beispiel: [ɐʋ træp] ‚er treibt‘). Die Assimilierung tritt auch bei dem labialen Gleitlaut nach *m*, *g* und *ng* ein. Im Mittel- und Nordbairischen hingegen herrschen *t* und *d* als Flexionsendungen der 3. Person Singular vor. Abgesehen vom westlichen Südbairischen verschmelzen im restlichen bairischen Sprachraum bei

lexemschließenden dentalen Plosiven der Konsonant und das Morphem miteinander (Beispiel: [ɛp red̥] ‚er redet‘) (vgl. WIESINGER 1989b: 34-36).

Die Personalendungen der 1. Person Plural Indikativ im Bairischen fallen überwiegend mit den Endungen des Infinitivs zusammen, der vorangehend bereits besprochen wurde. Als Ausnahmen gelten im Mittelbairischen die vokalschließenden Verben, die das /n/-Morphem auch dann wiederherstellen, wenn der Infinitiv durch Nasalierung des Vokals das Ø-Allomorph beibehält (Beispiel: [nɐ:] ‚nähen‘, aber [mip nan] ‚wir nähen‘). Im Süd- und Nordbairischen ist außerdem das Doppelmorphem gegenwärtig (Beispiel: [mip(r) nɐnɐn] ‚wir nähen‘). Eine Besonderheit Kärntens zeigt sich in der Suffigierung des Personalpronomens *wir* an das Lexem (Beispiel: [mip d̥ræɐ̯bm̥] ‚wir treiben‘). Bei den dentalen Plosiven *d* und *t* sowie dem Nasal *n* kommt es zur Assimilierung (Beispiel: [mip rɐbm̥] ‚wir reden‘). Eine weitere Besonderheit zeigen das Hausruck-, Inn- und Mühlviertel in Oberösterreich, wo es zur Restituierung des *n* nach *v* bei mhd. *m*, *nn*, *ng*, *kh*, *ch* und *h* kommt (Beispiel: [mip nɐmn̩] ‚wir nehmen‘). Hingegen zeigt sich dieses Phänomen im Kärntner Lesachtal nur nach Nasalen, wo die Endung /in/ angesetzt wird (Beispiel: [mip nɐmin̩] ‚wir nehmen‘) (vgl. WIESINGER 1989b: 36-39).

Das Morphem der 2. Person Plural war im Mittelhochdeutschen gleich jenem der 3. Person Singular, jedoch gibt es in den bairischen Dialekten dahingehend eine Unterscheidung. Das Personalpronomen der 2. Person Plural *eß* wurde als *s* suffigiert, wodurch eine neue Endung entstanden ist. Das ursprüngliche Morphem, welches nicht suffigiert wurde, hat sich ausschließlich im westlichen Südbairischen erhalten, wenngleich auch dieses Phänomen langsam schwindet. In diesen Gebieten treten die Allomorphe /ət, ɐt, it/ sowie /t/ auf, außerdem sind Doppelmorpheme möglich (Beispiel: [eß petit] ‚ihr betet‘ und [eß ʃd̥epl̥t̥et] ‚ihr steht‘). Im restlichen Südbairischen hingegen, vor allem in Mittelkärnten, tritt Allomorphie auf, sodass /ɐts/ nach mhd. *d*, *t*, *pp*, *kk*, *z* und *tsch* vorherrscht, ansonsten /ts/, was in Kombination mit mhd. *b*, *m* und *g*, *ng* zu [ps] und [ks] wird (Beispiel: [ɪp rɛd̥ɐd̥s] ‚ihr redet‘ und [ɪp tref̥d̥s] ‚ihr trefft‘ sowie [ɪp nɛmps] ‚ihr nehmt‘). In Unterkärnten und der Steiermark zeigt sich das einheitliche Morphem /ts/ mit Allophonie von [ps] und [ks] bei den oben genannten Konsonanten. Im Südmittel-, Mittel- und Nordbairischen zeigt sich Allophonie von [ts-dz], wozu auch im Südmittelbairischen eine Allophonie von [ps] und [ks] hinzukommt. Endet ein Lexem mit dental *d*, *t* oder *st* so verschmilzt das *t* des Morphems mit dem Lexemende und es kommt zur Flexionsendung /s/ (Beispiel: [eß pets] ‚ihr betet‘) (vgl. WIESINGER 1989b: 39-43).

Im Mittelhochdeutschen wurde die 3. Person Plural vielfach mit der Endung *-ent* gebildet, auch wenn diese vielfach zu *-en* gewandelt wurde und so im Allgemeinen mit der Flexionsendung des Infinitivs übereinstimmt. Im Südbairischen zeigt sich ein allomorphisches Verhältnis

/ənt, ʊnt, int/ nach Nasalen, /nt/ bei silbischem Nasal sowie nach labialen und velaren Plosiven (mhd. *b*, *pp* und *g*, *kk*) kommen die Allophone [mp] und [ŋk] hinzu. Das Südmittelbairische zeigt nach den velaren Frikativen und der Affrikate mhd. *ch*, *h*, *kh* und nach Nasalen /ʊnd/, ansonsten /nd/, wobei nach mhd *b* und *pp* sowie nach *g* die Allophone [mp] und [ŋk] gelten. Das Mittelbairische wiederum weist die Allomorphe /ʊnd/ und /nd/ gemäß /ʊ/ und /n/ im Infinitiv auf. So zeigt sich im westlichen Niederösterreich nach den Frikativen und Affrikaten *ff*, *pf*, *ch*, *h* und *kh* sowie nach Nasalen /ʊnd/. /nd/ kommt nach allen anderen Konsonanten sowie bei vokalischem Lexemschluss vor, wobei das *n* bei *b*, *p* und *g* zu den Allophonen [mp] und [ŋd] assimiliert wird. Oberösterreich und Südböhmen hingegen zeigen auch nach labialem Frikativ *ff* und der Affrikate *pf* das Allophon [md] (Beispiel: [ze hupfmɔ̯] ‚sie hüpfen‘). In allen anderen Dialektgebieten wird die 3. Person Plural Indikativ wie die 1. Person Plural beziehungsweise wie der Infinitiv gebildet (vgl. WIESINGER 1989b: 45-48).

1. Person Singular (ich gehe)	• /ø/
2. Person Singular (du gehst)	• /šd/t/ • /š/ • /əš(t), ʊš(t), iš(t)/
3. Person Singular (er/sie/es geht)	• /t/ • /ət, ʊt, it/ • Ø (Assimilierung)
1. Person Plural (wir gehen)	• /n/ • /ən, ʊn, in/ • /mʊ/
2. Person Plural (ihr geht)	• /ət, ʊt, it/ • /t/ • /ʊts/ • /s/
3. Person Plural (sie gehen)	• /ənt/d, ʊnt/d, int/d/ • /nt/d/

Abbildung 17: Personalendungen in bairischen Dialekten

Zur besseren Veranschaulichung und für einen guten Überblick über die zuvor besprochenen phonologischen und morphologischen Variablen sowie zur Strukturierung der regionalen Varianten soll folgende Übersicht dienen:

mhd. a & â	Gesamtbairisch: kurze/lange Vokale » ʌ, ɔ
	Südmittelbairisch: gerundete Diphthonge möglich
	Südbairisch: gerundete Diphthonge möglich bei l-/r-Vokalisierung lange <i>a</i> -Monophthonge
	Mittelbairisch: bei l-Vokalisierung <i>oi</i> -Diphthonge bei r-Vokalisierung OstMB <i>oa</i> -Diphthonge, WestMB <i>a</i> -Monophthonge
mhd. ô	Südmittelbairisch: lange <i>o</i> -Monophthonge <i>ou</i> & <i>oa</i> -haltige Diphthonge
	Südbairisch: <i>ou</i> & <i>oa</i> -haltige Diphthonge <i>uv</i> -Diphthonge (Teile Tirols)
	Mittelbairisch: <i>ou</i> -, <i>eo</i> -, <i>oi</i> -haltige Diphthonge (WestMB, Teile OstMB) lange <i>o</i> -Monophthonge (OstMB)
mhd. ei	Südbairisch: <i>oa</i> -haltige Diphthonge <i>a</i> -Monophthonge (Kärnten)
	Mittelbairisch: <i>oa</i> -Diphthonge (einsilbig), <i>oi</i> -Diphthonge (zweisilbig) (OÖ) <i>a</i> -Monophthonge (OstMB) <i>oa</i> -haltige Diphthonge (dialektkonservatives MB)
l- Vokali- sierung	Südmittelbairisch: l wird zu i-haltigem Vokal bei il/ül » i/y:/ui bei el/öl » e/ø/oi
	Südbairisch: keine/kaum l-Vokalisierung
	Mittelbairisch: l wird zu i-haltigem Vokal ui-haltige Vokale (WestMB) y: (OstMB)

r- Vokali- sierung

Südmittelbairisch:

teilweise rr » ʒ, rr » ʒ, rr » Ø

Südbairisch:

keine/kaum r-Vokalisierung, Erhalt von r

Mittelbairisch:

r nach Vokal wird zu offenem Tiefenzungenvokal, geschlossenem Diphthong oder Ausfall von r

Erhalt von r (Teile WestMB)

Infinitiv

Gesamtbairisch:

bei dentalen (d,t), labialen (b,p), velaren (g) Plosiven » /n/ [n,m,ŋ]

bei Dentalen, s, zz, tz » /n/

bei Frikativ ff, Affrikate pf » [m], [n]

bei Nasalen m, nn, ng » /ɒ/

bei Liquid l/r » /n/

bei mhd. ä Kontraktion mit Vokal des Morphems

Südmittelbairisch:

bei Frikativ ff, Affrikate pf » /ɒn/

bei Frikativ ch, Affrikate kh » [ŋ], [n] (teilweise), sonst /ɒ/

bei Nasalen m, nn, ng » /Ø/

Südbairisch:

bei Frikativ ff, Affrikate pf » /ɒn/

bei Frikativ ch, Affrikate kh » [ŋ], [n] (teilweise), sonst /ɒ/ (nördl. SB)

bei Nasalen m, nn, ng » /ɒn/, teilweise /Ø/

bei Liquid l/r » /ɒn, ən, in/ teilweise

bei Liquid r » [ŋ] teilweise

bei vokalisch j oder w » /ɒ/ oder /ɒn, ən, in/ teilweise

bei mhd. ä Kontraktion oder /ɒn/-Doppelmorphem (Kärnten)

Mittelbairisch:

bei Frikativ ff, Affrikate pf » /ɒn/ (OÖ), /ɒ/ (westl./östl. MB), [m] (rund um Wien)

bei Frikativ ch, Affrikate kh » /ɒ/, [ŋ] (rund um Wien)

bei Nasal n » /Ø/ (südl. und südöstl. NÖ)

bei vokalisch j oder w » /ɒ/ (Westen MB)

Personal- endungen

Gesamtbairisch:

1. Person Singular: Ø

2. **Person Singular:** sd/st/št; bei stimmlosen Fortsplosiven, Lenisplosiven, teilweise Frikativen/Affrikaten » /š/, /əš, vš, iš/, /št/, /əšt, všt, išt/

1. Person Plural: wie im Infinitiv

3. Person Plural: wie im Infinitiv

Südmittelbairisch:

2. Person Singular: /st, zd/

3. **Person Singular:** bei b, pp und g, kk » p und k wegen Assimilierung von t, auch bei m, g, ng

2. Person Plural: /ts,dz/

3. **Person Plural:** nach velaren Frikativen und Affrikaten ch, h, kh und nach Nasalen /vnd/, sonst /nd/, nach b, pp und g [mp] und [ŋk]

Südbairisch:

1. **Person Singular:** bei nasalierter Form des Infinitivs » vokalischer Lexemschluss

2. **Person Singular:** volles Morphem (Westen)

/st/ (Osten)

3. **Person Singular:** /ət, vt, it/, /t/ (westl. Tirol, Ober- & Mittelkärnten. bei b, pp und g, kk » p und k wegen Assimilierung von t, auch bei m, g, ng

1. **Person Plural:** bei vokalschließenden Verben » Doppelmorphem

Suffigierung "wir" an Lexem (Kärnten)

nach Nasalen » /in/ (Lesachtal Kärnten)

2. **Person Plural:** /ət, vt, it/, /t/, Doppelmorpheme (westl. SB). nach d, t, pp, kk, z, tsch » /vts/, sonst /ts/ (Mittelkärnten), Rest SB /ts/

3. **Person Plural:** /vnt, vnt, int/ nach Nasalen, /nt/ bei silbischen Nasalen, nach labialen und velaren Plosiven b, pp und g, kk » [mp], [nk]

Mittelbairisch:

1. Person Singular:

bei mhd. b, g, ch Abbau

bei nasalierter Form des Infinitivs » vokalischer Lexemschluss

2. **Person Singular:** /š/, /st, zd/

3. **Person Singular:** /t,d/

1. **Person Plural:** bei vokalschließenden Verben » /n/

bei m, nn, ng, kh, ch, h » /vn/ (Hausruck-, Inn- und Mühlviertel)

2. **Person Plural:** /ts,dz/

3. **Person Plural:** bei ff, pf, ch, h, kh /vnd/, sonst /nd/. bei vokalischem Lexemschluss bei b, p und g, n » [mp] und [ŋd] (westliches NÖ). In OÖ und Südböhmen nach ff und pf » [md]

4 Empirische Untersuchung

4.1 Forschungsfragen und Hypothesen

Auf der Grundlage der bisherigen theoretischen Ausführungen ergeben sich folgende zwei zentrale Fragestellungen, die im Rahmen der empirischen Untersuchung primär beantwortet werden sollen:

- Welche ausgewählten phonologischen und morphologischen Merkmale der österreichischen Dialektlandschaft werden in dialektal ausgerichteten Popsongs variiert?
- Inwieweit können die Interpretierenden der Popsongs auf Grund ihrer Sprache bestimmten Dialektregionen Österreichs zugeordnet werden?

Aus diesen primär zu beantwortenden Fragen ergeben sich zwei sekundäre Fragestellungen, deren Beantwortung als Basis der primären Punkte angesehen werden kann.

- Welchen sprachlichen und außersprachlichen Einflüssen unterliegen die gesprochenen Songtexte?
- Können Tendenzen zur Assimilierung der dialektalen Sprache der Musiker und Musikerinnen erkannt werden, sodass man von einem „Musikdialekt“ sprechen könnte?

Generell wird zu Beginn angenommen, dass die Popsongs auf Grund ihrer Sprache beziehungsweise phonologischen und morphologischen Merkmalen spezifischen Dialektregionen Österreichs zugeordnet werden können. Daraus ergibt sich, dass die Sprache in den Popsongs unterschiedlicher österreichischer Musiker und Musikerinnen so variiert, dass diese verschiedenen Dialektregionen zugeordnet werden können. Eine andere Möglichkeit wäre, dass die Musiker und Musikerinnen aus verschiedenen Gründen bewusst oder unbewusst ihren Dialekt so schleifen beziehungsweise anpassen, dass er gesamtösterreichisch gut verstanden werden kann. Demnach müssten primäre Dialektmerkmale vor allem auf das Ostmittelbairische mit linguistischem Zentrum in Wien angepasst werden, da auf Grund von medialem Einfluss davon ausgegangen werden kann, dass Wien und dessen Umland die Sprache höchst beeinflussen. Sofern die Künstler und Künstlerinnen ihre Mesosynchronisierung als „musikalische Gruppe“ gleichgerichtet über längere Zeit ausrichten, könnte auch eine eigene Gruppenvarietät entstehen. Die folgenden empirischen Ausführungen sollten auf alle Fragen und Annahmen befriedigende Antworten liefern.

Die Forschung auf diesem Gebiet beruht auf meinem Interesse bezüglich dialektaler Popmusik aus Österreich sowie der Erforschung von Unterschieden in der Sprache verschiedener

Musiker und Musikerinnen. Beim Radiohören ist mir aufgefallen, dass musikalische Künstler und Künstlerinnen in gewisser Weise ähnliche dialektale Färbungen aufweisen, dass allerdings jeder und jede individuelle Marker besitzt, die ihn oder sie einzigartig sowie wiedererkennbar machen und möglicherweise auf sprachliche Variation zurückzuführen sind.

4.2 Konzeption und Durchführung der Untersuchung

Um die vorangestellten Fragestellungen dieser Untersuchung bestmöglich beantworten zu können, wurden verschiedene methodische Verfahren kombiniert. Zuerst wurden die Interpretierenden und jeweils zwei ihrer Songs anhand bestimmter Kriterien, die im Anschluss noch besprochen werden, ausgewählt. Um präzise Aussagen über die Verknüpfung sprachlicher und regionaler Eigenschaften treffen zu können, wurde ein Fragebogen entwickelt, der Sozialdaten der Musikerinnen und Musiker erheben sollte. Das bestmögliche Szenario wäre schließlich, wenn alle ausgewählten Interpretierenden den Fragebogen ausfüllen würden, um so besser von linguistischen Daten auf deren Herkunftsregionen schließen zu können. Im Anschluss daran wurden alle ausgewählten Songs mit Hilfe des Partitur-Editors der Software EXMARaLDA phonetisch transkribiert, wobei auf feinphonetische Differenzierungen verzichtet wurde. Grundlegend wurde das Internationale Phonetische Alphabet mit wenigen Abänderungen zur Transkription verwendet (vgl. IPA 2018). Nach Abschluss der lautgetreuen Transkription aller Songs wurden die Daten in Microsoft Excel integriert und alle Varianten der zuvor bestimmten phonologischen und morphologischen Variablen analysiert. Die Analyseergebnisse und deren Interpretation erfolgen im Anschluss an genauere Ausführungen zu den Interpreten und deren Songs.

4.2.1 Fragebogenerhebung

Bevor genauer auf die Musikerinnen und Musiker eingegangen werden kann, sollte der eigens konzipierte Fragebogen genauer erläutert werden, da hinsichtlich dieser Ergebnisse erst Aussagen über die Interpretierenden und deren soziale und regionale Eingebundenheit getroffen werden können. Vorweggenommen werden kann allerdings die Tatsache, dass leider nicht alle der sieben ausgewählten Musikgruppen und der Solistin Zeit gefunden haben den Fragebogen auszufüllen, jedoch erhielt ich von fünf Interpretierenden positive Rückmeldungen sowie deren Sozialdaten.

Grundlegend kann man sich die Frage stellen, welche extralinguistischen Informationen über bestimmte Personen relevant für die Erhebung von Sprachdaten sind. Krug und Sell schreiben dazu:

The researcher has to be aware that language varies according to different parameters such as time [...], age of the speakers [...], regional background [...], socioeconomic background/social class [...], ethnicity [...], individual characteristics of a speaker (*idiolect*), formality of the situation [...], (professional) topic of the conversation [...], informal in-group situations [...] etc. (KRUG/SELL 2013: 74).

Diese und viele weitere außersprachliche Parameter können für sprachwissenschaftliche Forschung relevant sein. Im selbst konzipierten Fragebogen lag der Fokus vor allem auf der regionalen Zuordnung der Probanden und der Probandin, wenngleich auch auf sozioökonomische und musikalische Eigenschaften Bezug genommen wurde. Der Fragebogen beginnt mit einem Anschreiben an die Künstler und die Künstlerin, einer kurzen Erläuterung meines Forschungsvorhabens sowie der Versicherung, dass die angegebenen Daten der Interpreten und der Interpretin ausschließlich für wissenschaftliche Zwecke und die vorliegende Masterarbeit erhoben werden. Außerdem wurde den Musikern und der Musikerin angeboten die vollendete Masterarbeit als sprachwissenschaftliches Feedback auf die Sprache in ihren Songs an diese zu senden. Dieses Angebot wurde von den meisten dankend angenommen. Im Anhang der Masterarbeit befindet sich ein Musterexemplar des Fragebogens, wenngleich jede Musikgruppe eine personalisierte Version davon erhalten hat.¹⁹ Es wurde nicht nur ein Fragebogen pro Band oder Duo verschickt, sondern jedes Mitglied der Musikgruppe hat einen eigenen Bogen erhalten und wurde dazu angehalten diesen eigens auszufüllen.

Am Beginn des Fragebogens wurde zunächst nach Daten zur eigenen Person gefragt (Vor- und Zuname, Geburtsjahr). Im Durchschnitt befinden sich die Musiker und die Musikerin am Beginn ihres dreißigsten Lebensjahres. Tatsächlich ergibt sich lediglich eine Spannbreite von 28 bis 36 Jahren, wohlgernekt von jenen Fragebögen, die ausgefüllt wurden. Im Anschluss an diese Daten wurde nach der regionalen Zuordnung der einzelnen Mitglieder der Musikgruppen gefragt. So sind deren bisherige Wohnorte sowie die Dauer der Wohnhaftigkeit, die Herkunft beider Elternteile und bisherige Arbeits- und Ausbildungsorte sowie deren Dauer von Interesse. Durch diese Informationen kann bei der Interpretation der linguistischen Daten schließlich auf gewisse Regionen beziehungsweise eben Dialektgebiete geschlossen werden. Von großem Interesse ist außerdem, wie die Eltern der Musiker und der Musikerin mit diesen gesprochen haben, als sie Kinder waren, denn diese frühkindliche Prägung durch bestimmte Varietäten kann ebenso ausschlaggebend für ein gegenwärtiges Sprachverhalten sein. Außerdem wurde danach gefragt, ob die Interpretierenden einen oder mehrere Dialekte sprechen und diese auch benennen können sowie wie gut und wie häufig sie nach persönlicher Einschätzung diese Dialekte sprechen. Als weiterer extralinguistischer Parameter wurde nach der höchsten abgeschlossenen

¹⁹ Siehe Anhang.

Ausbildung gefragt, da in vielen Erhebungen dieser Faktor mit dem Sprachverhalten in Beziehung gesetzt wird. Der bisherige Fragebogen wurde anhand bereits bestehender Fragebögen in der sprachwissenschaftlichen Forschung so konzipiert, die weiteren Fragen zur Musik wurden größtenteils von mir selbst auf Grund der Interessenslage gewählt. Im Anschluss an die persönlichen Daten der Interpreten und der Interpretin wurde danach gefragt, welchen Genres sie ihre eigene Musik zuordnen würden. Die vorliegende Untersuchung zielt auf Popmusik ab, jedoch ist diese Kategorie so unspezifisch, sodass von Interesse ist, wie die Musiker und die Musikerin ihre eigene Musik bezeichnen würden. Anschließend wird danach gefragt, wer die Songtexte ihrer Musik hauptsächlich verfasst und wer die Songtexte zweier ausgewählter Songs verfasst hat. Pro Musikgruppe, Duo oder Solistin wurden zwei aktuelle Songs für die Untersuchung ausgewählt. Gefragt wurde außerdem nach der Varietät, in welcher die Songtexte verfasst werden sowie nach der Relevanz bestimmter Aspekte beim Texten der Songs. Am Ende wurde schließlich noch nach musikalischen Vorbildern gefragt, da ich von einem bekannten Musiker darauf hingewiesen wurde, dass Künstler und Künstlerinnen durchaus sehr stark von diesen geprägt sein können, was sich wiederum in deren eigener Musik und Sprache ausschlagen könnte.

4.2.2 Transkription und Analyse der Songtexte

Die Transkription der Daten erfolgte mit der Computersoftware EXMARaLDA, „ein System für das computergestützte Arbeiten mit (vor allem) mündlichen Korpora“ (EXMARaLDA 2019). Vorwiegend wurde dafür der Partitur-Editor, ein Transkriptions- und Annotationseditor, verwendet, der es ermöglicht zeitalignierte Transkriptionen von Video- oder Audiodateien zu erstellen. Die Software ist außerdem darauf ausgelegt mit phonetischen Daten zu arbeiten, weshalb alle vokalischen, konsonantischen, diakritischen und suprasegmentalen Zeichen des IPA vorhanden und leicht zugänglich sind. Das Internationale Phonetische Alphabet wurde 1886 gegründet und unterlag seither zahlreichen Revisionen. Das Alphabet enthält alle Symbole für Phoneme jeglicher Sprache der Welt. Zusätzlich weist das IPA auch noch feinphonetische Details und prosodische Eigenschaften auf, die als Diakritika bezeichnet werden. Es unterscheidet bei den Vokalen grundlegend zwischen Vorder-, Mittel- und Hinterzungenvokalen, je nach Artikulationsort und zwischen dem Öffnungsgrad bei der Aussprache (vgl. GUT 2013: 230-231).

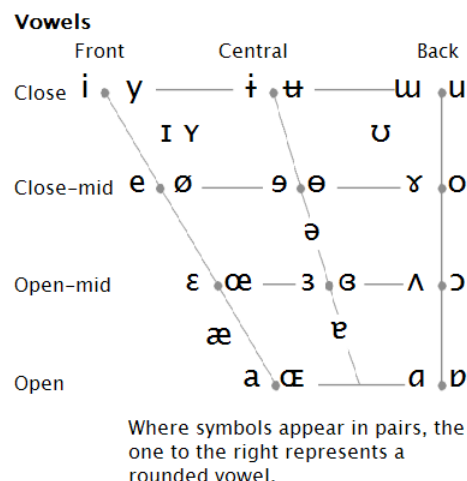


Abbildung 18: Die IPA Transkriptionssymbole der Vokale (IPA 2018)

Die Konsonanten werden nach der Art und Weise der Artikulation (Beispiel: Plosiv) sowie nach Artikulationsort (Beispiel: bilabial) unterschieden (vgl. GUT 2013: 238).

Consonants (Pulmonic)

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap		ɸ ɸ̥		ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

Abbildung 19: Die IPA Transkriptionssymbole der Konsonanten (IPA 2018)

Für die Transkription der Songtexte wurde also dieses Alphabet zu Rate gezogen, wenn- gleich einige Symbole in den österreichischen Dialekten beziehungsweise generell in der deut- schen Sprache nicht vorkommen und daher anderen Sprachen vorbehalten sind. Im Anschluss an die Transkription der Songtexte folgte die Einbettung in Microsoft Excel, ein Analyseinstru- ment zur Auswertung von Daten. In Excel wurden Tabellen angelegt und die Daten aus EX- MARaLDA integriert, um schließlich die unterschiedlichen Variablen und deren Varianten her- auszufiltern. Auf Grund dessen wurden nun Graphiken erstellt, welche die Ergebnisse der Ana- lyse veranschaulichen und in weiterer Folge genauer besprochen werden sollen.

4.2.3 Auswahl der Interpretierenden und deren Songs

Wie zuvor bereits erwähnt, mussten die auszuwählenden Songs gewissen Kriterien entsprechen, um für die vorliegende Untersuchung in Frage zu kommen. Die Songs mussten

- dem Genre „Popmusik“ angehören,
- dialektale Liedtexte aufweisen,
- kommerziell erfolgreich sein,
- aktuell sein und
- von österreichischen Interpretierenden stammen.

Grundsätzlich wurden die Bands, Duos und die Solist:innen so ausgewählt, dass ein breites Spektrum der regionalen Zuordnung der Interpretierenden abgedeckt ist. Bei den Songs hingegen war oberstes Kriterium die Aktualität, sodass tatsächlich alle ausgewählten Lieder kaum älter als 5 Jahre sind. Folgende Auswahl wurde hinsichtlich der Interpretierenden und der Songs getroffen:

- | | | |
|----------------------|--|-----------|
| - Folkshilfe: | „Maria Dolores“ | (2017/18) |
| | „Nirwana“ | (2018) |
| - Gnackwatschn | „He Muhla“ | (2015) |
| | „Jetzt hobts mi soweit (Es interessiert mi nerma)“ | (2016) |
| - Granada | „Die Stodt“ | (2018) |
| | „Miad vom Tanzen“ | (2018) |
| - Ina Regen | „Und dann gehst“ | (2018) |
| | „Wie a Kind“ | (2017) |
| - Pizzera und Jaus | „Dialekt’s mi“ | (2018) |
| | „#janeinvielleicht“ | (2018) |
| - Reinischkogel Buam | „Bussal“ | (2018) |
| | „Für an Moment“ | (2018) |
| - Seiler und Speer | „Ala bin“ | (2018) |
| | „Ois Ok“ | (2018) |

Folkshilfe ist eine oberösterreichische Band, die sich um 2011 als Straßenmusikergruppe gründete, jedoch mittlerweile große Erfolge auf den Bühnen Österreichs, Deutschlands und der Schweiz feiert. Diese Leistung gipfelte 2018 in einem Amadeus Austrian Music Award in der Kategorie „Bester Songwriter“ für das Lied „Mir Laungts“. Die Band besteht aus drei Mitgliedern, Florian Ritt (Leadsänger, steirische Harmonika), Gabriel Fröhlich (Gesang, Schlagzeug) und Paul Slaviczek (Gesang, Gitarre). Bis 2016 war auch Matthias Kaineder Mitglied der

Folkshilfe, der jedoch ab 2016 von Paul Slaviczek an der Gitarre abgelöst wurde (vgl. FOLKSHILFE 2019). Alle drei Mitglieder von Folkshilfe wuchsen in Gemeinden rund um Linz oder auch in Linz auf, während Gabriel Fröhlich und Florian Ritt bereits einige Jahre in Wien lebten, verbrachten Paul Slaviczek und Florian Ritt auch viele Jahre in Linz. Die Eltern der Bandmitglieder wuchsen ebenfalls in kleinen Gemeinden um Linz beziehungsweise direkt in Linz auf. Grundsätzlich ist die Musikgruppe also von Oberösterreich und dessen Sprache geprägt. Alle Bandmitglieder geben auch an den oberösterreichischen Dialekt sehr gut zu sprechen und (fast) immer anzuwenden, während ausschließlich Florian Ritt bemerkt auch das Wienerische zu sprechen, da er bereits viele Jahre dort gelebt hat und lebt. Alle Bandmitglieder haben die Volksschule in kleinen Gemeinden nahe Linz abgeschlossen sowie die Matura und ein Bachelor of Arts Studium absolviert.

Die Bandmitglieder bezeichnen das Musikgenre, in welchem sie sich bewegen als „Quetschenpop mit Synthesizer“ oder nur als Pop, da die steirische Harmonika eine große Rolle in ihrer Musik spielt. Die Songtexte werden von allen drei Mitgliedern gleichermaßen verfasst, außerdem wirkt auch das ehemalige Bandmitglied Matthias Kaineder beim Songtexten mit. Die Lieder werden nicht in einer bestimmten Varietät verfasst, sondern je nach Bedarf werden diese vermischt. Der Song „Maria Dolores“ stammt aus den Jahren Ende 2017/Anfang 2018 und „Nirwana“ von Ende 2018.

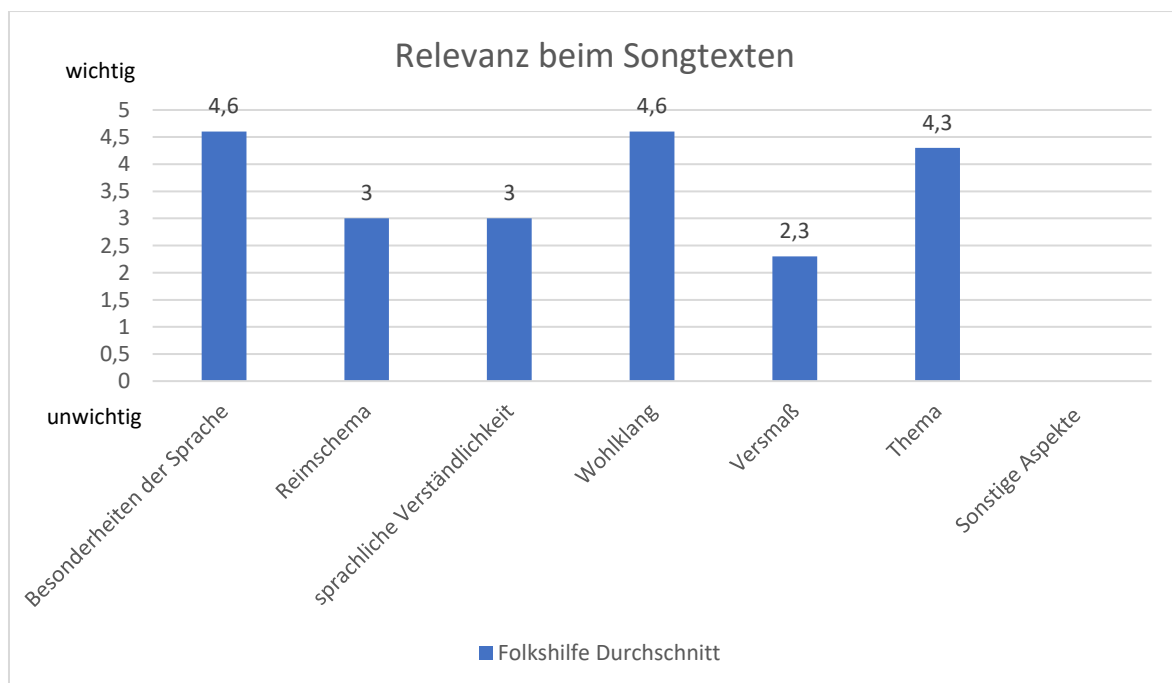


Figure 1: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Folkshilfe

Im Fragebogen wurde erhoben, welche vorgegebenen Aspekte besondere Relevanz beim Texten der Songs haben und somit extralinguistischen Einfluss auf die Sprache haben könnten. Jeder Aspekt konnte von 0 (unwichtig) bis 5 (sehr wichtig) bewertet werden. Besonders relevant

erscheinen die Besonderheiten der Sprache, also gewisse sprachliche Eigenheiten sowie der allgemeine Wohlklang beim Texten der Songs zu sein, dicht gefolgt vom Thema. Erst an unterer Stelle kommen Reimschema und Versmaß sowie sprachliche Verständlichkeit zum Tragen. Die Graphik zeigt, dass auf Besonderheiten der Sprache im Einklang mit wohlklingendem Rhythmus viel Wert gelegt wird, wohingegen Reime und bestimmte Verse zweitrangig sind, was darauf schließen lässt, dass die Musik auf die Sprache angepasst wird und nicht umgekehrt. Musikalisch beeinflusst wurde Folkshilfe vor allem durch das Pop BORG sowie die Bruckneruniversität in Linz, außerdem durch zahlreiche Musiker und Musikerinnen, unter anderem John Mayer.

Gnackwatschn ist eine obersteirische Band, die aus sechs Mitgliedern besteht: Robert Steinberger (Leadgesang, Gitarre), Daniel Leskowschek (Gesang, Gitarre), Gregor Krenker (Steirische Harmonika), Christoph Veit (Trompete), Erwin Wonisch (Gesang, Posaune) und Bernhard Liebinger (Schlagzeug) (vgl. GNACKWATSCHN 2019). Hauptverantwortlich für die Songtexte sind Robert Steinberger, Daniel Leskowschek und Gregor Krenker, wobei alle drei Bandmitglieder im Murtal aufgewachsen sind und einen großen Teil ihres Lebens dort verbracht haben. Gregor Krenker und Daniel Leskowschek lebten auch einige Zeit in Wien. Auch der Großteil der Elternteile dieser drei Bandmitglieder ist im Murtal aufgewachsen, außerdem sind zwei Elternteile im Bezirk Leibnitz sowie im Bezirk Mürzzuschlag in der Steiermark aufgewachsen. Die Bandmitglieder haben auch ihre Ausbildung im Murtal sowie in Graz absolviert. Alle drei Musiker geben an den obersteirischen Dialekt sehr gut zu beherrschen und fast immer oder meistens zu benutzen, auch wenn einige Künstler auch angeben andere Dialekte zumindest teilweise zu sprechen. Zwei der genannten drei Bandmitglieder, die für die Songtexte verantwortlich sind, haben ein oder mehrere Hochschulstudien absolviert.

Die Band bezeichnet das Genre, in welchem sie sich bewegt als Austro Ska Punk, Alternative, Pop, (Punk) Rock sowie Funk und Reggae. Die Songtexte werden größtenteils von Gregor, Robert und Daniel gemeinsam verfasst, wenngleich „He Muhla“ aus dem Jahr 2015 unter starkem Einfluss von Gregor Krenker steht, während „Jetzt hobts mi soweit“ von Ende 2016 stark von Robert Steinberger beeinflusst wurde. Grundsätzlich wurde angegeben, dass die Songtexte im Dialekt oder einer dialektnahen Umgangssprache verfasst werden, jedoch künstlerische Freiheit eingeräumt wird. Musikalisch beeinflusst wurde Gnackwatschn vor allem von Alternative- und (Punk) Rock-Musikern und -Musikerinnen (Beispiel: Foo Fighters, Kurt Cobain), jedoch wurden sie vor allem textlich von vielen Künstlern und Künstlerinnen beeinflusst, die unterschiedlichen Genres angehören (Beispiel: EAV, Hubert von Goisern, Kraftklub).

Betrachtet man die folgende Graphik scheint für Gnackwatschn von besonderer Relevanz beim Texten von Songs zu sein, dass sie wohlklingend sind und das Thema vollends ausfüllen. Wichtig sind außerdem die Besonderheiten der Sprache sowie Reimschema und Versmaß, während sprachliche Verständlichkeit etwas untergeordnet wird. Unter sonstigen Aspekten wurde außerdem angegeben, dass der Rhythmus sowie eine gewisse „Rundheit“ und der „Flow“ auch bei den Songtexten von hoher Relevanz seien.

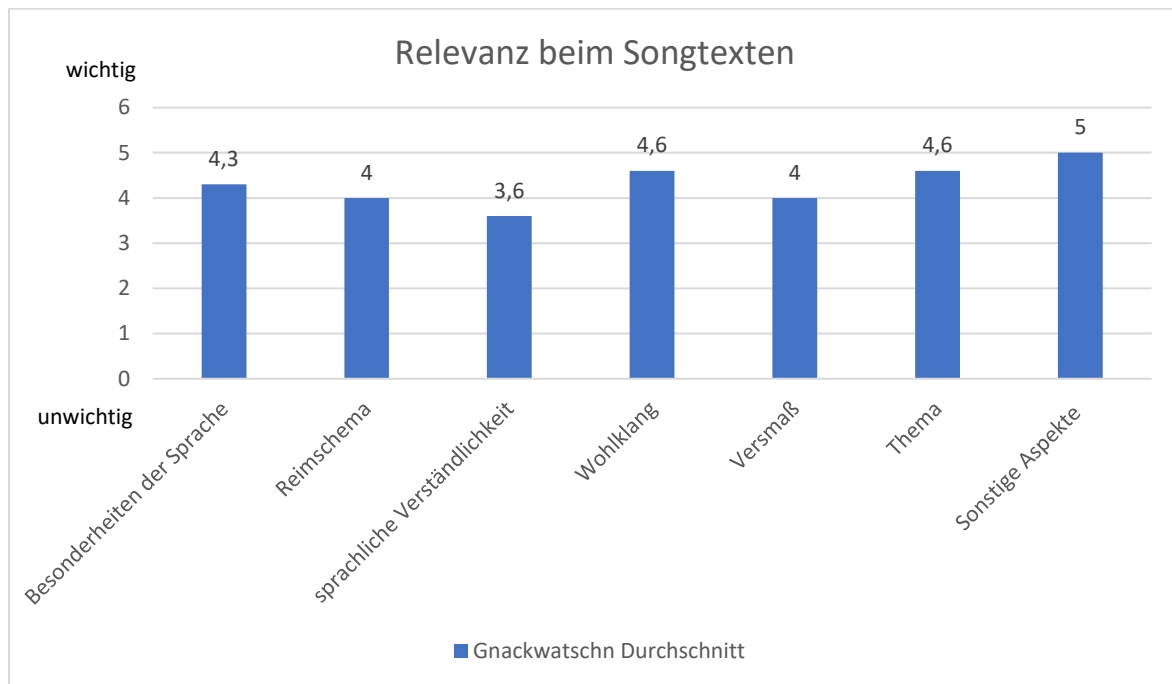


Figure 2: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Gnackwatschn

Granada ist eine österreichische Dialektpop-Band aus Graz rund um den Musiker Thomas Petritsch, der bereits vor Gründung der Band mit seinem Musikprojekt „Effi“ Bekanntheit erlangte. Die Band besteht aus Thomas Petritsch (Leadgesang), Lukacz Custos (Gitarre, Gesang), Alexander Christof (Akkordeon, Gesang), Jürgen Schmidt (Bass, Gesang) sowie Roland Hanslmeier (Schlagzeug). Die Musikgruppe besteht seit dem Jahr 2015 und obwohl sie bereits zweimal bei den Amadeus Austrian Music Awards als bester Alternative Act nominiert war, zählt sie sehr wohl zur Popmusik im Allgemeinen. Die Bandgründung an sich war nicht geplant, sondern ist sozusagen aus der Feder Thomas Petritschs entsprungen, als dieser für den Soundtrack zum Kinofilm „Planet Ottakring“ weitere Musiker anwarb. Mittlerweile touren die Musiker mit ihren beiden Alben erfolgreich durch den deutschsprachigen Raum. Die folgenden zwei Songs wurden für die Analyse ausgewählt: „Die Stodt“ (2018) und „Miad vom Tanzen“ (2018) (vgl. GRANADA 2019).

Hört man Granada zum allerersten Mal würde man die Band wahrscheinlich eher in Wien als in Graz verorten. In einem Interview erklärt der Leadsänger Thomas Petritsch allerdings, dass die Sprache, welche in den Songs verwendet wird keineswegs Wienerisch ist, noch nachgeahmt wird, sondern in Anlehnung an das Grazerische einem städtischen Dialekt entspricht. Außerdem erklärt Petritsch, dass die Songtexte Großteils von ihm selbst in Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Lukacz Custos stammen (vgl. WIESER 2018).

Ina Regen, bürgerlich Regina Mallinger, ist eine österreichische Sängerin und Songwriterin. Vor ihrer Solokarriere versuchte sich die Sängerin bereits erfolgreich als Musicaldarstellerin und Backgroundsängerin bis zu ihrem Solodebüt mit der Ballade „Wie a Kind“. Mittlerweile ist Ina Regen aus der österreichischen Musikszene nicht mehr wegzudenken und konnte ihre Karriere auch bereits heuer mit einem Amadeus Austrian Music Award in der Kategorie „Album des Jahres“ krönen. Die Sängerin wurde auch bereits 2018 in der Kategorie „Pop/Rock“ nominiert, wodurch sie zu den erfolgreichsten Popkünstlerinnen Österreichs zählt (vgl. REGEN 2019).

Regina Mallinger wuchs in einer kleinen Gemeinde im Bezirk Grieskirchen in Oberösterreich auf, verbrachte dann etliche Jahre in Linz, seit etwa 10 Jahren lebt sie in der Landeshauptstadt Wien. Auf Grund ihrer Ausbildung verbrachte Ina Regen auch einige Zeit in Vöcklabruck, im Hausruckviertel in Oberösterreich. Ihre beiden Elternteile sind im Bezirk Grieskirchen aufgewachsen und sprechen/sprachen mit der Sängerin ausschließlich im Dialekt. Ina Regen schloss außerdem die Bruckner Universität in Linz mit einem Bachelor of Arts ab. Die Sängerin gibt an, den oberösterreichischen Dialekt sehr gut zu beherrschen und fast immer zu verwenden.

Sie verortet ihre Musik in den Genres Pop beziehungsweise Austropop sowie österreichischem Chanson. Ina Regen verfasst die Texte ihrer Songs selbst, jedoch beinahe immer in Zusammenarbeit mit ihrem Produzenten und Songwriting-Partner Florian Cojocaru aus Wien. Die Sängerin gibt des Weiteren auch an teilweise mit anderen österreichischen und deutschsprachigen Künstlern und Künstlerinnen zusammenzuarbeiten. Die beiden für diese Abhandlung ausgewählten Songs „Wie a Kind“ (Ende 2017) sowie „Und dann gehst“ (Ende 2018) stammen aus der Feder Mallingers und Cojocarus. Ina Regen schreibt die Texte für ihre Songs ausschließlich im Dialekt. Beeinflusst wurde die Sängerin vor allem durch ihre Affinität zu Musicals sowie durch viele unterschiedliche Genres sowie nationale und internationale Musiker und Musikerinnen.

Ina Regen schreibt auch von der Emotionalität, die in der Sprache sowie der Sprechweise steckt und deshalb einen hohen Stellenwert für sie persönlich hat: „Meine ersten Songs habe

ich als Teenager auf Englisch geschrieben, später auch für meine ersten Bands immer auf Englisch. Auf der Suche nach meinem individuellen Sound und meinem Platz in der Musik wurde mir ein möglichst ehrlicher, direkter, unverfälschter Ausdruck immer wichtiger. So bin ich mit Anfang 30 zu ‚Deutsch‘ als Sprache gewechselt, bevor die Konsequenz dieses Bestrebens ganz klar meine Muttersprache war. Die Sprache in der ich meine allerersten Worte ausgesprochen und Gedanken formuliert habe, gibt mir die größte Freiheit und ist die größtmögliche verbale Spielwiese, die ich mir vorstellen kann.“²⁰

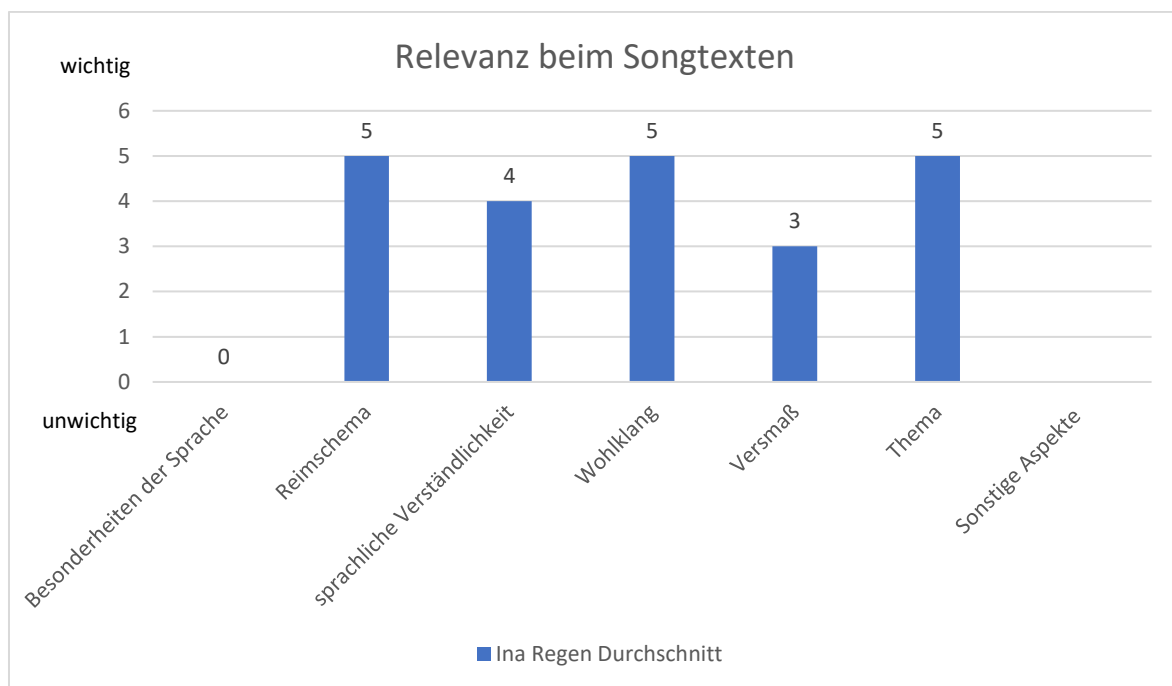


Figure 3: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Ina Regen

Ina Regen gibt an, dass die wichtigsten Aspekte beim Texten ihrer Songs Reimschema, Wohlklang und das Thema sind, worauf sie ganz besonders Acht gibt. Wichtig erscheint ihr auch die sprachliche Verständlichkeit zu sein, dicht gefolgt vom Versmaß, welches Text und Musik aufweisen. Überhaupt nicht relevant ist für Ina Regen der Aspekt auf Besonderheiten in der Sprache zu achten, sodass eher musikalische und individuelle Parameter im Vordergrund stehen.

Pizzera & Jaus sind ein österreichisches Kabarettisten- und Musikerduo, bestehend aus Paul Pizzera und Otto Jaus. Paul Pizzera startete seine Karriere auf unzähligen Poetry Slams im deutschsprachigen Raum, ehe er mit seinem ersten Soloprogramm vor ausverkauften Bühnen spielte. Pizzera mixte kabarettistische Elemente mit musikalischen Einlagen erfolgreich zu seinem ganz eigenen Programm. Otto Jaus begann seine musikalische Karriere recht früh bei den

²⁰ Zitat aus dem ausgefüllten Fragebogen von Ina Regen.

Wiener Sängerknaben und studierte an vielen renommierten musikalischen Einrichtungen, ehe er 2014 mit seinem ersten Kabarettprogramm auf die Bühne ging. Ende 2013 lernten sich die beiden kennen und veröffentlichten 2015 ihre ersten gemeinsamen Songs. Mittlerweile touren die Musiker mit ihrem Album gemeinsam durch ganz Österreich, immer mit einer Mischung aus Kabarett und musikalisch überspitzten Pointen. Ihre Karriere gipfelte bislang in vier Nominierungen bei den Amadeus Austrian Music Awards sowie zwei Auszeichnungen. Die Musik des Duos lässt sich in die Kategorie Pop einordnen, wo sie doch bereits in der Kategorie „Pop/Rock“ bei den Awards nominiert wurden (vgl. PIZZERA 2019, JAUS 2019).

Paul Pizzera wurde in Graz geboren, wuchs dort auf und lebt auch heute noch in der Stadt. Seine Mutter wuchs in einer kleinen Gemeinde im steirischen Bezirk Voitsberg, westlich von Graz auf, während sein Vater direkt in Graz aufgewachsen ist. Mit ihm wurde als Kind Hochdeutsch gesprochen, jedoch mit dialektalen Färbungen. Pizzera arbeitete beziehungsweise studierte bis 2011 in Graz, seit diesem Zeitraum tourt er jedoch durch ganz Österreich und Bayern. Seine höchste abgeschlossene Ausbildung ist ein germanistischer Bachelor der Universität Graz. Pizzera gibt an viele verschiedene Dialekte gut zu beherrschen, vor allem jedoch Steirisch, was er sehr gut und immer spricht.

Otto Jaus wuchs in einer kleinen Gemeinde im niederösterreichischen Bezirk Mistelbach auf, besuchte jedoch ein Internat im zweiten Wiener Gemeindebezirk. Anschließend lebte er ungefähr zehn Jahre in Wien, bevor er wieder in seine Heimat zurückzog. Aktuell lebt er wiederum in Wien. Jaus' Mutter wuchs in einer kleinen Gemeinde in Mistelbach auf, während sein Vater einige Jahre im Bezirk Lilienfeld in Niederösterreich sowie in Floridsdorf (Wien) aufwuchs. Als Kind wurde mit Otto Jaus im Dialekt kommuniziert. Der Sänger und Kabarettist genoss außerdem Ausbildungen beziehungsweise Jobs in London, München, Graz und Klagenfurt. Seine höchste Ausbildung schloss Jaus im Konservatorium Wien ab. Der Sänger gibt außerdem an viele verschiedene Dialekte zu sprechen (Wien, Kärnten, Steiermark, Niederösterreich, Bayern), die er sehr gut beherrscht und immer verwendet. Jaus weicht lediglich vom Dialekt ab, wenn er vom Gesprächspartner nicht verstanden wird.

Die beiden Künstler bezeichnen das Genre, in welchem sich ihre Musik bewegt als Austropop/-rock. Die Songtexte werden hauptsächlich von Paul Pizzera selbst verfasst, wobei bei „#janeinvielleicht“ (Ende 2018) auch Otto Jaus mitgewirkt hat. Auch das zweite ausgewählte Lied für diese Abhandlung „Dialekt's mi“ wurde Ende 2018 veröffentlicht. Die Songtexte werden ausschließlich im Dialekt verfasst. Musikalisch beeinflusst wurden die Beiden vor allem von Austropoplegenden wie STS, Hubert von Goisern und Georg Danzer sowie von Musikkünstlern und -künstlerinnen aus aller Welt (Beispiel: Lady Gaga, Eminem, Janis Joplin).

Das Kabarettisten- und Musikerduo Pizzera und Jaus gibt an, dass etliche Aspekte überaus relevant beim Texten von Songs seien. Als überaus wichtig werden Besonderheiten in der Sprache, das Reimschema und das Versmaß sowie Wohlklang und Thema des Songs gesehen, geringere Relevanz weist hingegen die sprachliche Verständlichkeit beim Publikum auf.

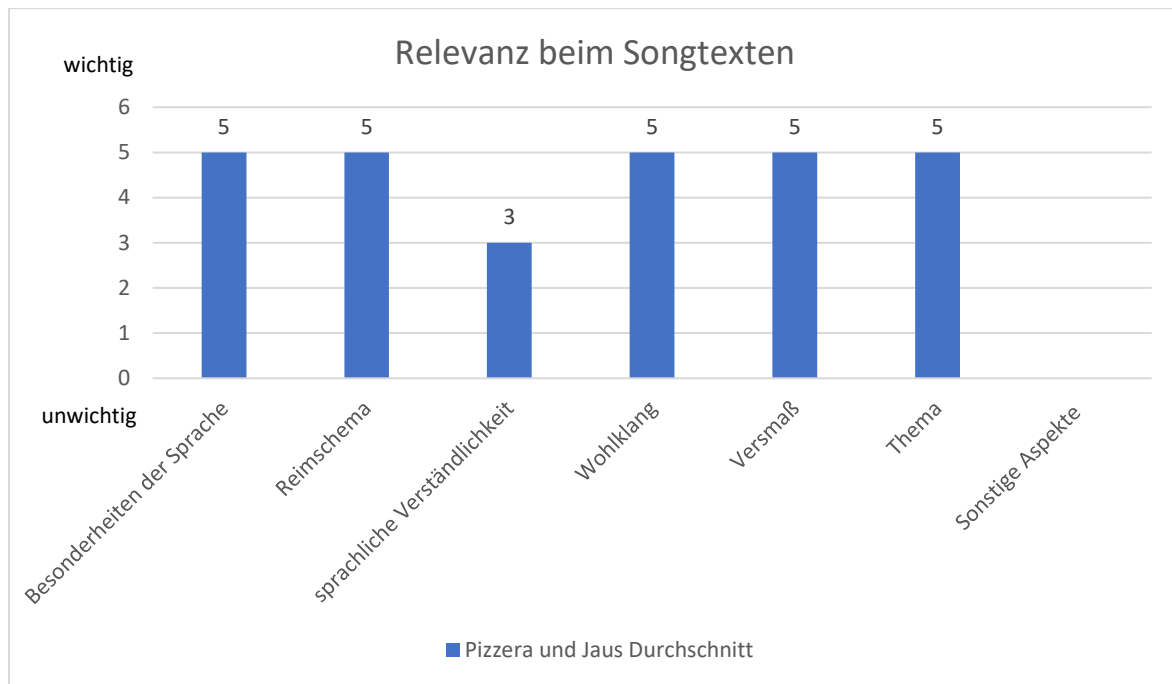


Figure 4: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Pizzera und Jaus

Die **Reinischkoggl Buam** sind eine bislang noch weniger bekannte Popmusikband aus der Weststeiermark, die versucht dialektale Texte mit zeitgemäßer und traditioneller Musik zu kombinieren. Diese Band wurde deshalb ausgewählt, weil von mir keine andere Band im Ram des Südbairischen gefunden werden konnte, die dem Genre entsprochen hätte. Die Reinischkoggl Buam machen seit Ende 2007 gemeinsam Musik, wobei sie damit begonnen bekannte Songs auf ihre eigene Weise zu covern. Seit 2018 hingegen veröffentlichte die Band bereits zwei eigene Songs, die sich in das Genre Dialektpopmusik einfügen lassen. Die Band besteht aus Sebastain Muralter (Leadgesang, Keyboard, Harmonika, E-Bass, Gitarre), Martin Reinisch (Leadgesang, Klarinette, Saxophon, Gitarre, E-Bass), Martin Feibel (Gitarre, Schlagzeug, Harmonika, Keyboard, E-Bass), Reinhard Konrad (Bariton, Posaune, E-Bass) sowie Bernhard Fabian (Gesang, Trompete, Keyboard, Schlagzeug) Alle fünf Bandmitglieder leben in kleinen Gemeinden im Bezirk Deutschlandsberg in der Weststeiermark, rund um den Reinischkoggl (vgl. REINISCHKOGL BUAM 2019).

Die Band bezeichnet das Genre, in welchem sich ihre Musik bewegt als Dialektpop mit volksmusikalischen Einflüssen. Verantwortlich für die Songtexte sind vor allem Sebastian

Muralter, Bernhard Fabian und Martin Feibel. Den Song „Bussal“ hat Sebastain Muralter geschrieben, während „Für an Moment“ aus der Feder Muralters und Bernhard Fabians stammt. Beide Songs wurden Ende 2018 veröffentlicht. Für die Reinischkoggl Buam ist die Sprache in ihren Songs von großer Bedeutung, weshalb auch die Texte im steirischen Dialekt verfasst werden. Martin Feibel schreibt dazu: „[Die] Reinischkoggl Buam versuchen volksmusikalische Elemente mit modernen Sounds zu kombinieren, was unseren zeitgenössischen Crossover Stil ausmacht. Um den Crossover Effekt zu verstärken, ist die Sprache von besonderer Bedeutung, da sie ein typisches Merkmal der Region darstellt und hohe Authentizität gewährleistet.“²¹

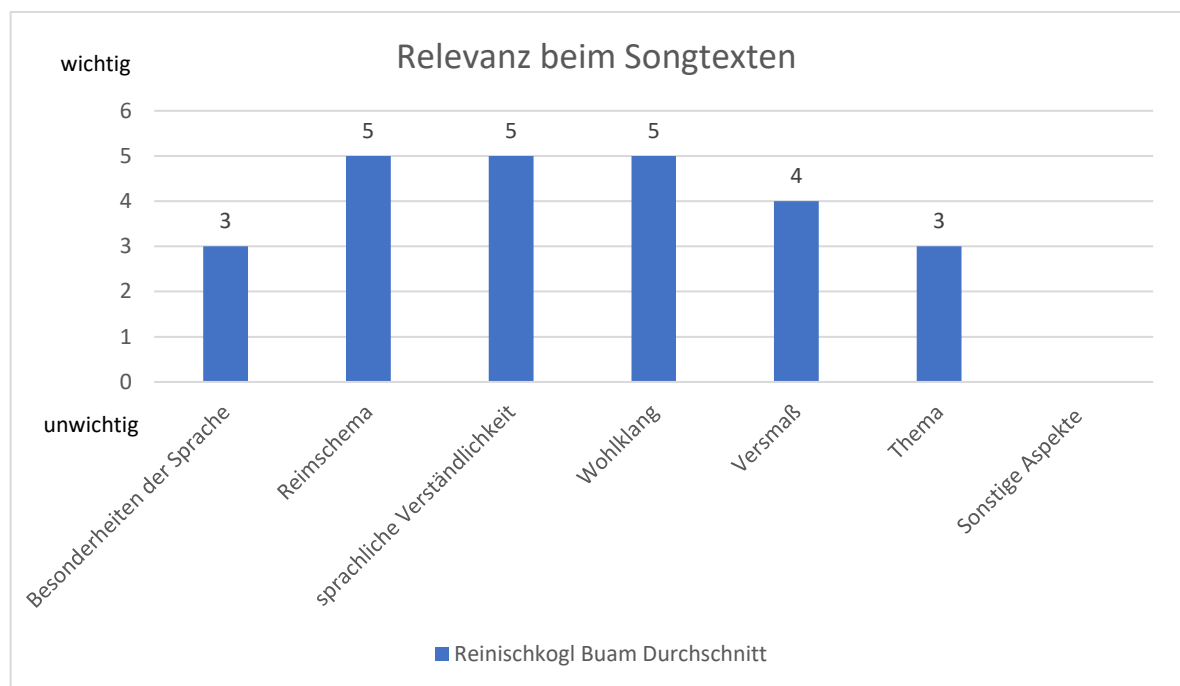


Figure 5: Frage: Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim Texten Ihrer Songs? Reinischkoggl Buam

Für die Reinischkoggl Buam sind beim Texten von Songs das Reimschema, Wohlklang sowie sprachliche Verständlichkeit von besonderer Relevanz. Eine wichtige Rolle spielt auch das Versmaß, wohingegen Thema und sprachliche Besonderheiten eher in den Hintergrund rücken.

Seiler & Speer sind ein österreichisches Popmusikduo aus dem Bezirk Baden, südlich von Wien und es besteht aus Christopher Seiler und Bernhard Speer. Vor dem Bandprojekt engagierten sich die beiden Sänger in einem eigens kreierten Kabarettprojekt „Horvathslos“, durch welches vor allem Christopher Seiler als „Anton Horvath“ österreichweit Bekanntheit erlangte. Seiler und Speer wurde 2014 gegründet und erlangte rasche Beliebtheit und große Erfolge mit dem Debüthit „Ham kummst“ aus dem Jahr 2015. Die beiden Musiker erhielten dafür die goldene Schallplatte sowie etliche Nominierungen und Auszeichnungen bei den Amadeus

²¹ Zitat aus dem ausgefüllten Fragebogen von Martin Feibel (Reinischkoggl Buam).

Austrian Music Awards, unter anderem in der Kategorie Pop/Rock. Das Duo ist grundsätzlich in der Popmusik beziehungsweise im Austropop-/rock zu verorten. Die Beiden haben bis dato bereits zwei Alben sowie unzählige Hitsingles veröffentlicht. Für diese Untersuchung wurden die Singles „Ois Ok“ und „Ala bin“ aus dem Jahr 2018 ausgewählt (vgl. SEILER/SPEER 2019).

Betrachtet man nun die Herkunftsregionen der eben vorgestellten Popmusiker und der -musikerin können diese bestimmten Dialektgebieten Österreichs zugeordnet werden. Grundsätzlich wird hier zwischen Ost- und Westmittelbairisch, dem südmittelbairischen Übergangsgebiet sowie Südbairisch unterschieden. Diese Einteilung lässt sich zurückführen auf eine sprachwissenschaftliche Dialekteinteilung, die bereits in vorherigen Kapiteln ausführlich beschrieben wurde.

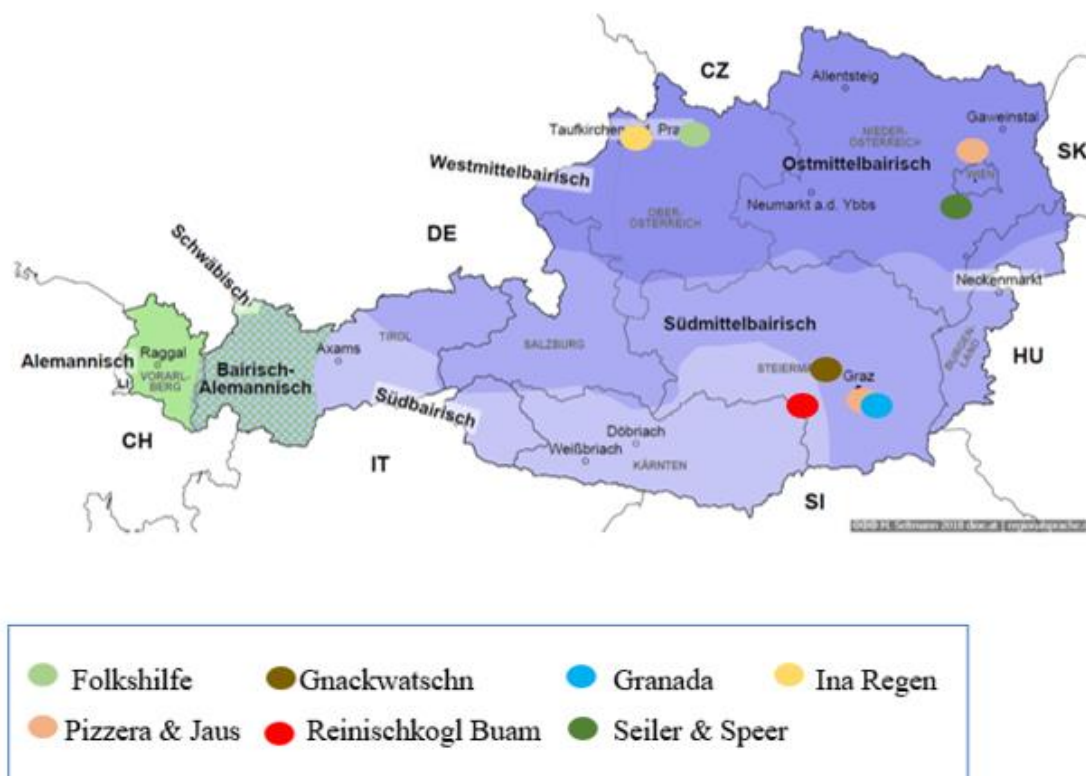


Abbildung 20: Regionale Zuordnung der Interpretierenden (modifiziert nach LENZ i.E.)

Grundsätzlich wurde die regionale Zuordnung danach getroffen, wo bislang der Lebensmittelpunkt der Interpretierenden überwiegend lag. Natürlich werden einige Musiker und die Musikerin von städtischen Zentren wie Wien stark beeinflusst, jedoch können sie trotzdem teilweise anderen Regionen eher zugeordnet werden. So ergibt sich eine Zuteilung von Folkshilfe, Seiler & Speer sowie Otto Jaus von Pizzera & Jaus zum Ostmittelbairischen, während sich Ina Regen an der Grenze zum Westmittelbairischen befindet, worauf in der Analyse Rücksicht

genommen werden soll. Gnackwatschn, Granada und Paul Pizzera von Pizzera & Jaus lassen sich dem südmittelbairischen Übergangsgebiet zuordnen, während die Reinischkogel Buam bereits dem Südbairischen anzurechnen sind. Spannend wird es nun sein herauszufinden, ob die Interpretierenden auch in deren gesprochenem Wort, also dem Gesang auf diese Dialektgebiete einzugrenzen sind oder, ob es andere Tendenzen gibt. Das folgende Kapitel soll nun Aufschluss über die Analyseergebnisse und die Beantwortung der Fragestellungen geben.

4.3 Analyseergebnisse

4.3.1 Analyseproblematiken

Die vorliegende Abhandlung befasst sich mit sprachlichen Phänomenen, die gewisse Dialektregionen ausmachen und dadurch unter anderem Personen zu diesen Gebieten zuordnen lassen. Untersucht wurde hier zwar Sprache, jedoch nicht einfach ein gesprochenes Wort, sondern gesungene Verse. Dahingehend entstehen einige Schwierigkeiten und Problematiken in der Analyse der Ergebnisse. Gesang unterscheidet sich insofern von gesprochener Sprache als, dass das Ziel der Artikulation der Songtexte es ist, ein „rundes“, erfolgreiches Lied zu produzieren und nicht möglichst authentische, „echte“ Sprachvarianten wiederzugeben. So kann es passieren, dass bestimmte Laute, die eigentlich kurz artikuliert werden sollten, in die Länge gezogen werden oder, dass auf Grund von Reimschemata oder bestimmten Versmaßen dialektale Phänomene anders realisiert werden, als zu erwarten wäre. Grundsätzlich muss im Hinblick auf die Analyse mit diesem Problem gearbeitet und umgegangen werden, jedoch existieren insgesamt so viele Daten, dass kleine Abweichungen unproblematisch erscheinen werden. Auf Grund dessen wurde im Fragebogen auch nach den relevantesten Faktoren beim Texten von Songs gefragt. Einzeln dargestellt wurden die Ergebnisse bereits in Kapitel 4.2.3, jedoch soll nun noch eine zusammenfassende Grafik aller Bands vor Augen führen, welche außersprachlichen Elemente Störfaktoren verursachen könnten. Natürlich können in die Auswertung ausschließlich jene Daten miteinbezogen werden, die vorhanden sind, weswegen zwei analysierte Bands in dieser Auswertung nicht berücksichtigt werden konnten. Außerdem muss darauf hingewiesen werden, dass ab und an nicht alle Mitglieder der Bands die Fragebögen ausgefüllt haben, weshalb auch diese Faktoren nicht miteinbezogen werden können.

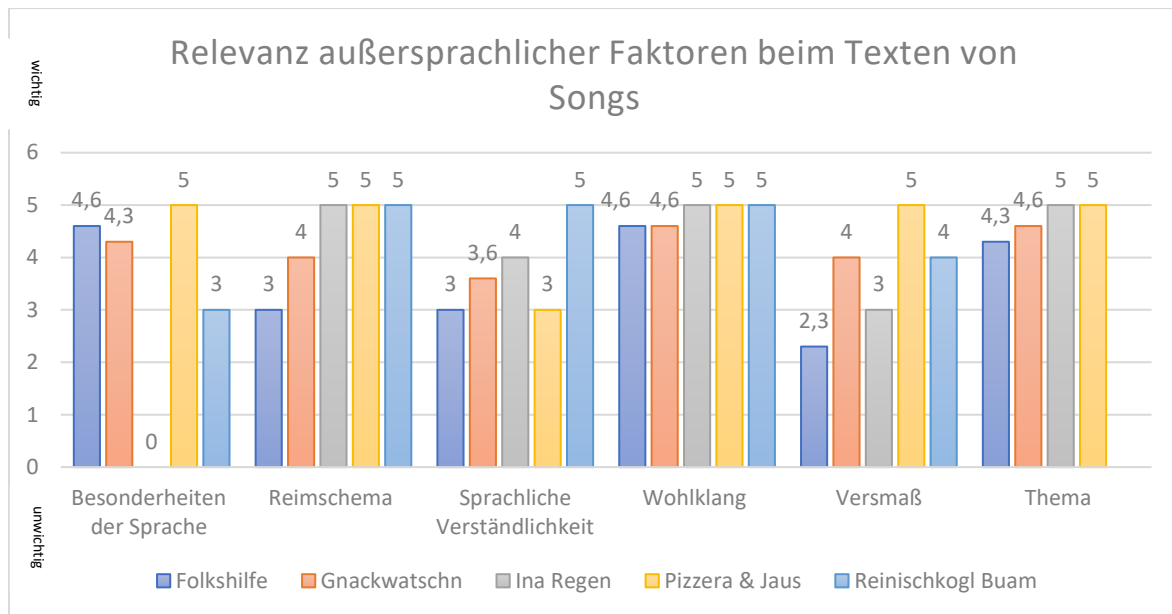


Figure 6: Zusammenfassende Darstellung der Relevanz extralinguistischer Faktoren beim Texten von Songs

Es fällt auf, dass am allerrelevantesten beim Texten von Songs der grundlegende Wohlklang und das Thema angesehen werden. Für die Bands und die Solistin haben somit jene Faktoren Vorrang, die als eher musikalisch angesehen werden können. Es scheint am wichtigsten zu sein, dass der Text gut mit der Musik harmoniert und geht man davon aus, dass die Grundkomposition vor dem Songtext entsteht, hat sich wohl eher der Text auf die Musik anzupassen als umgekehrt. Etwas weniger relevant erscheinen kohäsive und kohärente Textmerkmale beim Texten von Songs zu sein, auch wenn die Sprache in Reim und Versmaß natürlich immer auf das Ausmaß und die Gegebenheiten der musikalischen Komposition angepasst wird. Besonderheiten der Sprache schließlich, also dialektale oder standardsprachliche Phänomene et cetera, werden als am wenigsten wichtig beim Songtexten angesehen.

Bevor nun die Analyseergebnisse dargestellt werden können, soll letztlich noch darauf hingewiesen werden, dass die folgenden, aufbereiteten Datensätze ausschließlich in prozentuellen und nicht in absoluten Zahlen angegeben werden, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass jeder Song quantitativ gleich viele Variablen enthält. Deswegen wird in der Auswertung auf die Qualität der Variablen, also deren Varianten, Wert gelegt und, um dies bestmöglich graphisch darzustellen, stehen Prozentzahlen zur Verfügung.

4.3.2 Variation von mhd. a und $\hat{a}$

Der besseren Ersichtlichkeit halber wurden die Variablen mhd. a und $\hat{a}$ getrennt voneinander analysiert und werden nun ebenso getrennt interpretiert, um einen Vergleich herstellen zu können. Um die Ergebnisse in Verbindung mit den theoretischen Kapiteln zu bringen, sollen die

Analyseergebnisse mit bereits bestehenden Kartierungen zu dialektalen Phänomenen verglichen werden.

Bei der Auswertung wird nicht ausschließlich zwischen den sieben verschiedenen Bands, Duos und der Solistin unterschieden, sondern teilweise auch zwischen den Bandmitgliedern, welche ebenso aus unterschiedlichen Regionen stammen. So wird bei Pizzera & Jaus zwischen Paul Pizzera und Otto Jaus im Gesang unterschieden, bei Seiler & Speer singt überwiegend nur Christopher Seiler, bei Granada wurde zwischen dem Leadsänger Thomas Petritsch und der gesamten Band Granada als Backgroundgesang differenziert und bei den Reinischkoglbua zwischen den Leadsängern Sebastian Muralter, Martin Reinisch und der gesamten Band. Die beiden Songs von Gnackwatschn bestehen hauptsächlich aus der Stimme von Leadsänger Robert Steinberger und ebenso unterscheide ich bei Folkshilfe zwischen Florian Ritt's Leadgesang und dem Background der gesamten Band.

Zur Erinnerung: Die Phänomene mhd. *a* und *â* sind typische gesamtbairische Dialektmerkmale. Grundsätzlich variieren die *a*-Laute, welche auf deren mittelhochdeutsche Entsprechung zurückgehen, mit unterschiedlichen *a*- beziehungsweise *o*-haltigen Qualitäten (Beispiel: ‚Gras‘ [gra:s]/[grɔ:s]/[grɔ:s]/[grɔ:ʊs]) (vgl. WIESINGER 1989a: 452-453).

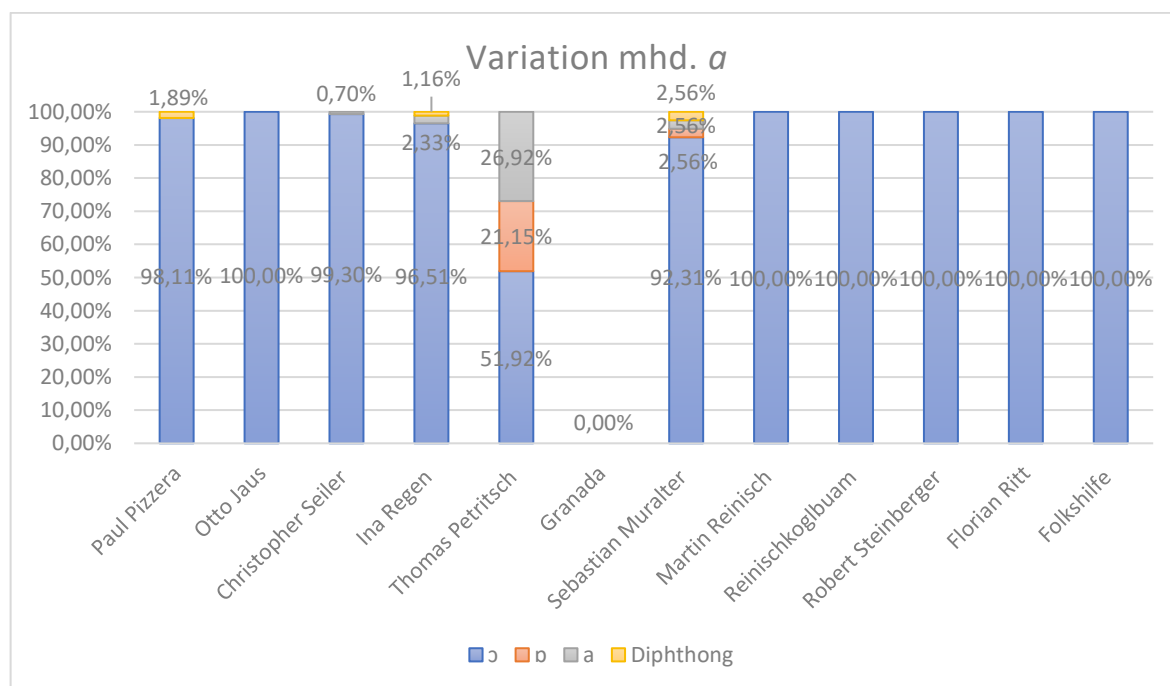


Figure 7: Analyseergebnisse der Variablen mhd. *a*

Bei der Variablen mhd. *a* wird auf den ersten Blick ersichtlich, dass *o*-haltigere Varianten bei allen Bands deutlich beliebter sind, als die näher standardsprachlichen *a*-Varianten oder gerundete Diphthonge. Tatsächlich finden sich im Gesang von Paul Pizzera, Ina Regen und Sebastian Muralter minimale Anteile gerundeter Diphthonge, Beispiel: ‚Gasse‘ [gɔ:ʊsn]. A-

haltigere Varianten finden sich in geringen Anteilen ausschließlich bei Sebastian Muralter, allerdings zu über 20% im Gesang von Thomas Petritsch. Wirkliche *a*-Monophthonge kommen in sehr geringem Ausmaß bei Ina Regen und Christopher Seiler vor, jedoch können diese Varianten wahrscheinlich auf reimschematische Faktoren zurückgeführt werden, vor allem wenn man die restlichen Verse betrachtet. Wiederum zu einem großen Anteil von über einem Viertel aller verwendeten Varianten, benutzt Petritsch *a*-Monophthonge in seinen Songs. Es wird ersichtlich, dass sich die Band Granada mit ihrem Leadsänger Thomas Petritsch deutlich von den anderen Bands, Duos und der Solistin abhebt.

Interessant wird es nun sein, die Interpretierenden ihrer regionalen Herkunft zuzuordnen.

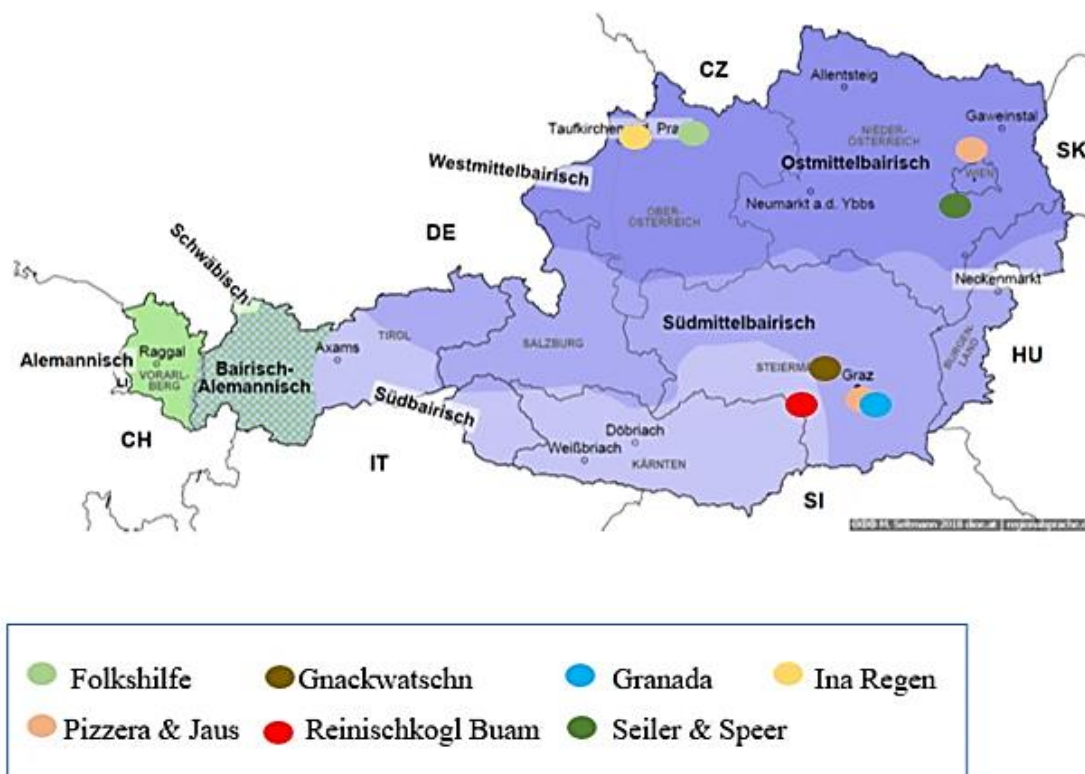


Abbildung 21: Regionale Zuordnung der Interpretierenden (modifiziert nach LENZ i.E.)

Obwohl auch Paul Pizzera von Pizzera & Jaus sowie Gnackwatschn dem südmittelbairischen Übergangsgebiet zuzuordnen sind, hebt sich Thomas Petritsch von Granada derart von seinen Musikkollegen ab. Jene Interpretierenden, die regional mittelbairische Dialekte sprechen, sind sich in der Variation mhd. *a* relativ einig, indem die Variante *o* vorherrscht. Die Reinischkogel Buam mit ihren südbairischen Wurzeln passen sich dahingehend einer *o*-haltigen Qualität an, jedoch können auch minimale Anteile der anderen Varianten festgestellt werden. Vergleicht man nun diese Ergebnisse mit den historischen Sprachkarten von Kranzmayer, die bereits in Kapitel 3.1 vorgestellt wurden, wird ersichtlich, dass noch immer *o*-haltige Monophthonge in weiten Teilen des österreichisch-bairischen Sprachraumes vorherrschen sowie vereinzelt gerundete Diphthonge auftreten. Abweichungen von diesen Sprachkarten zeigen grundsätzlich

Granada mit beinahe der Hälfte an *a*-haltigen Realisierungen. Erklären lassen könnte sich dieses Phänomen so, dass die Varianten *a* und *ɔ* der Variablen mhd. *a* grundsätzlich eher der Standardsprache vorbehalten sind. Diese wiederum wird häufig in Städten in der Alltagskommunikation verwendet. Sollte Granada nun von einer größeren Stadt wie Wien derart beeinflusst sein, könnten solche Varianten zustande kommen. Da jedoch nicht genau ersichtlich wird, inwieweit Granada an eine größere Stadt gebunden ist, kann dieses Phänomen nur angenommen und nicht verifiziert werden. Außerdem wäre es auch möglich, dass Granada stark von musikalischen Vorbildern beeinflusst ist und dahingehend diese Variation zustande kommt.

Abgesehen von diesen grundlegenden Ergebnissen bei der Variablen mhd. *a* wurde ebenso analysiert, wie im Kontext von *l* oder *r* die Realisierung bestimmter Varianten beeinflusst wird. Die genaue Analyse dieser beiden Variablen wird in einem gesonderten Kapitel behandelt.

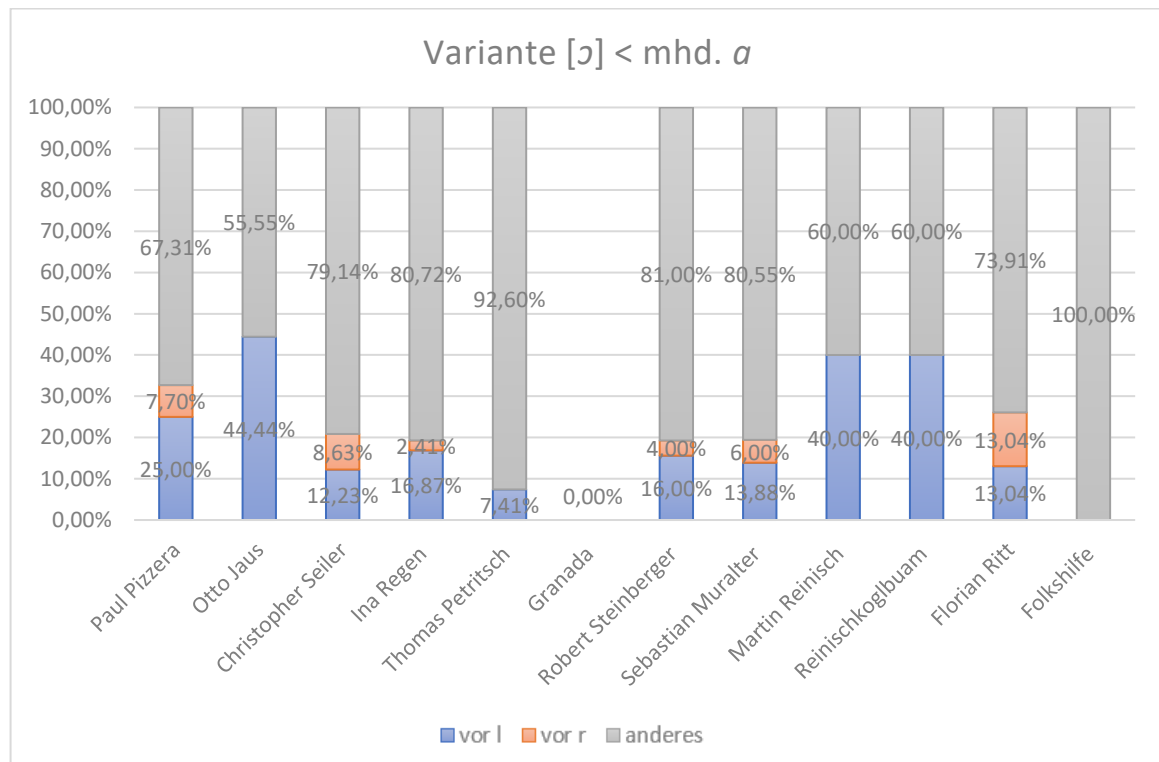


Figure 8: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante [ɔ] < mhd. *a*)

Es ist klar, dass bei der Vokalisierung von *l* und *r* grundsätzlich Diphthonge entstehen (Beispiel: ‚Qual‘ [kvɔl]), jedoch geht es in den folgenden Graphiken um den Vokal vor *l* beziehungsweise *r*, nicht um die Vokalisierungsthematik an sich, welche gesondert behandelt wird. Bei der Variante *ɔ* wird deutlich ersichtlich, dass diese überwiegend in nicht *l*- oder *r*- Kontexten verwendet wird. Beinahe alle Musiker und die Musikerin verwenden diese Variante auch zu einem beträchtlichen Teil im Kontext von *l*, während diese in geringerem Ausmaß bei *r* vorkommt. Natürlich hängen diese Ergebnisse auch damit zusammen, inwiefern die Songs solche Wörter aufweisen, welche gleichzeitig mhd. *a* und *l/r* variieren. Die anderen drei Varianten sind

weniger spannend, da sie kaum verwendet wurden und anscheinend hauptsächlich in anderen Kontexten. Lediglich Petritsch von Granada ist wiederum relevant, da dieser drei der vier Varianten recht häufig verwendet. Die Variante φ verwendet der Musiker fast ausschließlich in anderen Kontexten, zu einem geringen Anteil auch vor l .

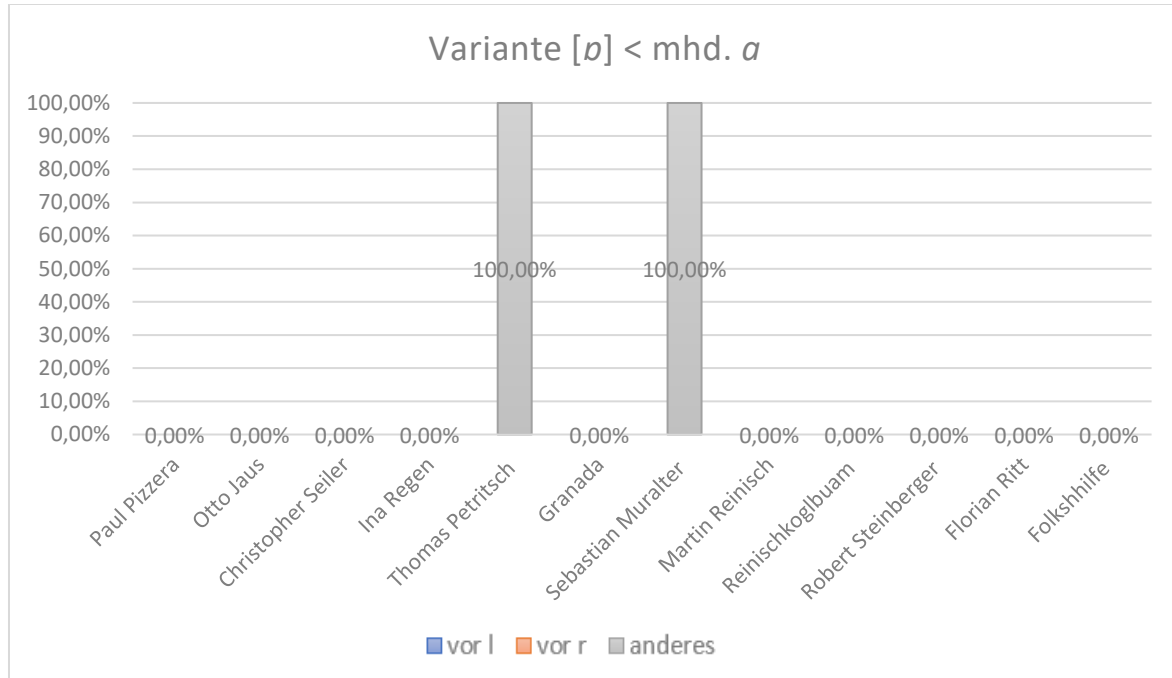


Figure 9: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante $[p]$ < mhd. a)

Die Variante φ wird von Thomas Petritsch ausschließlich in anderen Kontexten, als bei r - oder l verwendet, während a -Monophthonge zu fast $\frac{3}{4}$ in Umgebung vokalisiertes l 's gebraucht werden. Das heißt im Umfeld von Wörtern, die l -vokalisiert werden können, werden häufiger a -Monophthonge von Petritsch verwendet, als andere Varianten. In anderen Kontexten treten häufiger die dialektaleren φ - und φ -Realisierungen auf. Die anderen untersuchten Interpretierenden realisieren bei den Varianten φ und a andere Formen, als jene mit l - oder r -Kontext.

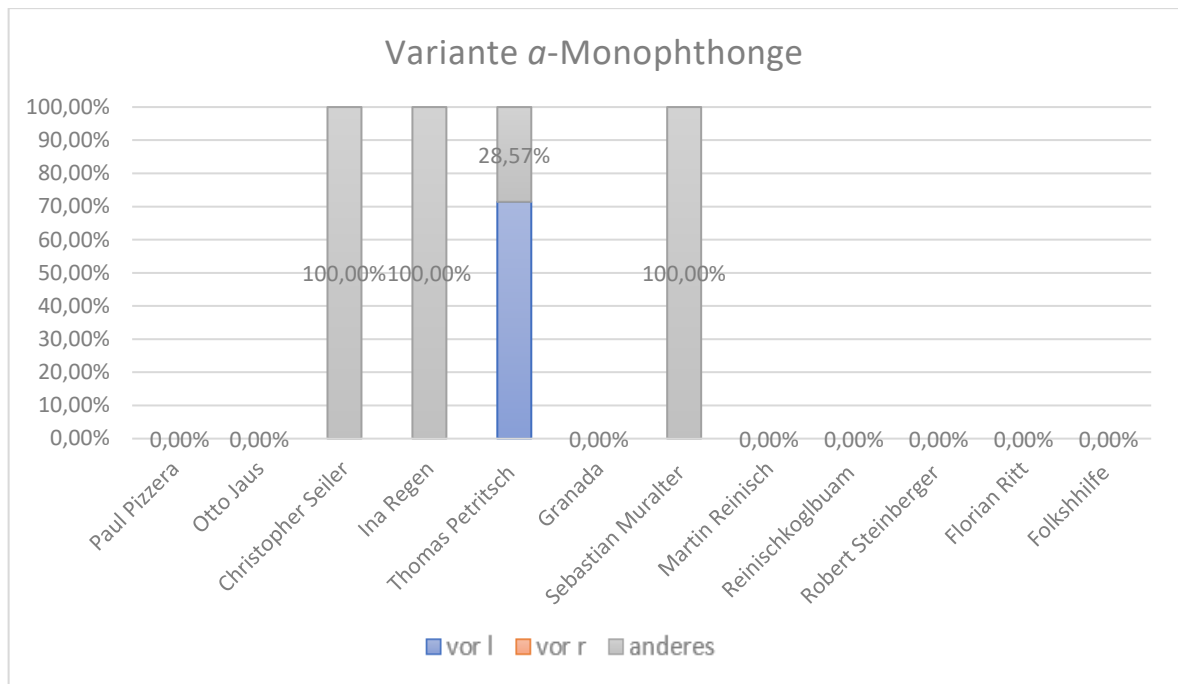


Figure 10: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante [a] < mhd. a)

Die Graphik zur Variation gerundeter Diphthonge hat kaum Aussagekraft, da diese tatsächlich zu einem zu geringen Anteil überhaupt verwendet wurden, weswegen diese nun nicht vorgestellt wird.

Um einen Vergleich zwischen der Variablen mhd. *a* und mhd. *â* anstellen zu können, sollen nun die Analyseergebnisse des langen Vokals präsentiert werden.

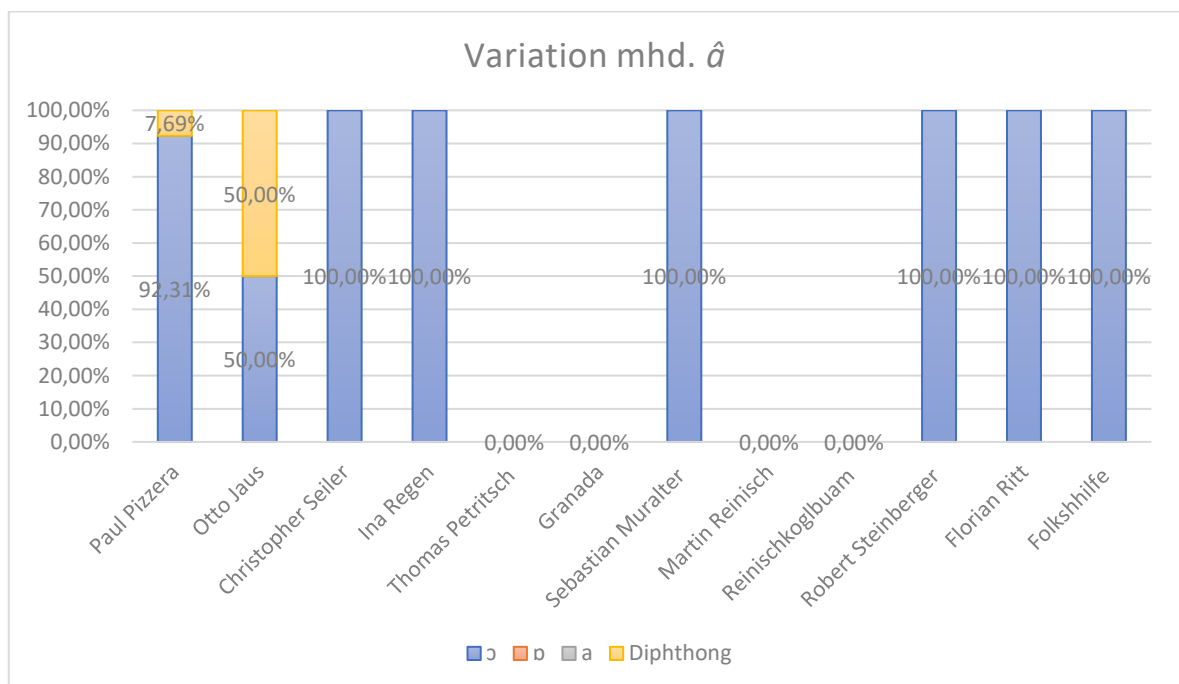


Figure 11: Analyseergebnisse der Variablen mhd. *â*

Es wird auch beim langen mhd. *a*-Vokal ersichtlich, dass die *o*-haltige Variante am häufigsten verwendet wurde, auch wenn bereits zu Beginn angemerkt werden muss, dass die Variable *â* weniger häufig in den Songs vorzufinden ist als der Kurzvokal. Von den vorhandenen Daten kann jedoch abgelesen werden, dass Pizzera & Jaus insofern herausstechen, als sie ebenso gerundete Diphthonge verwenden, Otto Jaus sogar in der Hälfte seiner Realisierungen. Alle anderen Bands bleiben bei der Variante *ɔ*. Um auch hier differenzieren zu können, in welchem sprachlichen Kontext welche Varianten bevorzugt verwendet werden, sollen nun folgende Darstellungen dienlich sein.

Betrachtet man die folgende Graphik ergibt sich auf den ersten Blick ein sehr differenziertes Feld. Grundsätzlich wird die Variante *ɔ* bevorzugt in anderen Kontexten als vor *l* und *r* verwendet, wenngleich auch bei *l* diese Variante für die meisten durchaus möglich ist. Lediglich bei *r* zeigt sich, dass diese Variante weniger genutzt wird. Die hier vorgestellten Daten dürfen nun nicht falsch interpretiert werden, da es natürlich immer darauf ankommt, inwiefern Wörter, die gleichzeitig mhd. *â* sowie *r* oder *l* aufweisen, überhaupt vorkommen.

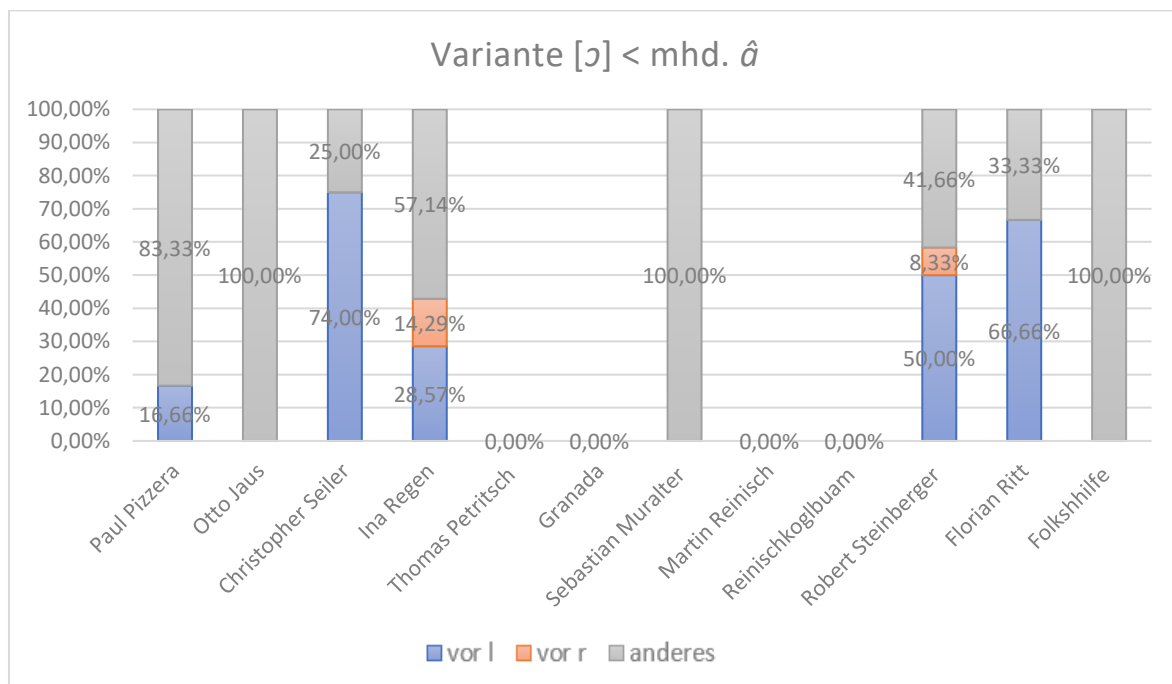


Figure 12: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante [ɔ] < mhd. *â*)

Die anderen drei Varianten schließlich, also die Variante *ɐ*, *a* und gerundete Diphthonge wurden generell kaum realisiert, lediglich Diphthonge von Pizzera und Jaus und zwar ausschließlich im Kontext von *l*.

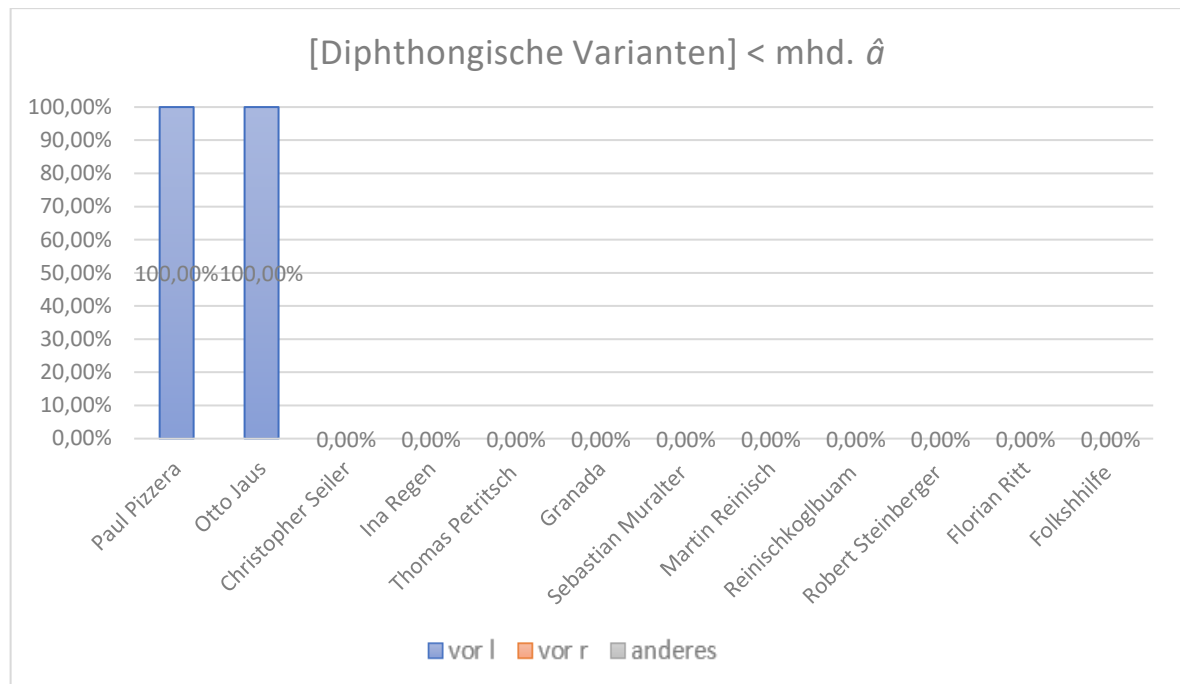


Figure 13: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante gerundete Diphthonge)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich gezeigt hat, dass die Variante ɔ sowohl bei der Variablen a , als auch bei $\hat{a}$ mit einer überwiegenden Mehrheit von allen Interpretierenden am häufigsten verwendet wird. Eine große Ausnahme bildet der Leadsänger der Band Granada, der zusätzlich zu einem Viertel aller Realisierungen a -Monophthonge verwendet sowie zu einem Fünftel die Variante v .

4.3.3 Variation von mhd. $\hat{o}$

Wie bereits in Kapitel 3.1 ausführlich besprochen wurde, kann die Realisierung von mhd. $\hat{o}$ regional sehr stark variieren. So begegnen uns im Ostmittelbairischen sowie in nordöstlichen Gebieten des Südmittelbairischen vor allem lange o -Monophthonge (Beispiel: ‚groß‘ [grɔ:s]), während sich weite Teile des südmittelbairischen Übergangsgebietes sowie das Südbairische durch ou - und oa -haltige Diphthonge auszeichnen. Das Westmittelbairische wiederum entwickelte zentralisierte velo-palatale Diphthonge, welche als ou -, eo - und oi -Laute realisiert werden können. Auch Teile des Ostmittelbairischen weisen eine Tendenz zum Westen auf (vgl. LENZ i.E.: 10; WIESINGER 1989a: 463-465).

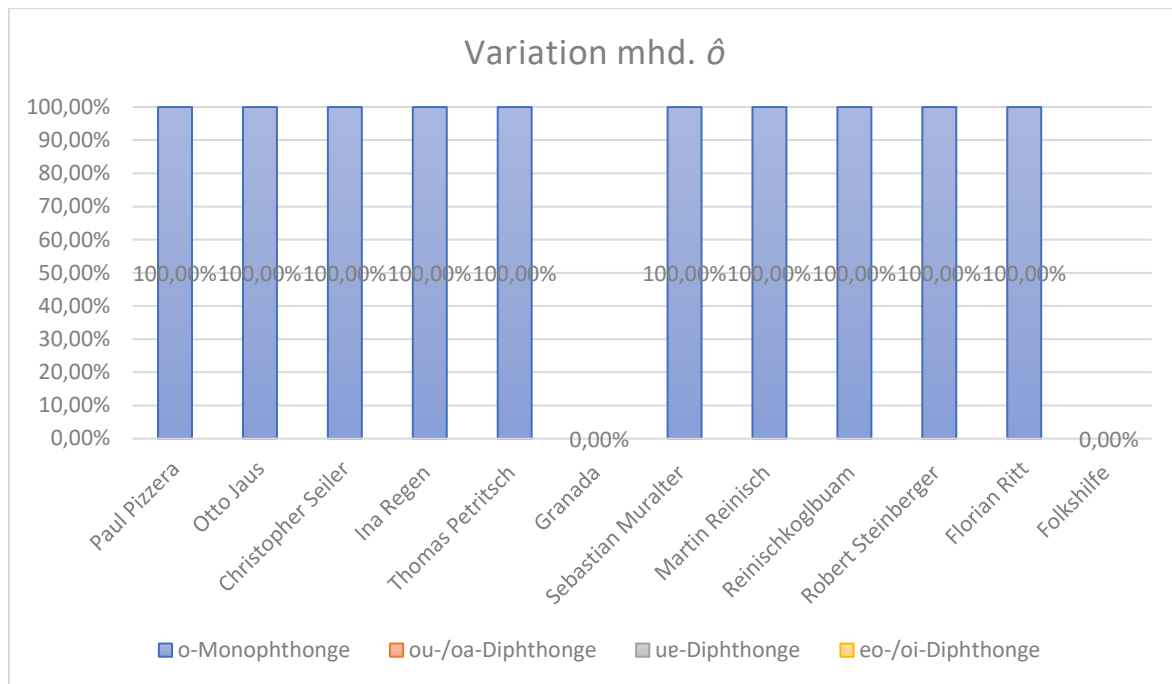


Figure 14: Analyseergebnisse der Variablen mhd. ô

Betrachtet man nun die vorangestellte Graphik zeigt sich ein eindeutiges Ergebnis. Alle realisierten Variablen wurden mit langen *o*-Monophthongen ausgedrückt. Die langen *o*-Monophthonge herrschen eigentlich im ostmittelbairischen Dialektgebiet mit linguistischem Zentrum in Wien vor. Möglicherweise zeigt sich hier bereits eine erste Tendenz dazu, dass österreichische Musiker und Musikerinnen stark von ihrer Bundeshauptstadt beeinflusst werden. Tatsächlich könnte das daran liegen, dass viele der auch hier vertretenen Interpretierenden ihren Lebensmittelpunkt nach Wien verlagern, um ihrem Beruf nachgehen zu können. Um diese These allerdings untermauern zu können, müssen noch die restlichen Ergebnisse der Analyse interpretiert werden.

Zum Ostmittelbairischen zu zählen sind Folkshilfe, Otto Jaus von Pizzera & Jaus, Seiler & Speer sowie Ina Regen, auch wenn letztere direkt an der Grenze zum Westmittelbairischen anzusiedeln ist. Bei diesen Interpretierenden ist es nicht verwunderlich, dass sie lange *o*-Monophthonge realisieren. Paul Pizzera von Pizzera & Jaus, Granada und Gnackwatschn sind dem südmittelbairischen Übergangsgebiet und die Reinischkoglbuaam dem Südbairischen zuzuordnen. Diese Dialektregionen scheinen eher Diphthonge als Monophthonge in der Variation von mhd. *ô* aufzuweisen. Natürlich ist Sprache immer dem Wandel unterlegen, weswegen es vor allem bei der jüngeren Generation bereits zu dynamischen Prozessen gekommen sein könnte.

4.3.4 Variation von mhd. *ei*

Ein weiteres Charakteristikum, welches vor allem den bairischen Sprachraum ausmacht, ist die Variation von mhd. *ei*. Grundsätzlich geht man gegenwärtig von einem Trend in Richtung langer *a*-Monophthonge aus (Beispiel: ‚Seife‘ [sa:f]), wenngleich dialektkonservative Regionen des Mittelbairischen sowie die ältere Bevölkerung auch zu *oa*-Diphthongen greift (Beispiel: ‚Seife‘ [soaf]). In Teilen Oberösterreichs sind außerdem *oi*-Diphthonge denkbar. Das Südbairische hingegen zeichnet sich grundsätzlich durch *a*-Monophthonge aus, ebenso wie die jüngere Generation eine Tendenz zu dieser Variante zeigt (vgl. LENZ i.E.: 11, WIESINGER 1989a:459, FANTA-JENDE i.E.: 12).

Betrachtet man die anschließende Graphik zeigt sich ein relativ eindeutiges Ergebnis. Mit überragender Mehrheit verwenden alle Interpretierenden die Variante *a*-Monophthong am häufigsten. Weniger Verwendung findet die Variante „standardsprachlich *ei*“, wohl auf Grund dessen, dass es sich bei diesem Phänomen um einen derart auffälligen Dialektmarker handelt, der wohl in dialektalen Popsongs nicht fehlen darf. Erklären lassen sich einige der standardsprachlichen Varianten durch ein vorgelegtes Reimschema, welches erfüllt sein muss. Außerdem wird diese Variante auch dann verwendet, wenn absichtlich ein Standard markiert werden soll, um dem Thema des jeweiligen Songs gerecht zu werden. *Oa*-Diphthonge sind relativ selten geworden, wenngleich Ina Regen zumindest zu beinahe 30% diese Variante verwendet, im Vergleich zu Florian Ritt und Sebastian Muralter mit etwas mehr als 10%.

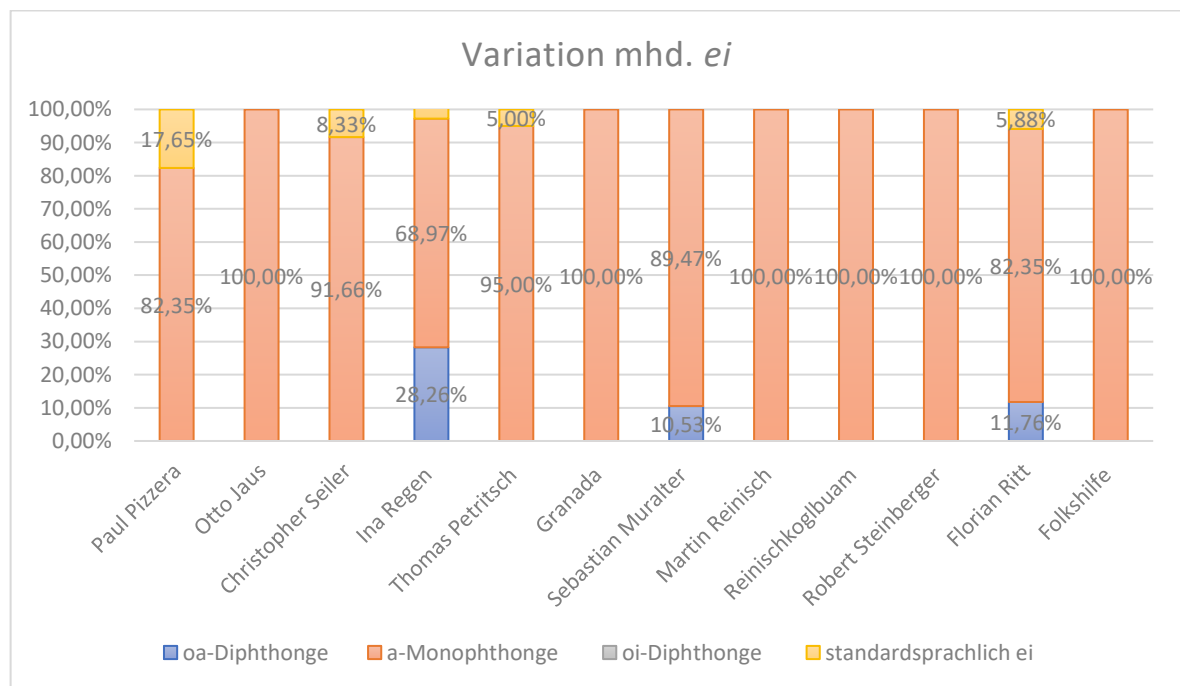


Figure 15: Analyseergebnisse der Variablen mhd. *ei*

Man kann erkennen, dass die ostmittelbairischen Interpretierenden (Otto Jaus, Seiler & Speer, Ina Regen, Folkshilfe) im Vergleich zu den anderen Musikern am meisten variieren, wenngleich *a*-Monophthonge deutlich im Vordergrund stehen. Die südmittelbairischen Interpreten hingegen (Paul Pizzera, Granada, Gnackwatschn) verwenden zum größten Teil die langen *a*-Monophthonge, abgesehen von Paul Pizzera, der auch standardsprachliche Elemente einbaut. Die südbairische Band (Reinischkogel Buam) ist sich ebenso relativ einig, wenngleich es verwunderlich ist, dass der Leadsänger Sebastian Muralter auch *oa*-haltige Varianten mitbringt. Tatsächlich wäre diese Realisierung nicht zu erwarten gewesen und könnte einerseits an besserer Reimqualität liegen, andererseits möglicherweise auch an der Anpassung des Dialekts zu bekannteren nicht südbairischen Musikgruppen. Diese Vermutung kann im Moment noch nicht bestätigt, sondern ausschließlich als Hypothese festgehalten werden.

4.3.5 Variation von *l*

Die Realisierung von *l* ist ein dialektales Phänomen, welches gesamtbairisch recht unterschiedlich variiert werden kann. So ist die Vokalisierung im Mittelbairischen am weitesten verbreitet, weshalb im Osten gerundete Vorderzungenvokale entstehen (Beispiel: ‚Bild‘ [b̥y:d]), während im Westen eine reduzierte Rundung vorherrscht, die zu velo-palatalen Vokalen führte, welche sich zu Diphthongen oder ungerundeten Vorderzungenvokalen entwickelt haben, weshalb in diesem Gebiet ganz unterschiedliche Varianten auftreten können (Beispiel: ‚Bild‘ [b̥ʊɪ̯dl̥], ‚schnell‘ [ʃn̥ɔɪ̯] et cetera) (vgl. WIESINGER 1989a: 463). Während sich die *l*-Vokalisierung im südmittelbairischen Übergangsgebiet immer weiter ausbreitet, bleibt sie im Süd- und Nordbairischen grundsätzlich aus (vgl. WIESINGER 1990: 459). Bei der Vokalisierung von *l* ist allerdings nicht ausschließlich die regionale Zuordnung des Sprechers beziehungsweise der Sprecherin entscheidend, sondern vor allem der vorangehende Vokal. In weiten Teilen des Mittelbairischen erhalten wir *i*-haltige Vokale anstatt des *l* nach den Vokalen *a*, *o* und *u* (Beispiel: ‚malen‘ [m̥ɔɪ̯n], ‚holen‘ [h̥ɔɪ̯n], ‚Mulde‘ [m̥ʊɪ̯dn̥]). Nach *e* und *i* begegnen uns teilweise Umlaute, sodass *e*+*l* zu *æ*/ø und *i*+*l* zu *y* verschmelzen können (Beispiel: ‚helfen‘ [h̥æfn̥], ‚Hilfe‘ [hy:f]) (vgl. SCHEUTZ).

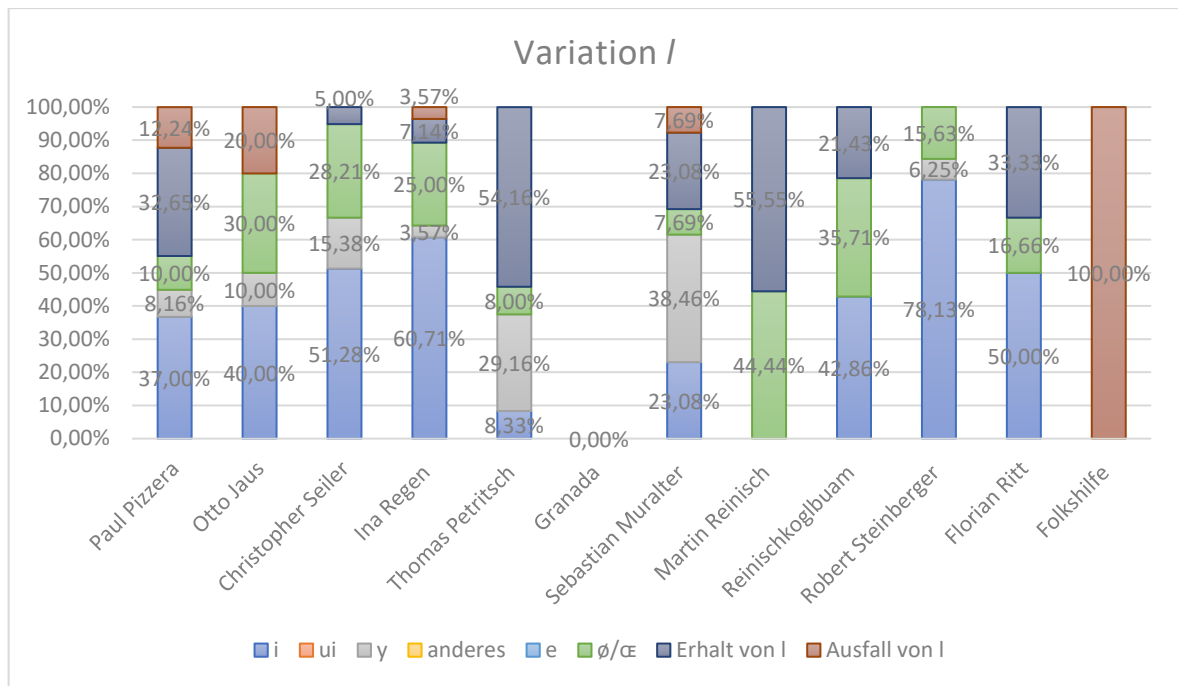


Figure 16: Analyseergebnisse der Variablen /

Die vorangestellte Graphik zeigt ein sehr differenziertes Bild, wohlgermerkt auch deshalb, weil es bei diesem Phänomen sehr stark darauf ankommt, welche Wörter Verwendung finden, da die Vokale vor *l* entscheidend in der Variation sind. Trotzdem können Aussagen darüber gemacht werden, inwiefern die Musiker und die Musikerin überhaupt variieren. Man kann erkennen, dass die ostmittelbairischen Interpretierenden (Otto Jaus, Seiler & Speer, Ina Regen und Folkshilfe) teilweise sehr starke Variation zeigen. Die *i*-haltige Variante überwiegt bei allen, auch wenn Folkshilfe ausschließlich eine Variante verwendet, die aber darauf zurückzuführen ist, dass alle drei Sänger gemeinsam relativ wenig Parts in ihren Songs singen und dahingehend auch weniger Varianten realisieren. Außerdem verwenden alle zu einem sehr ähnlichen Anteil die Variante *ø/œ*. Des Weiteren kommt bei einigen die Variante *y* vor, außerdem wird je nach Kontext *l* erhalten oder es fällt aus, ohne den voranstehenden Vokal zu verändern.

Betrachtet man nun die südmittelbairischen Musiker (Paul Pizzera, Granada und Gnackwatschn) zeigt sich ein ähnlich variatives Bild. Auch bei Gnackwatschn und Pizzera überwiegen die *i*-haltigen Varianten, gefolgt von verschiedenen weiteren Realisierungen. Damit heben sich diese Musiker kaum von den ostmittelbairischen Interpretierenden ab. Hingegen Thomas Petritsch von der Band Granada realisiert nur zu einem sehr geringen Anteil die *i*-haltige Variante, während hier vor allem der Erhalt von *l* im Vordergrund steht, was eine eher südbairische Entwicklung anzeigt. Die südbairischen Musiker, die Reinischkoglbua, hingegen variieren wie ihre mittelbairischen Kollegen recht stark und vokalisieren das *l* sehr häufig, wenngleich der Erhalt von *l* auch einen beträchtlichen Anteil ausmacht.

Es hat sich gezeigt, dass fast alle Interpretierenden zur mittelbairischen Variation greifen und das *l* nach Vokal auf unterschiedliche Art und Weise variieren und realisieren. Sogar die südbairischen Musiker folgen diesem Trend, während die südmittelbairische Band Granada hingegen einem eher südbairischen Muster folgt und überwiegend den Konsonanten erhält.

4.3.6 Variation von *r*

Wiederum ein Charakteristikum des Mittelbairischen ist die Vokalisierung oder der Ausfall von *r* nach Vokalen. Im Mittelbairischen wird der *r*-Konsonant meist zu einem offenen Tiefenzungenvokal gewandelt, nach mhd. *a* oder *â* können auch Diphthonge entstehen (Beispiel: ‚Bier‘ [bi:ɐ], ‚Bart‘ [bʰɑɐt]). Im Westmittel- und Südbairischen hingegen kann der Konsonant auch häufiger erhalten bleiben (vgl. HAAS 2008: 1113-1114).

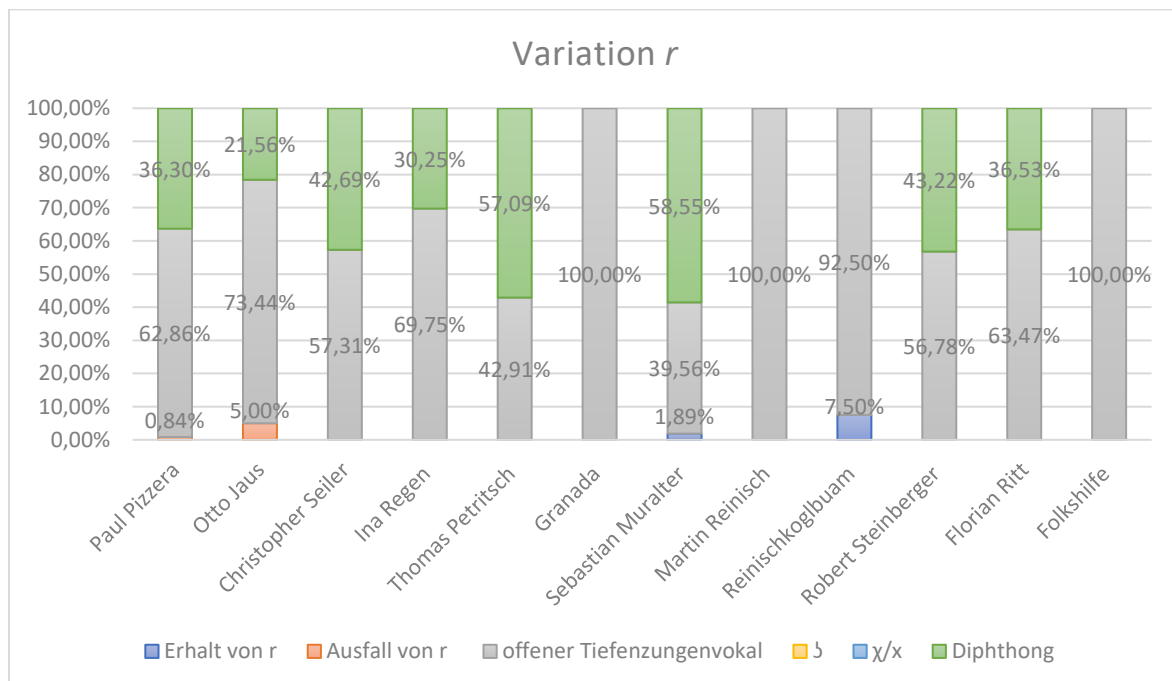


Figure 17: Analyseergebnisse der Variablen *r*

Die Graphik zeigt relativ eindeutige Ergebnisse. Die Musiker und die Musikerin variieren in der Realisierung von *r* nach Vokalen zwischen offenen Tiefenzungenvokalen und Diphthongen. Am Wortende (Beispiel: ‚Tischler‘ [dɪʃlɐ]) kommen *a*-haltige Monophthonge zum Tragen, während im Wortinneren auf Diphthonge zurückgegriffen wird (Beispiel: ‚hart‘ [hɑɐt]). Zu hundert Prozent verwenden Granada und Folkshilfe die Variante offener Tiefenzungenvokale, sodass der Konsonant *r* zu offenen *a*-haltigen Lauten vokalisiert wird. Zu einem lediglich sehr geringen Anteil fallen bei Pizzera & Jaus die Vibranten völlig aus, ohne von einem Vokal ersetzt zu werden. Bei den Reinischkoglbuaam wiederum zeigt sich zu einem sehr geringen

Prozentsatz der Erhalt von *r*, was wiederum den südbairischen Trend etwas widerspiegelt, wenngleich auch diese Musiker sehr stark zur mittelbairischen Realisierung tendieren.

4.3.7 Variation der Infinitivendungen

Im Gegensatz zum Alemannischen trifft man in den nord-, mittel- und südbairischen Dialektregionen auf unterschiedliche Infinitivendungen, je nach lexemschließendem Konsonanten (vgl. WIESINGER 1989b: 13-15). Auf Grund dessen soll nach einer allgemeinen Graphik zur Variation der Infinitivendungen genauer auf den Kontext eingegangen werden, in welchem gewisse Endungen gebraucht werden.

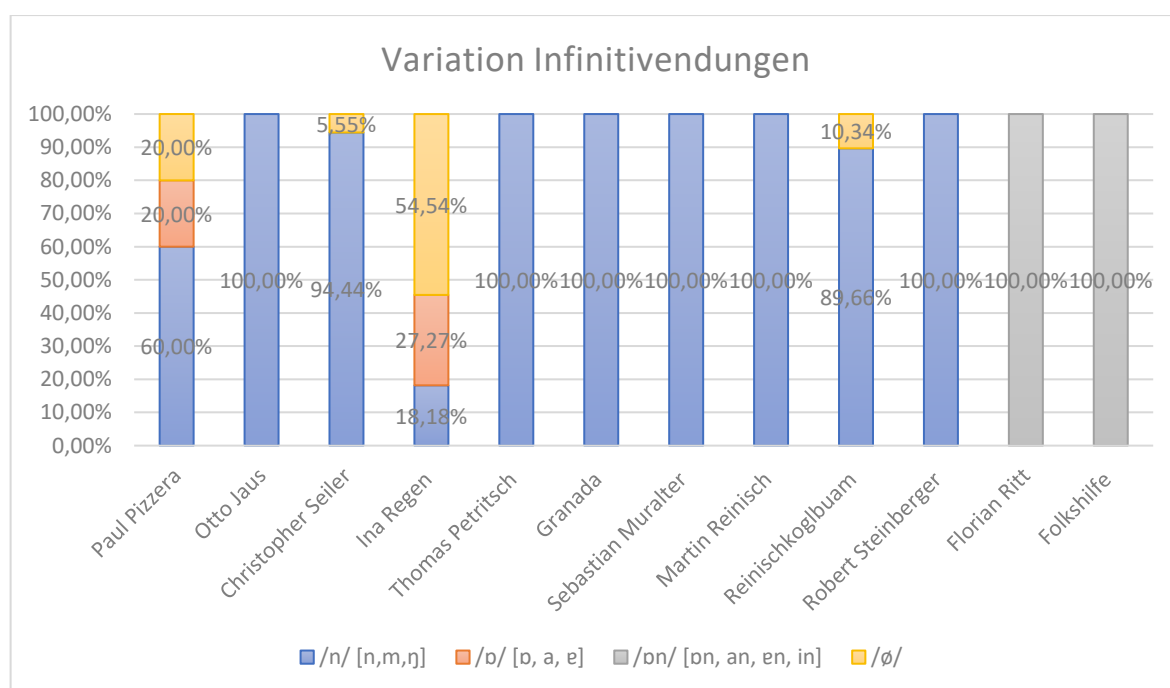


Figure 18: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen

Die vorangestellte Graphik zeigt lediglich an, inwiefern gewisse Varianten bei bestimmten Interpretierenden überhaupt möglich sind. Man kann die Abbildung jedoch nicht so lesen, dass man jetzt schon von Unterschieden zwischen den Musikern und der Musikerin sprechen könnte, da es hier stark darauf ankommt, welche Verben im Infinitiv in den Songs überhaupt vorkommen. Um also genauer differenzieren zu können, müssen nun die lexemschließenden Konsonanten der Infinitive miteinbezogen werden.

Im Kontext dentaler (*d*, *t*), labialer (*b*, *p*) und velarer (*g*) Plosive tritt grundsätzlich das Allo-morph */n/* ein, welches durch die Allophone [m,n,ŋ] realisiert werden kann, was auch deutlich die nachgestellte Graphik zeigt (vgl. WIESINGER 1989b: 13-15). Jene Musiker, welche solche

Verben im Infinitiv in ihren Songs verwenden, haben sich dieser Realisierung bedient (Beispiel: ‚beten‘ [bɛ:ðn]).

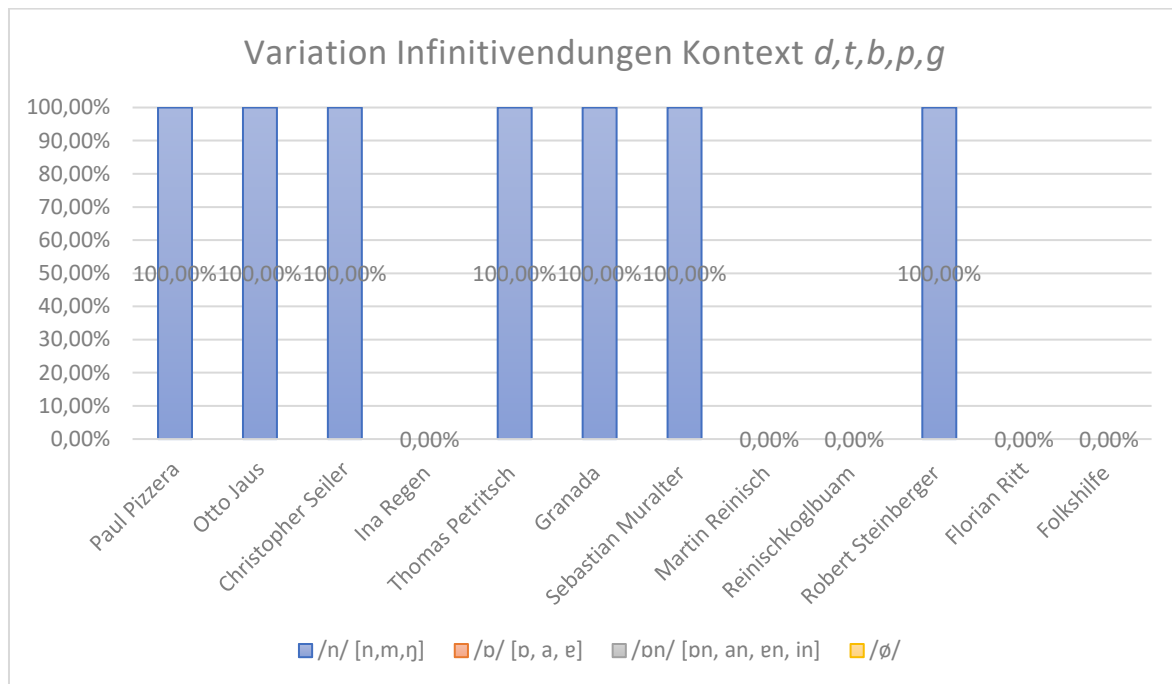


Figure 19: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext dentaler, labialer und velarer Plosive

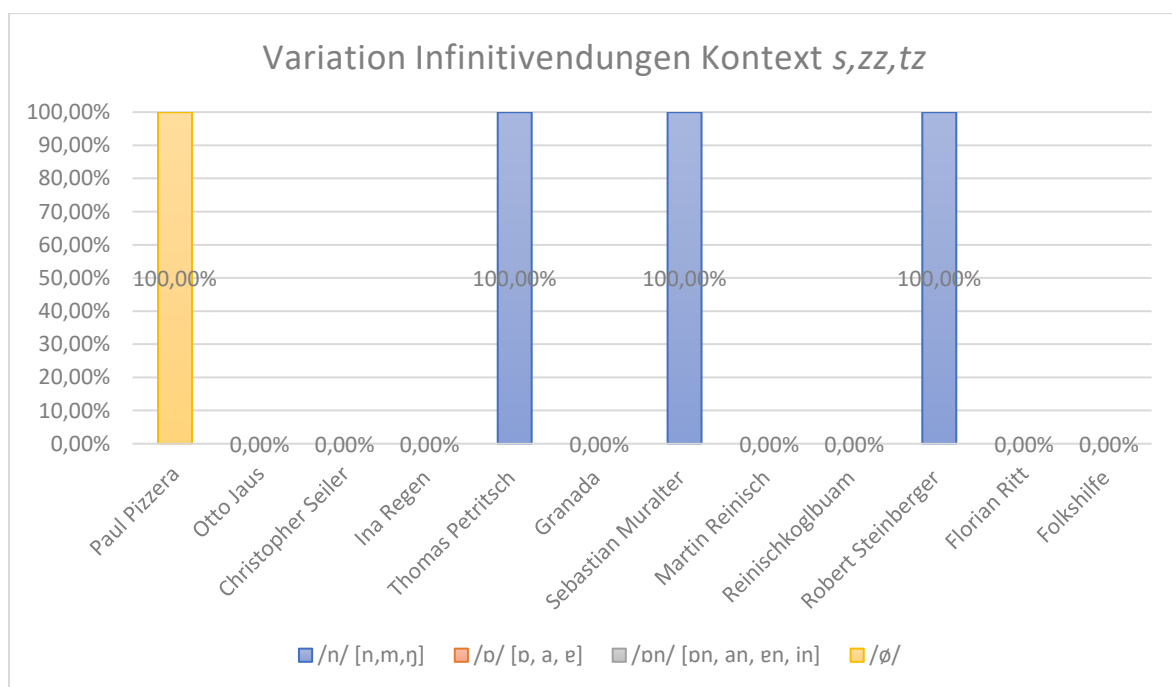


Figure 20: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Dentale s, zz, tz

Auch im Kontext von Frikativen und Affrikaten nach den Dentalen mhd. s, zz und tz hat sich das /n/-Allomorph bewahrt (Beispiel: ‚lesen‘ [lezn]) (vgl. WIESINGER 1989b: 13-15). Die

vorangestellte Graphik zeigt allerdings an, dass Paul Pizzera dahingehend variiert und auch /a/-Allomorphe möglich sind. Die anderen Musiker wiederum realisieren die Variable /n/.

Beim Frikativ *ff* und der Affrikate *pf* wiederum scheint das /n/-Allomorph vorzuherrschen, wenngleich im Südbairischen, Teilen des südmittelbairischen Übergangsgebietes und Oberösterreichs auch die Variable /ɒn/ auftreten kann. Weite Verbreitung findet dieses Phänomen vor allem in der nördlichen Mittel- und der südlichen Weststeiermark (Beispiel: ‚hüpfen‘ [hɔpfn]). Im westlichen und östlichen Mittelbairischen kann auch das /ɒ/-Allomorph auftreten, jedoch zeigt sich rund um Wien eine städtischere Entwicklung zu /n/ (vgl. WIESINGER 1989b: 13-15).

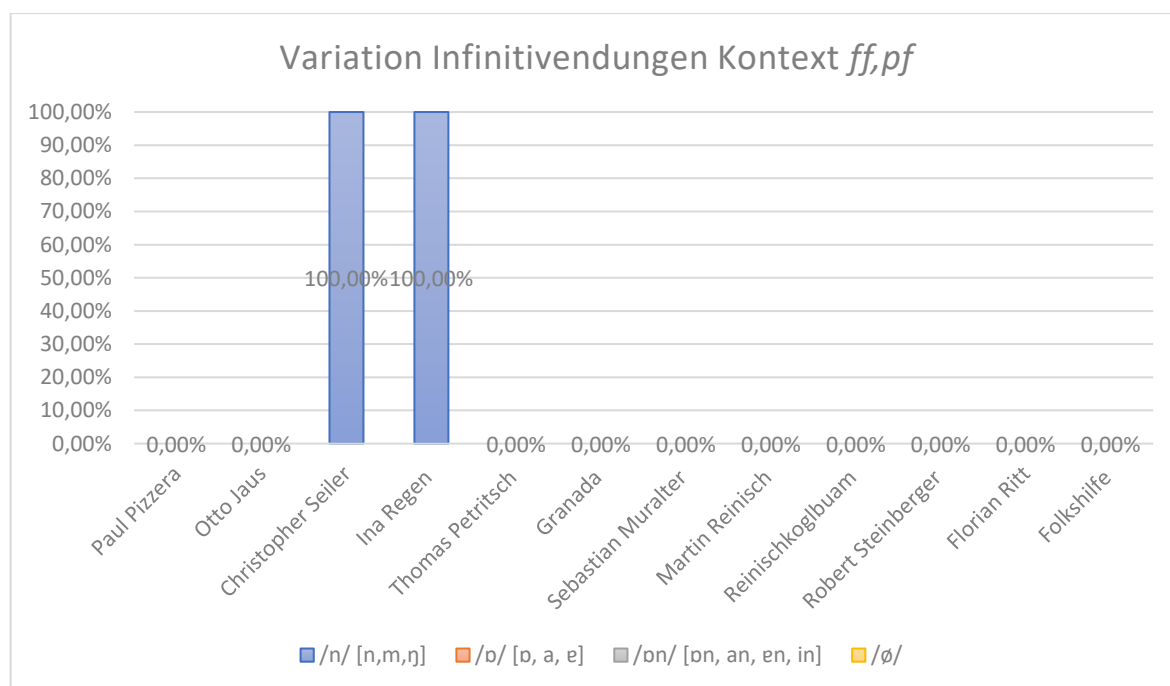


Figure 21: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext des Frikativs *ff* und der Affrikate *pf*

Christopher Seiler ist dem Ostmittelbairischen zuzuordnen und Ina Regen ist an der Grenze zur westmittelbairischen Region zu verorten. Beide Interpretierenden realisieren jedoch zu 100% das /n/-Allomorph im Kontext des Frikativs *ff* und der Affrikate *pf*. Grundsätzlich wäre auf Grund der regionalen Zuordnung der beiden Künstler auch die Variable /ɒ/ denkbar gewesen, die beiden scheinen sich allerdings möglicherweise der städtischen Entwicklung Wiens anzupassen, die dazu inbegriffen ist sich auszubreiten.

Im Kontext des Frikativs *ch* sowie der Affrikate *kh* zeigt sich, dass /n/ und /ɒn/ ausschließlich in südmittel- und südbairischen Gebieten weiterhin vorherrschen, wenngleich sich auch die jüngere Generation meist /n/ bedient. Das Mittelbairische sowie das nördliche Südbairische können wiederum das Allomorph /ɒ/ als Infinitivendung aufweisen, lediglich rund um Wien zeigt sich wiederum der Trend in Richtung /n/ (vgl. WIESINGER 1989b: 15-17).

Tatsächlich zeigt die nachstehende Graphik eine Entwicklung in Richtung städtischem /n/-Allomorph, sowohl bei der ostmittelbairischen Band Seiler & Speer, als auch bei den südmitelbairischen Musikgruppen Granada und Gnackwatschn.

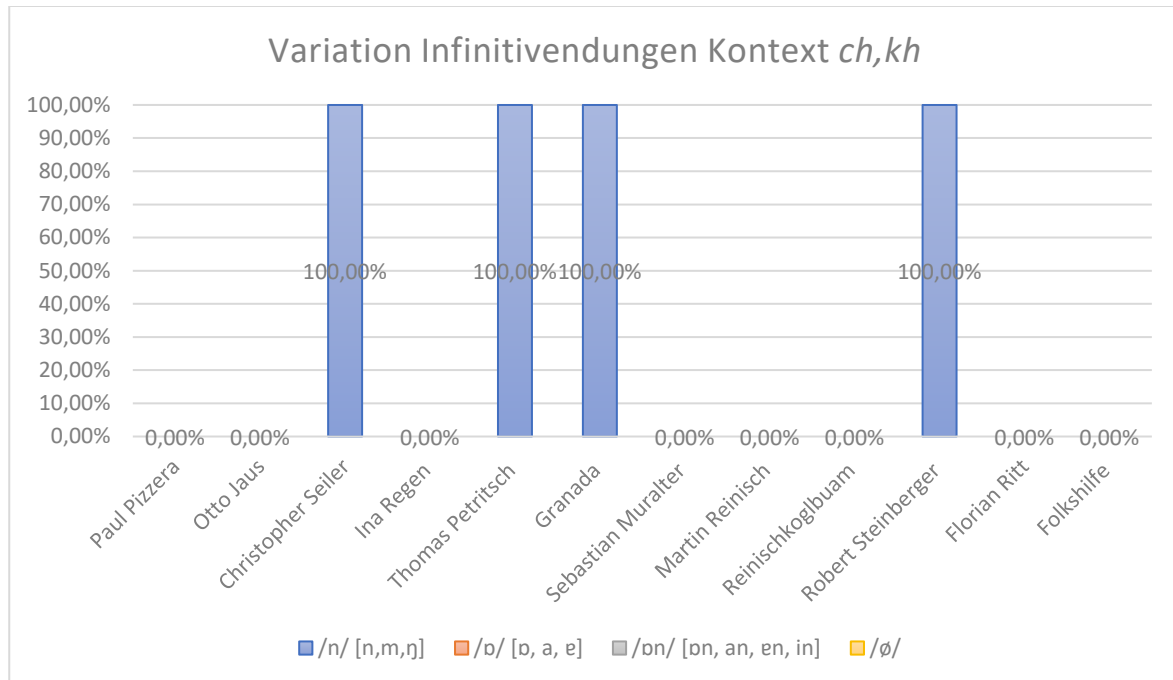


Figure 22: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext des Frikativs *ch* und der Affrikate *kh*

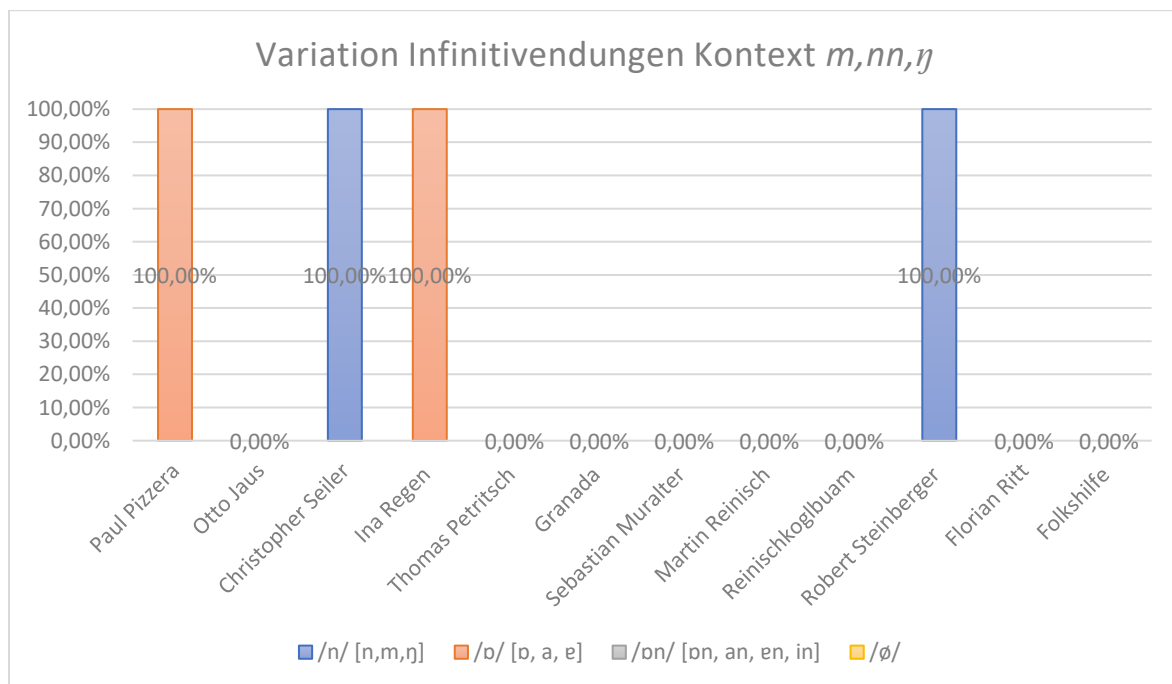


Figure 23: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Nasale *m*, *nn* und *ŋ*

Nach den mhd. Nasalen *m*, *nn* und *ng* trifft man gesamtbairisch am häufigsten auf die Variable /*ɒ*/ (Beispiel: ‚nehmen‘ [nɛmɒ]). In den südbairischen Gebieten kann man auch auf das /*ɒn*/ beziehungsweise /*Ø*/-Allomorph treffen (Beispiel: ‚nehmen‘ [nɛmɒn]/[nɛm]) (vgl. WIESINGER 1989b: 15-17). Betrachtet man nun die vorangestellte Graphik lässt sich ablesen, dass sowohl die erwartete /*n*/-Variable realisiert wird, als auch das /*n*/-Allomorph, was im Kontext von Nasalen eher ungewöhnlich zu sein scheint. Grund dafür könnte sein, sich auch hier der eher städtischen Entwicklung anpassen zu wollen.

Bei den Liquiden *l* und *r* hingegen herrscht wiederum gesamtbairisch /*n*/ vor, wenngleich in südbairischen Gegenden auch das /*ɒn*/-Allomorph beziehungsweise die Nullapokope denkbar wären (vgl. WIESINGER 1989b: 17-19).

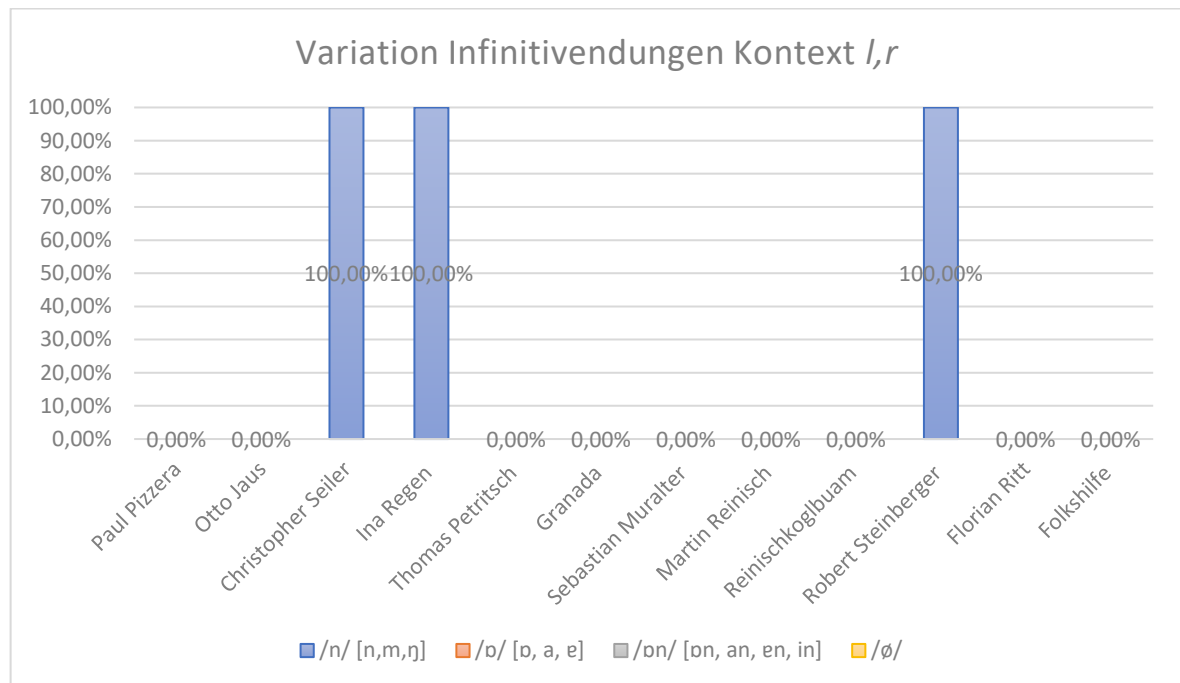


Figure 24: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Liquiden *l* und *r*

Die Ergebnisse dieser Variablen zeigen, dass tatsächlich sowohl bei ost-, mittel- und südbairischen Interpretierenden das /*n*/-Allomorph zu 100% realisiert wird.

Verben, die vokalisch mit *j* oder *w* schließen, zeigen ebenfalls eine eigene Variationstendenz, jedoch werden diese in der Folge nicht behandelt werden, da sie von keinem oder keiner der Interpretierenden in den Songs realisiert wurden. Grundsätzlich konnte bislang gezeigt werden, dass in der Variation der Infinitivendungen eine starke Tendenz zum städtischen /*n*/-Allomorph geht, wenngleich in geringeren Anteilen auch andere Variablen, abhängig vom lexemschließenden Konsonanten, realisiert werden. Eine letzte Graphik soll nun noch die Ergebnisse all jener Verben aufzeigen, welche mit keinem der genannten Konsonanten schließen. Diese

Abbildung zeigt wieder eindeutig, dass /n/ am häufigsten verwendet wird, wenngleich auch Nullendungen realisiert werden. Folkshilfe stechen jedoch heraus, da sie in anderen Kontexten tatsächlich das /ɒn/-Allomorph realisieren, obwohl sie regional dem Ostmittelbairischen zuzuordnen wären, für welches diese Variation ungewöhnlich erscheint.

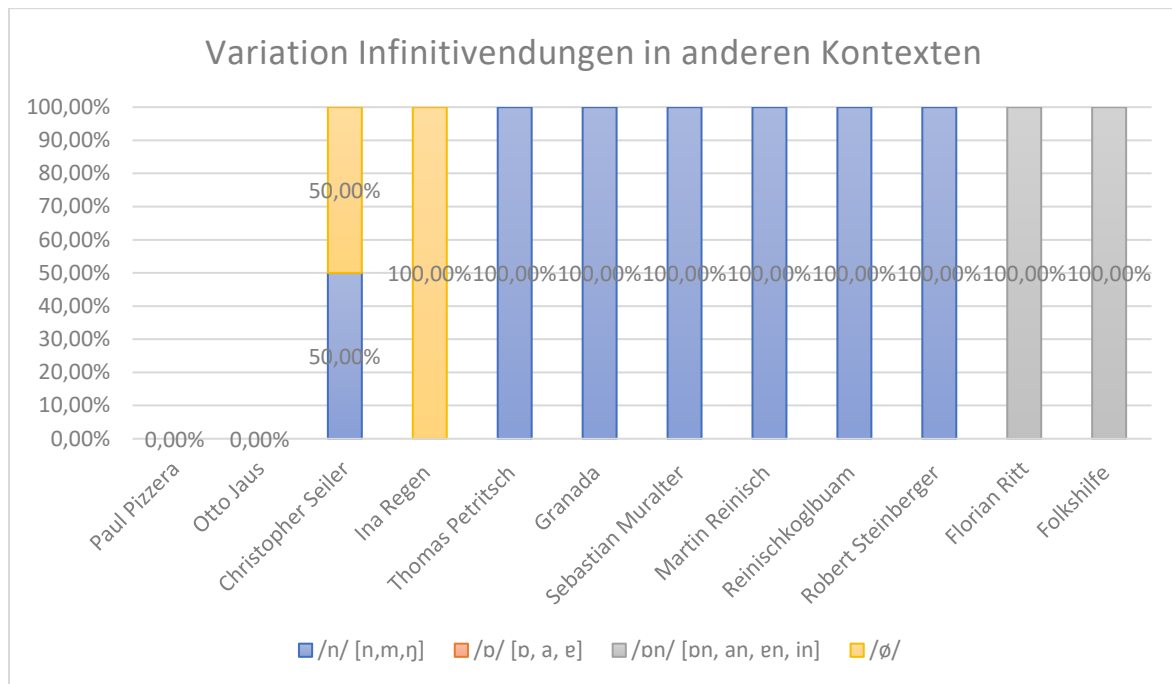


Figure 25: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen in anderen Kontexten

4.3.8 Variation der Personalendungen

In diesem Kapitel soll die Variation der Personalendungen finiter Verbformen im Präsens Indikativ besprochen werden. Finite Verbformen zeigen als Besonderheit, dass sie in Person, Numerus, Tempus und Modus konjugiert werden können (Beispiel: ich gehe, 1. Person Singular Präsens Indikativ). In der Folge sollen nur das Tempus Präsens und ausschließlich der Modus Indikativ behandelt werden.

In der **1. Person Singular** herrscht gesamtbairisch die Apokope des Endungs-*e* am Verbende vor, sodass diese Verbform Großteils ohne Endung realisiert wird (Beispiel: ‚ich habe‘ [ɪ hɔɓ]). Im Mittel- und Nordbairischen können sogar die Endkonsonanten *b*, *g* und *ch* abgebaut werden (Beispiel: ‚ich bleibe‘ [ɪ blæ]). Jedoch scheint das letztgenannte Phänomen eher auf die älteren Generationen beschränkt zu sein (vgl. WIESINGER 1989b:25-26).

Betrachtet man die nachstehende Graphik kann man ablesen, dass sowohl die Variante *e*-Apokope, als auch die Apokope von *b*, *g*, *ch* und andere Formen realisiert werden. Bei anderen Formen ging es hauptsächlich um Modalverben sowie das Hilfsverb „sein“, welche

unregelmäßige Endungen bilden und dahingehend nicht in das Schema passen. Lediglich das *e* am Wortende blieb nie erhalten. Betrachtet man die ostmittelbairischen Interpretierenden (Otto Jaus, Seiler & Speer, Ina Regen und Folkshilfe) erkennt man, dass alle drei der genannten Varianten möglich sind und realisiert werden. Lediglich Folkshilfe verwendet ausschließlich andere Formen, was allerdings daran liegt, dass im Songtext nur Hilfs- und Modalverben in der 1. Person Singular vorkommen. Bei den südmittelbairischen Interpreten gestaltet sich die Situation wie folgt: Paul Pizzera verwendet alle drei Varianten, während sich Robert Steinberger von Gnackwatschn nur der *e*-Apokope und anderer Formen bedient. Granada schließlich verwendet, ähnlich wie Folkshilfe, nur jene Verben in der 1. Person Singular, die unregelmäßige Endungen bilden. Die südbairischen Reinischkoglbua scheinen alle drei Varianten zu verwenden. Wichtig bei der Interpretation der folgenden Graphik ist natürlich, dass die Songs bei solch spezifischen Variablen etwas ungeeignet zu sein scheinen. Denn tatsächlich gibt nicht jeder Songtext genug Verbformen in allen Personen und Numeri her, sodass nur davon gesprochen werden kann, welche Varianten überhaupt realisiert werden. Es kann jedoch nicht zwischen den Bands verglichen werden, da für diese Zwecke alle Musiker und die Musikerin dasselbe Lied singen müssten. Trotzdem können Aussagen darüber gemacht werden, welche Varianten von welchen Interpretierenden artikuliert werden.

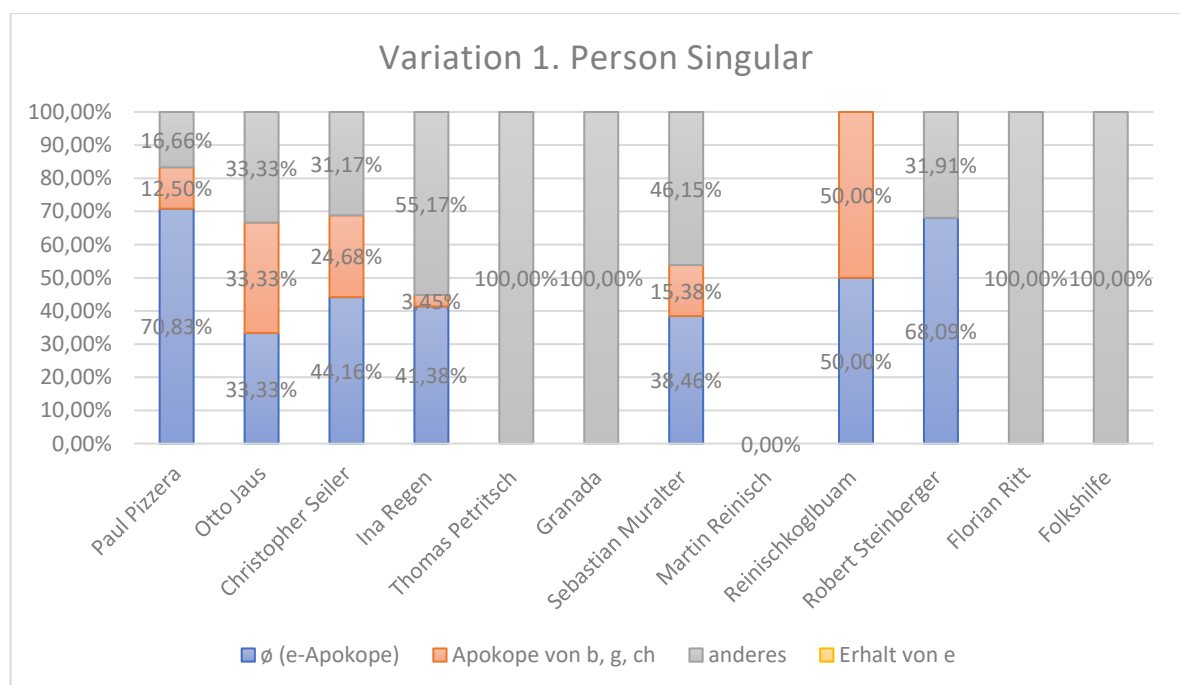


Figure 26: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (1. Person Singular)

Die **2. Person Singular** zeichnet sich durch die Endung *-sd* aus, jedoch können vor allem im mittel- und südbairischen Westen auch die Allomorphe */s/*, */ʊs/* und */ʊst/* auftreten (Beispiel:

‚du hoffst‘ [ɖʊ hɔfsɔ]). Beim Allomorph /ɔst/ ist allerdings Vorsicht geboten, da es sich hier auch um die Konjunktiv II-Form handeln könnte, weshalb auch immer der Kontext miteinbezogen werden muss (Beispiel: ‚du hoffst/du hofftest‘ [ɖʊ hɔfɔsɔ]) (vgl. WIESINGER 1989b 29-31).

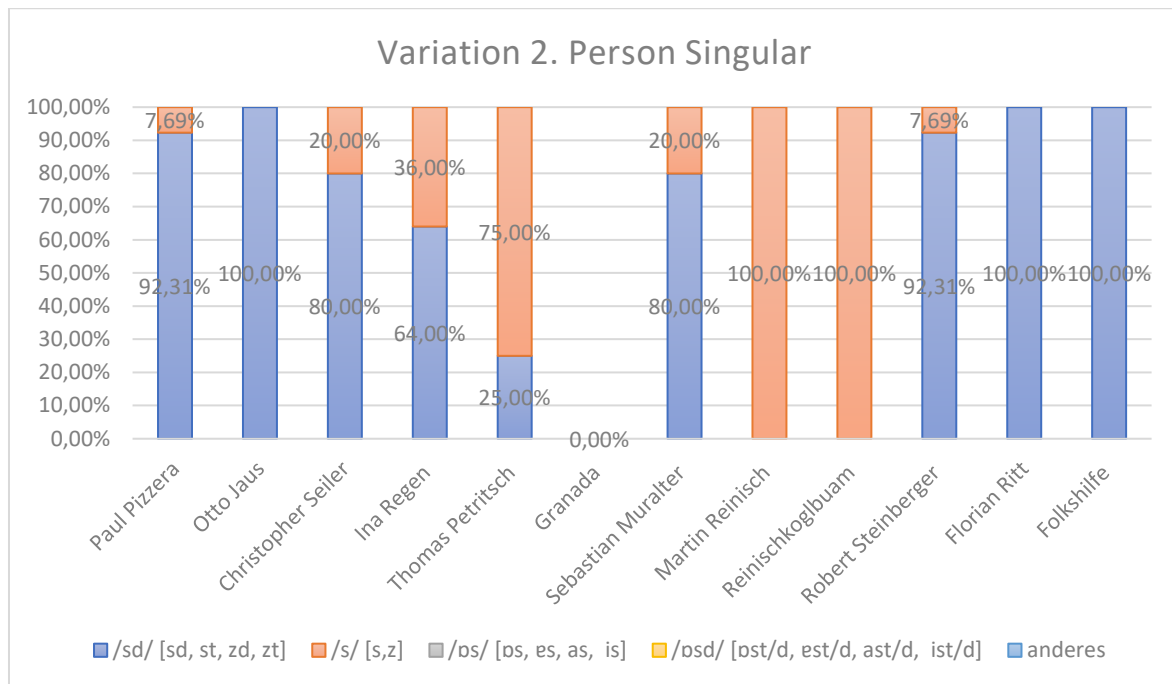


Figure 27: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (2. Person Singular)

Die vorangestellte Graphik zeigt nun, dass die Interpretierenden zwischen zwei Varianten schwanken, nämlich dem klassischen /sd/-Allomorph und der /s/-Variante. Die ostmittelbairischen Interpretierenden weisen eine hohe Tendenz zur Variante /sd/ auf, wenngleich Ina Regen und Christopher Seiler zu einem nicht geringen Anteil auch /s/ als Endung der 2. Person Singular verwenden. Die südmittelbairischen Musiker Paul Pizzera und Robert Steinberger weisen ebenfalls zu einem beinahe hundert-prozentigen Anteil /sd/ auf. Hingegen Thomas Petritsch von Granada realisiert zu drei Vierteln /s/ und lediglich zu 25% die /sd/-Variante. Die Reinischkoglbua unterscheiden sich sogar untereinander sehr stark voneinander, da Sebastian Muralter zu einem größeren Anteil /sd/ benutzt, während Martin Reinisch zur Gänze die /s/-Formen artikuliert. An dieser Stelle sei erwähnt, dass zu einem großen Teil die /s/-Variante dann realisiert wurde, wenn das nachfolgende Wort im Songtext mit einem d/t begonnen wurde. Dahingehend sind die Endung /sd/ der 2. Person Singular und der Anfangsbuchstabe des nachfolgenden Wortes miteinander verschmolzen, artikuliert wurde das d/t allerdings erst im anschließenden Wort.

In der **3. Person Singular** herrscht Mittel- und Nordbairisch die Flexionsendung *-t/-d* vor, wohingegen in Teilen des Südbairischen auch */ɒt/-*Varianten vorkommen können. Ein Charakteristikum des südmittel- und südbairischen Dialektraumes ist die Assimilierung von *t/d* am Wortende, sodass der Konsonant entfällt (Beispiel: ‚sie treibt‘ [si: ɖræp]) (vgl. WIESINGER 1989b: 34-36).

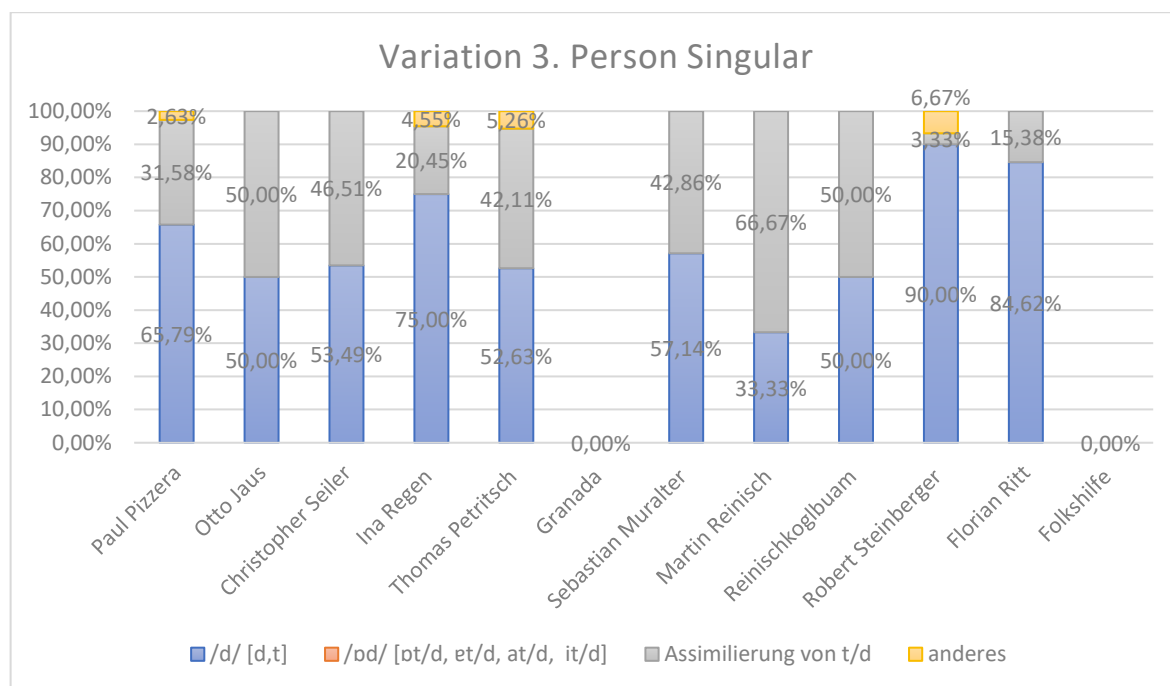


Figure 28: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (3. Person Singular)

Betrachtet man nun die Analyseergebnisse der Variation der 3. Person Singular erkennt man recht stark, dass die meisten Interpretierenden am häufigsten die Endung */d/* verwenden, jedoch beinahe gleich oft auch das *t/d* am Wortende assimiliert wird. Tatsächlich gibt es hier nur geringfügig Unterschiede zwischen den Interpretierenden, sodass eher von einem einheitlichen Bild gesprochen werden kann. Interessant ist, dass die Assimilierung von *t/d* tatsächlich alle der hier ausgewählten Musiker und der Musikerin durchführen, obwohl es ein südmittel- und südbairisches Charakteristikum sein sollte. Man kann sich dieses Phänomen wiederum so erklären, dass es des Öfteren, wie in der 2. Person Singular, darauf ankommt, welches Wort nach dem flektierten Verb folgt. Beginnt dieses Wort mit einem *d* oder *t*, verschwindet die Flexionsendung am Verb.

Für die **1. Person Plural** gelten in etwa dieselben Endungen wie für den Infinitiv. Somit stehen uns folgende Varianten zur Verfügung: */n/*, */ɒn/*, */ɒn/* und das Nullallomorph */Ø/*. Eine entscheidende Besonderheit weist Kärnten auf, indem das Personalpronomen *wir* an das Lexem angehängt werden kann (Beispiel: ‚wir treiben‘ [mɪr ɖræp]) (vgl. WIESINGER 1989b: 36-39).

In der nachstehenden Graphik kann man auf den ersten Blick wieder erkennen, dass das Phänomen 1. Person Plural nicht so häufig in Songtexten vorkommt, wie andere Personen und Numeri, das gilt allerdings grundsätzlich für Pluralis im Vergleich zu Singularis. Die ostmittelbairische Interpretin Ina Regen sowie der südmittelbairische Interpret Paul Pizzera realisieren vollständig das Allomorph /n/. Spannend hingegen ist die deutliche Variation des Leadsängers von Gnackwatschn, der sowohl zur Hälfte /n/, als auch zu beinahe 38% die Variante /ɒn/ verwendet und zu einem Achtel sogar das Personalpronomen an die Endung suffigiert. Die südbairischen Reinischkogel Buam passen sich ihren Kärntner Nachbarn an und realisieren ausschließlich suffigierte Formen der 1. Person Plural.

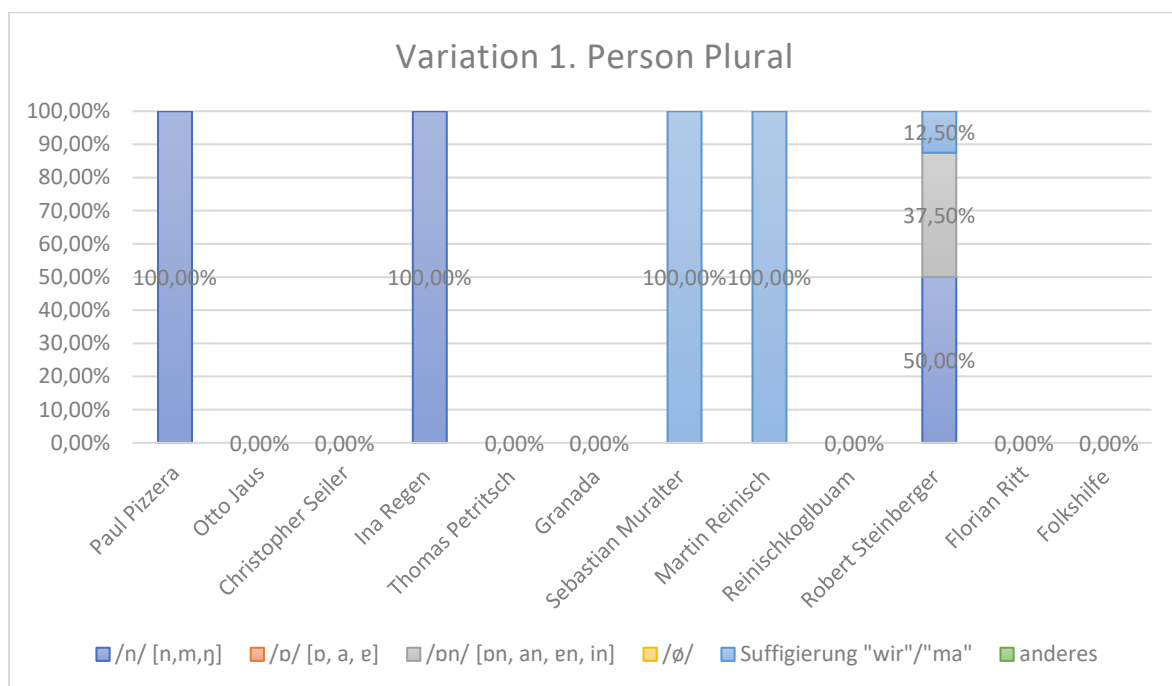


Figure 29: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (1. Person Plural)

Bei der **2. Person Plural** sind im westlichen Südbairischen die Allomorphe /t/ und /ɒt/ denkbar, in den restlichen Teilen dieser Dialektregion hingegen treffen wir auch häufig auf /ɒts/. Bei der letztgenannten Variante ist erneut Vorsicht geboten, da auch hier Konjunktiv II gemeint sein könnte. Am weitesten Verbreitung findet allerdings die Variante /ds/ (Beispiel: ‚ihr macht‘ [es mɔxɔs]) (vgl. WIESINGER 1989b: 39-43).

Man erkennt in der nachstehenden Graphik recht deutlich, dass wenn die 2. Person Plural überhaupt in den Songtexten der Interpretierenden vorkommt, auf das Allomorph /ds/ zurückgegriffen wird, welches je nach Interpret als *ds*, *dz*, *ts*, oder *tz* realisiert werden kann. Tatsächlich kommt dieses Phänomen nur in den Gesängen von Paul Pizzera, Martin Reinisch und Robert Steinberger vor.

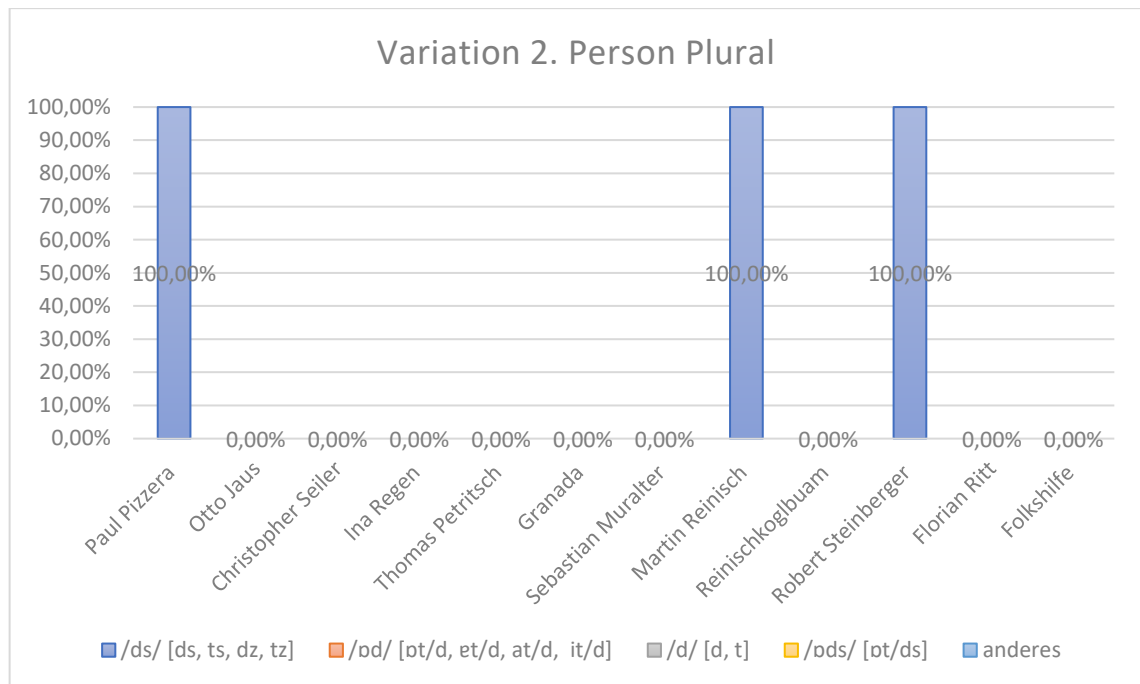


Figure 30: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (2. Person Plural)

Auch die **3. Person Plural** stimmt vielfach mit den Flexionsendungen des Infinitivs überein. Im Südbairischen und südmittelbairischen Übergangsgebiet kann es allerdings auch zu den folgenden Varianten kommen: /ɔnd/ [ɔnd/t, and/t, ɛnd/t, ind/t]. Außerdem ist hier auch das Allo-morph /nd/ denkbar. Auch im Mittelbairischen sind solche Varianten möglich (Beispiel: ‚sie gehen‘ [se ɡɛŋɡɔnd]) (vgl. WIESINGER 1989b: 45-48).

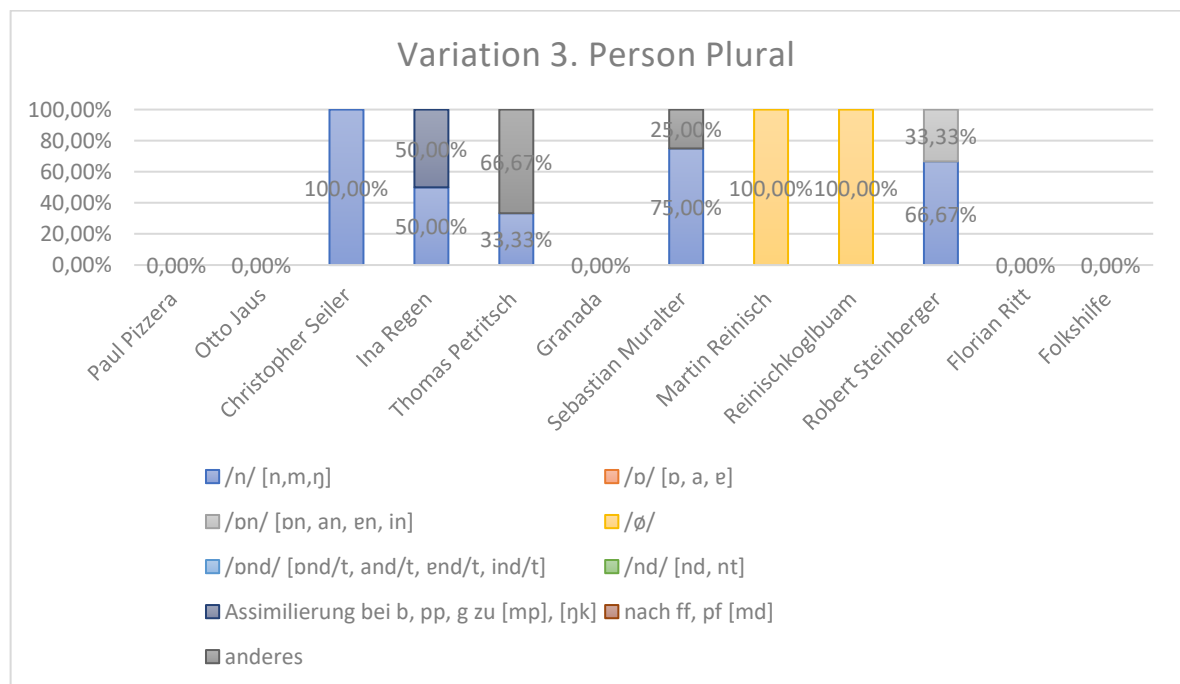


Figure 31: Analyseergebnisse der Variablen Personalendungen (3. Person Plural)

Die vorangehende Abbildung zeigt, dass grundsätzlich am häufigsten das Allomorph /n/ in den Songtexten Verwendung gefunden hat. Die ostmittelbairische Interpretin Ina Regen assimiliert bei *b*, *pp* oder *g* am Wortende zu [mp] beziehungsweise [ŋk], was unter anderem typisch für dieses Dialektgebiet ist. Der südmittelbairische Musiker Robert Steinberger von Gnackwatschn verwendet außerdem zu einem Drittel die Variante /ɒn/, während sich sein südmittelbairischer Kollege Thomas Petritsch zu zwei Dritteln anderen Varianten widmet. Bei den letztgenannten Formen handelt es sich zumeist um die 3. Person Plural des Hilfsverbes *sein*. Die südbairischen Reinischkogel Buam variieren hingegen innerhalb der eigenen Band recht stark, sodass Muralter zu 75% das Allomorph /n/ umsetzt und zu einem Viertel andere Varianten. Martin Reinisch und die weiteren Bandmitglieder der Reinischkogel Buam beschränken sich auf das Nullallomorph.

Um sich nun noch einmal alle Ergebnisse der Analyse vor Augen zu führen, sollen in einer abschließenden Zusammenfassung die Ergebnisse sowie die Beantwortung der Forschungsfragen und Besprechung der zuvor gestellten Hypothesen zusammengetragen werden.

4.3.9 Zusammenfassung

Bei der Variablen mhd. *a* (Varianten: *ɔ*, *ɐ*, *a*, Diphthong) wurde deutlich, dass die überwiegende Mehrheit der Interpretierenden zur Realisierung mit *ɔ* tendierte (Beispiel: ‚Gras‘ [grɔ:s]). Eine Ausnahme bildet der Leadsänger der Band Granada, Thomas Petritsch, welcher auch zu einem Fünftel die Variante *ɐ* und zu einem Viertel *a* verwendet hat (Beispiel: ‚Gras‘ [grɐ:s]/[gra:s]). Beim langen mhd. *â*-Vokal herrschte ebenfalls die *ɔ*-Variante vor, wenngleich hier Pizzera & Jaus zu einem nicht geringen Anteil auch Diphthonge verwenden. Bei den mhd. Variablen *a* und *â* wird deutlich ersichtlich, dass die dialektaleren *ɔ*-Realisierungen in den Songtexten der Musiker und der Musikerin Überhand nehmen, lediglich Granada scheint sich dahingehend etwas abzuheben, indem die standard- beziehungsweise umgangssprachlicheren *a*-haltigen Varianten realisiert werden (vgl. Kapitel 3.1).

Die Variable mhd. *ô* zeigt recht eindeutige Ergebnisse, da 100% der untersuchten musikalischen Künstler und der Künstlerin in diesem Zusammenhang *o*-Monophthonge verwenden (Beispiel: ‚groß‘ [grɔ:s]). Mhd. *ô* lässt sich außerdem durch verschiedene Diphthonge realisieren, die allerdings mehr Dialektalität anzeigen würden. Die *o*-Monophthonge hingegen sind für ein breites Publikum verständlich, da sie sich an Wien orientieren und in der jüngeren Generation weiter verbreitet sind (vgl. Kapitel 3.1).

Die Variable mhd. *ei* (Varianten: *oa*, *a*, *oi*, standardsprachlich *ei*) wurde in überwiegendem Ausmaß von den Interpretierenden durch *a*-Monophthonge realisiert (Beispiel: ‚Heim‘ [ha:m]). Lediglich kleine Anteile an standardsprachlichem *ei* sind vorhanden, die jedoch auf bessere Reimqualität zurückzuführen sind. Außerdem sind auch *oa*-Varianten anzutreffen, so bei den

oberösterreichischen Interpretierenden Ina Regen (1/4) und Florian Ritt (1/10) von Folkshilfe sowie zu einem Zehntel aller realisierten Varianten auch bei Sebastian Muralter, Leadsänger der Reinischkogel Buam. Die *oa*-Diphthonge sind gegenwärtig nur mehr in dialektkonservativeren Gegenden des Mittelbairischen anzutreffen und werden in der jüngeren Generation auch zunehmend von der *a*-Variante verdrängt (vgl. Kapitel 3.1).

Der Konsonant *l* wird von den Musikern und der Musikerin sehr stark variiert. Hier kommt es aber in diesem Zusammenhang weniger darauf an, welche Vokale man bei der Vokalisierung von *l* antrifft, sondern ob *l* vokalisiert wird oder nicht. Bei dieser Variablen kommt es nämlich auf den lexemschließenden Konsonanten des Wortes an, welche Vokale realisiert werden. Grundsätzlich werden von den meisten Musikern und der Musikerin verschiedenste vokalisierte Varianten verwendet, auch wenn die häufigste eine *i*-haltige Realisierung ist (Beispiel: ‚malen‘ [mɔ̃ln]/[mɔln]). Ausnahmen stellen jedoch Thomas Petritsch von Granada und Martin Reinisch von den Reinischkogel Buam dar, weil diese zu über 50% aller realisierten Varianten das *l* nach Vokal erhalten. Diese Entwicklung ist typisch für Personen, die vom südbairischen Dialektgebiet geprägt sind (vgl. Kapitel 3.1).

Bei der untersuchten Variablen *r* zeigt sich wiederum ein eindeutiges Ergebnis, sodass alle Interpretierenden zu einem großen Teil das *r* vokalisieren und offene Tiefenzungenvokale dabei entstehen. Lediglich im Südbairischen kann man noch auf den Erhalt von *r* treffen, wie sich in minimalen Anteilen auch bei den Analyseergebnissen der Reinischkogel Buam gezeigt hat (Beispiel: ‚Berg‘ [b̥ɛ̃rg̃]/[b̥ɛrg̃]) (vgl. Kapitel 3.1).

Bei den morphologischen Variablen zeigen sich nachfolgende zusammengefasste Ergebnisse auf. Bei der Variablen Infinitivendungen (Varianten: /n/, /ɐ/, /ɐn/, /Ø/) zeigt sich, dass die Interpretierenden überwiegend die Variante /n/ verwenden (Beispiel: ‚helfen‘ [hɛfn]). Ausnahmen bilden Ina Regen, die zu über 50% keine Endung an den Infinitiv anhängt und zu über einem Viertel aller realisierten Varianten /ɐ/ verwendet. Ebenso realisiert Paul Pizzera zu einem Fünftel jeweils das Nullallomorph /Ø/ sowie /ɐ/. Bei den Infinitivendungen hängen die Varianten auch sehr stark mit dem konsonantischen Kontext zusammen, in welchem sich das Wort befindet, jedoch konnte gezeigt werden, dass es dahingehend keine überraschenden Abweichungen gibt (vgl. Kapitel 3.2/4.3.7).

Bei den Personalendungen in der 1. Person Singular zeigen sich ebenfalls keine überraschenden Ergebnisse, da sowohl die *e*-Apokope, als auch andere Ergebnisse, die auf Modalverben und das Hilfsverb „sein“ zurückzuführen sind, recht ausgewogen bei allen Interpretierenden vorkommen. Es hat sich allerdings herausgestellt, dass die Variante „Assimilierung von *b*, *g* und *ch*“, ein Phänomen, welches eher auf die ältere Bevölkerung des Mittelbairischen

beschränkt sein sollte, ebenso bei der jüngeren Generation vorkommt. Sogar die südbairischen Reinischkogel Buam realisieren die letztgenannte Variante (Beispiel: ‚ich bleibe‘ [ɪ ɪ̯bl̩æɐ̯]/[ɪ ɪ̯bl̩æ]) (vgl. Kapitel 3.2/4.3.8).

Bei der 2. Person Plural (Varianten: /sd/, /s/, /ps/, /pst/, anderes) wurde überwiegend das Allomorph /sd/ von den Interpretierenden realisiert, abgesehen von Thomas Petritsch, den Reinischkogel Buam, Ina Regen sowie Christopher Seiler, die zu einem nicht geringen Anteil auch die Variante /s/ in ihren Songs verwenden (Beispiel: ‚du machst‘ [ɖʊ mɔxsɖ]/[ɖʊ mɔxs]). Die Variante /s/ kommt sowohl im mittel- und südbairischen Westen häufiger vor, was lediglich die Realisierung Christopher Seilers außergewöhnlich macht, der sich dem mittelbairischen Osten zuordnen lässt (vgl. Kapitel 3.2/4.3.8).

Bei der Realisierung der 3. Person Singular (Varianten: /d/, /nt/, Assimilierung von *t/d*, anderes) wird großteils zwischen den Varianten /d/ und Assimilierung von *t/d* variiert (Beispiel: ‚er sagt‘ [ɛɐ̯ sɔgɖ]/[ɛɐ̯ sɔg]). Eine Ausnahme bilden hier Robert Steinberger von der Band Gnackwatschn und Florian Ritt von Folkshilfe, die zu einer beträchtlichen Mehrheit die Variante /d/ verwenden. Die Assimilierung von *t/d* ist eigentlich ein südmittel- beziehungsweise südbairisches Charakteristikum. Trotzdem verwenden beinahe alle der ostmittelbairischen Musiker und die Musikerin auch diese Variante. Erklären lässt sich dieses Ergebnis durch das nachfolgende Wort nach jenem, welches in der 3. Person Singular realisiert wurde, denn beginnt dieses mit *d* oder *t*, kann es zuvor abgebaut werden (vgl. Kapitel 3.2/4.3.8).

Bei der 1. Person Plural (Varianten: /n/, /v/, /vn/, /Ø/, Suffigierung von *wir/ma*, anderes) wird hauptsächlich die Variante /n/ verwendet, wenngleich Robert Steinberger auch zu über einem Drittel /vn/ als Endung realisiert und zu einem Achtel das Personalpronomen „wir“ an die Endung anhängt (Beispiel: ‚wir gehen‘ [mɪɐ̯ gɛn]/[mɪɐ̯ gɛ(h)vn]/[mɪɐ̯ gɛma]). Bei den Reinischkogel Buam wird ersichtlich, dass zu 100% die Suffigierungsvariante realisiert wird. Das letztgenannte Phänomen ist ein südbairisches Charakteristikum, was anzeigt, dass auch Gnackwatschn von dieser Region stark beeinflusst zu sein scheint, obwohl sie sich dem Südmittelbairischen zuordnen lassen (vgl. Kapitel 3.2/4.3.8).

Bei den Personalendungen der 2. Person Plural ergibt sich ein eindeutiges Ergebnis von 100% aller Realisierung im Sinne der Variante /ds/ (Beispiel: ‚ihr geht‘ [ɛs gɛɖs]), während sich bei der 3. Person Plural wiederum variative Elemente zeigen. Überwiegend wurde die Endung /n/ von allen Interpretierenden verwendet. Thomas Petritsch von Granada und Sebastian Muralter von den Reinischkogel Buam verwenden außerdem zu einem großen Teil andere Varianten, was wiederum auf Modal- und Hilfsverben zurückzuführen ist, die unregelmäßig gebildet werden. Martin Reinisch und die Reinischkogel Buam realisieren hingegen zu 100% das

Nullallomorph, während Robert Steinberger auch zu einem Drittel die Variante /ɒn/ verwendet (vgl. Kapitel 3.2/4.3.8).

5 Zusammenfassung und Ausblick

In diesem letzten Kapitel der vorliegenden Masterarbeit sollen nun alle Ergebnisse zusammengetragen und in den zuvor besprochenen Forschungsstand eingebettet werden. Im Zuge dessen sollen die gestellten Forschungsfragen beantwortet und Hypothesen besprochen sowie gegebenenfalls verifiziert oder falsifiziert werden. Am Ende soll ein kurzer Ausblick in weitere Forschungsmöglichkeiten in diese Richtung die Abhandlung schließen.

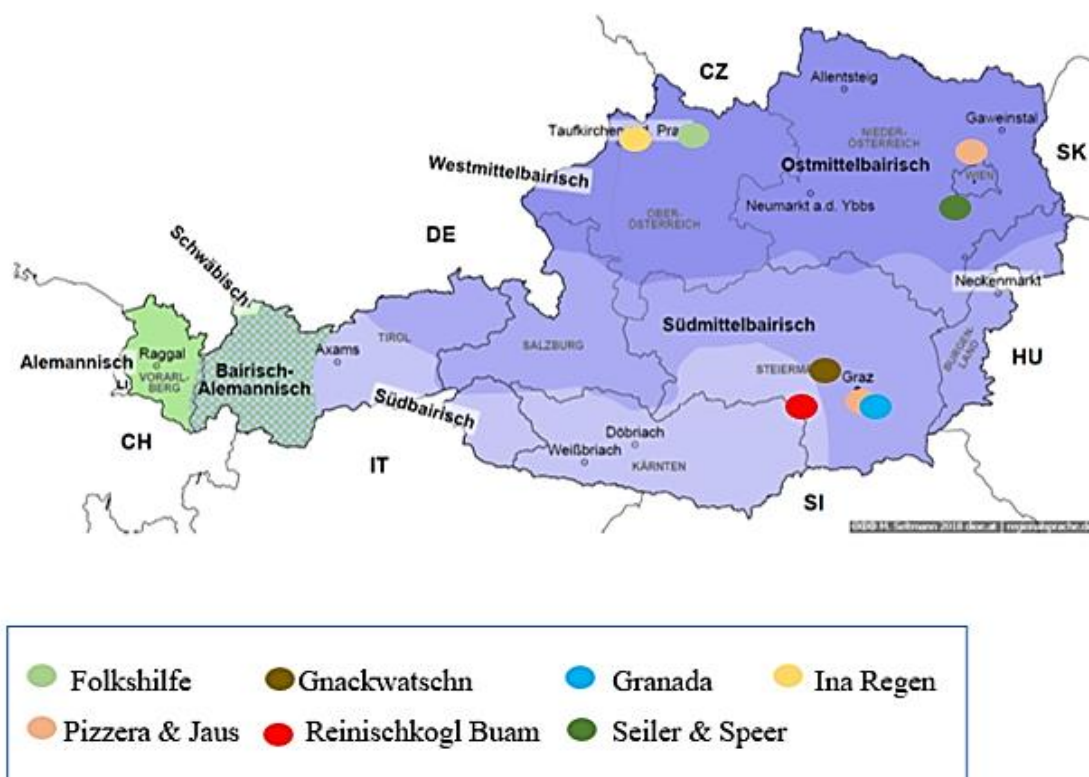


Abbildung 22: Regionale Zuordnung der Interpretierenden (modifiziert nach LENZ i.E.)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die ostmittelbairischen Interpretierenden Folkshilfe, Ina Regen, Otto Jaus von Pizzera & Jaus sowie Seiler & Speer grundsätzlich den mittelbairischen Entwicklungen verhaftet sind. Das bedeutet, dass die Tendenz zwar zum ostmittelbairischen Dialekt geht, jedoch ältere, dialektale Phänomene zusehends abgebaut werden und standardnäheren Varianten weichen. Lediglich Folkshilfe und Ina Regen weisen noch dialektkonservativere Phänomene auf, indem sie zum Beispiel bei der Variablen mhd. *ei* die Variante *oa* realisieren (Beispiel: ‚meinen‘ [mœna]). Seiler & Speer sowie Otto Jaus zeigen keine außergewöhnliche Variation an, die für ihre regionale Zuordnung unüblich wäre. Interessant

ist, dass sich Paul Pizzera, der zum südmittelbairischen Übergangsgebiet zu zählen ist, in seiner Sprechweise eher an das Ostmittelbairische anpasst und dahingehend entweder sprachlich stark von Otto Jaus oder aber von Wien als linguistischem Zentrum beeinflusst wird. Gnackwatschn hingegen ordnet sich grundsätzlich ins Mittelbairische ein, auch wenn Tendenzen zum Südbairischen zu erkennen sind. So verwendet der Leadsänger Robert Steinberger unter anderem bei den Personalendungen der 1. Person Plural die Variante „Suffigierung von *wir/ma*“, was ein deutliches Charakteristikum für dieses Dialektgebiet ist (Beispiel: ‚wir gehen‘ [mɪɐ̯ ɡɛmɐ]). Granada, ebenfalls eine südmittelbairische Band, zeigt für dieses Gebiet eher unübliche Variation an. So erscheinen die Realisierungen standardnäher beziehungsweise südbairischer zu sein. Bei mhd. *a* und *â*, zum Beispiel, werden die *a*-haltigen Varianten häufiger verwendet beziehungsweise beim Konsonanten *l* bleibt dieser erhalten, was typisch für Standardnähe beziehungsweise auch das Südbairische ist. Bei den südbairischen Reinischkogel Buam wiederum lassen sich regionale Charakteristika nur minimal feststellen, zum Beispiel wenn das *r* oder *l* nach Vokal erhalten bleibt. Überraschenderweise passen sich die Burschen jedoch zunehmend an das Mittelbairische, vor allem den Osten, stark an, da sogar dialektkonservative Varianten wie *oa* bei mhd. *ei* Verwendung finden.

Nun sollen erneut die eingangs genannten Fragestellungen angeführt, besprochen und schließlich beantwortet werden:

- Welche ausgewählten phonologischen und morphologischen Merkmale der österreichischen Dialektlandschaft werden in dialektal ausgerichteten Popsongs variiert?
- Inwieweit können die Interpretierenden der Popsongs auf Grund ihrer Sprache bestimmten Dialektregionen Österreichs zugeordnet werden?
 - Welchen sprachlichen und außersprachlichen Einflüssen unterliegen die gesprochenen Songtexte?
 - Können Tendenzen zur Assimilierung der dialektalen Sprache der Musiker und Musikerinnen erkannt werden, sodass man von einem „Musikdialekt“ sprechen könnte?

Die erste Forschungsfrage über die Variation bestimmter phonologischer und morphologischer Variablen des Dialekts wurde soeben beantwortet. Nun ist es interessant herauszufinden, ob man die Interpretierenden auf Grund der Sprache, welche sie in ihren Popsongs verwenden, bestimmten Regionen Österreichs zuordnen kann. Auch diese Forschungsfrage hat sich bereits teilweise beantwortet. Es zeigt sich nämlich, dass alle Interpretierenden in einer gewissen Weise eine Tendenz dazu haben sich dem Ostmittelbairischen um Wien anzupassen. Ältere, dialektalere Varianten werden zugunsten jüngerer, breiter verständlicherer stetig abgebaut, wenngleich

letzte Stücke davon noch in der Musik der Interpretierenden zu finden sind. Überraschenderweise besteht aber nicht nur eine Tendenz zur Standardsprache beziehungsweise zu standardnäheren Varianten, sondern ebenso zum Südbairischen, vor allem von südmittelbairischen Musikern. Bei Granada und Gnackwatschn lässt sich dieses Phänomen eindeutig erkennen, auch wenn nur minimale Anteile südbairischer Varianten in den Songs vorhanden sind. Auf der einen Seite herrscht von Teilen der Musiker eine Tendenz zu standardnäheren Varianten vor (sehr stark bei Granada), auf der anderen Seite hingegen, bleibt man dialektkonservativen Varianten verhaftet (vor allem Ina Regen und Folkshilfe). Ich würde allerdings schon sagen, dass man die hier untersuchten Interpretierenden beinahe eindeutig einer bestimmten Dialektregion zuordnen könnte, auch wenn der Unterschied zwischen ost- und südmittelbairischem Gebiet in den letzten Jahren deutlich geringer geworden ist.

Welchen sprachlichen und außersprachlichen Einflüssen die Songtexte unterliegen wurde teilweise auch im Fragebogen erhoben. So ist natürlich von höchster Bedeutung die Herkunft beziehungsweise regionale Zuordnung der Interpretierenden, deren Alter sowie deren Ausbildung und Beruf. Außerdem werden die Musiker und die Musikerin scheinbar recht stark vom Ostmittelbairischen um Wien geprägt, da berufsbedingt vermutlich häufig dort gearbeitet werden muss.²² Interessanter sind in diesem Kontext jedoch die musikalischen Einflüsse, die bei Musikern natürlich einen besonderen Stellenwert einnehmen. Eine sehr große Beeinflussung gebührt natürlich derjenigen Person beziehungsweise denjenigen Personen, mit denen in ständigem Kontakt zusammengearbeitet wird. Weitere Faktoren könnten auch musikalische Vorbilder sein, denen man bewusst oder unbewusst nacheifern möchte sowie das grundlegende Thema eines Songs, das auch ausschlaggebend für die Sprache sein kann. Grundsätzlich kann als wichtigster Faktor allerdings die dialektale Prägung gesehen werden, die man in seiner Kindheit und während des Aufwachsens erfährt.

Es wurde nun festgestellt, dass sich die untersuchten Musiker und die Musikerin grob bestimmten Dialektgebieten zuordnen lassen und, dass die Tendenz in der Sprache hin zum Mittelbairischen geht. Wie in den Theoriekapiteln ausführlich beschrieben wurde, unterliegt Sprache immer einem kontinuierlichen Wandel. Diese dynamischen Prozesse sorgen schließlich dafür, dass manche Varianten in der älteren Bevölkerung noch gängig sind, diese aber in der jüngeren Generation stetig abgebaut werden. Nun kann man sich die Frage stellen, warum die Interpretierenden insgesamt stark zum Mittelbairischen tendieren. Dieses Phänomen könnte am Sprachwandel liegen, der sich durchgehend vollzieht und in der Gegenwart dafür sorgt, dass dialektalere Phänomene zugunsten umgangssprachlicher zunehmend abgebaut werden und

²² Das wurde in einigen Fragebögen so angegeben.

dahingehend sich am linguistischen Zentrum Wien sprachlich angehalten wird. Eine andere Theorie wäre jedoch, dass es zur Assimilierung der Sprache der Musiker und der Musikerin kommt, sodass sich diese im Sinne von mesosynchronischen Prozessen im Laufe der Zeit durch Medien aneinander anpassen. So könnte schließlich nach einer Weile eine eigene Gruppenvarietät entstehen, nämlich jener Gruppe von Musikern und Musikerinnen, die dialektale Pop-songs schreiben. Wahrscheinlicher ist allerdings die Theorie, dass die Interpretierenden sowie alle Menschen dem stetigen Sprachwandel unterliegen, der in diese besagte Richtung zu gehen scheint.

An dieser Stelle setzen nun auch Überlegungen zu zukünftigen Studien in dieser Richtung an. Es wäre auf jeden Fall interessant die Sprache der gegenwärtigen Interpretierenden, die sich rund um ihr 30. Lebensjahr befinden mit der Sprache österreichischer Dialektmusiker und -musikerinnen zu vergleichen, die zur älteren Generation des Austropop zu zählen sind (Beispiel: Wolfgang Ambros, Rainhard Fendrich). Durch eine solche Analyse könnte Sprachwandel vermutlich sehr gut beschrieben werden. Denn man würde eine ältere Generation, welche dialektal anders sozialisiert wurde mit einer jüngeren Generation vergleichen, die aktuelle sprachliche Tendenzen widerspiegelt. Denkbar wäre auch das Sample auf den österreichisch-alemanischen Sprachraum auszuweiten.

6 Literaturverzeichnis

- AMADEUS AUSTRIAN MUSIC AWARDS (2019) URL: <https://www.amadeusawards.at/> [letzter Zugriff: 01.04.2019].
- AMMON, ULRICH (2003): Dialektschwund, Dialekt-Standard-Kontinuum, Diglossie: Drei Typen des Verhältnisses Dialekt-Standardvarietät im deutschen Sprachgebiet. In: ANDROUTSOPOULOS, JANNIS K./ZIEGLER, EVELYN (Hg.): „Standardfragen“. Soziolinguistische Perspektiven auf Sprachgeschichte, Sprachkontakt und Sprachvariation. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang (VarioLingua. Nonstandard – Standard – Substandard 18), 163-172.
- AMMON, ULRICH (2006): Die deutschsprachigen Länder. In: AMMON, ULRICH/DITTMAR, NORBERT/MATTHEIER, KLAUS/TRUDGILL, CHAMBERS (Hg.): Sociolinguistics: An international Handbook of the Science of Language and Society. Berlin/New York: De Gruyter. 2. vollständig, neu bearbeitete Auflage. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3), 1765-1772).
- VON APPEN, RALF (2017): Populäre Musik – Grundlagen der Begriffsbestimmung. In: HOYER, TIMO/KRIES, CARSTEN/STEDEROTH, DIRK (Hg.): Was ist Popmusik? Konzepte – Kategorien – Kulturen. Darmstadt: WBG, 71-91.
- BARBOUR, STEPHAN/STEVENSON, PATRICK (1998): Variation im Deutschen. Soziolinguistische Perspektiven. Übersetzt aus dem Englischen von KONSTANZE GEBEL. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- BELLMANN, GÜNTER (1983): Probleme des Substandards im Deutschen. In: MATTHEIER, KLAUS J. (Hg.): Aspekte der Dialekttheorie. Tübingen: Max Niemeyer (Reihe germanistische Linguistik 46), 105-130.
- BERGER, HARRIS M./CARROLL, MICHAEL THOMAS (Hg.) (2003): Global Pop, Local Language. Jackson [u.a.]: University Press of Mississippi.
- BERRUTO, GAETANO (1987): Varietät. In: AMMON, ULRICH [u.a.] (Hg.): Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 263-267.
- BERRUTO, GAETANO (2004): Sprachvarietät – Sprache (Gesamtsprache, historische Sprache). Linguistic Variety – Language (Whole Language, Historical Language). In: AMMON, ULRICH [u.a.] (Hg.): Sociolinguistics. Soziolinguistik 1. 2., vollständig neu bearbeitete

- und erweiterte Auflage. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.1), 188-195.
- BERRUTO, GAETANO (2010): Identifying dimensions of linguistic variation in a language space. In: AUER, PETER/SCHMIDT, JÜRGEN ERICH (Hg.): Language and Space. An International Handbook of Linguistic Variation. Volume 1: Theories and Methods. Berlin [u.a.]: De Gruyter Mouton (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 30.1), 226-241.
- BUßMANN, HADUMOD (Hg.) (2008): Lexikon der Sprachwissenschaft. Vierte, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner.
- BÜCHERL, RAINALD F.J. (1980): Dialektabbau und Dialektrenaissance unter soziolinguistischem und didaktischem Aspekt. Untersuchungen am Vokalsystem nord-/mittelbairischer Übergangsdialekte [Magisterarbeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München].
- CHAMBERS, J.K./TRUDGILL, PETER (1998): Dialectology. 2nd Edition. Cambridge/New York: Cambridge University Press (Cambridge textbooks in linguistics).
- COSERIU, EUGENIO (1979): Die Sprachgeographie. 2. unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik 57).
- CZICHOCKI, S./HEYDRICH I./LANGER H. (1964): „Die Erscheinungsformen der Begriffsbestimmung und Versuch einer terminologischen Abgrenzung“. In: Wissenschaftliche Zeitschrift für Pädagogische Hochschule Potsdam (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe Sonderheft 1964), 113-124.
- DITTMAR, NORBERT (1997): Grundlagen der Soziolinguistik - Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben. Tübingen: Max Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft).
- EXMARALDA (2019): Homepage von EXMARaLDA. URL: <https://exmaralda.org/de/> [letzter Zugriff: 18.05.2019].
- FANTA-JENDE, JOHANNA (i.E.): Varieties in contact. Horizontal and vertical dimensions of phonological variation in Austria.
- FLEISCHER, WOLFGANG/HELBIG, GERHARD/LERCHNER, GOTTHARD (Hg.): Kleine Enzyklopädie Deutsche Sprache. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- FOLKSHILFE (2019): Homepage von Folkshilfe. URL: <https://folkshilfe.at/de/> [letzter Zugriff: 08.05.2019].
- GLÜCK, HELMUT (Hg.) (2010): Metzler Lexikon Sprache. 4., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- GNACKWATSCHN (2019): Homepage von Gnackwatschn. URL: <https://gnackwatschn.at/> [letz-

ter Zugriff: 08.05.2019].

- GOEBL, HANS (1993): Probleme und Methoden der Dialektometrie: Geolinguistik in globaler Perspektive. In: VIERECK, Wolfgang (Hg.): Verhandlungen des Internationalen Dialektologenkongresses Bamberg, 29.7.–4.8.1990 1: Plenarvorträge. Computative Datenverarbeitung. Dialektgliederung und Dialektklassifikation. Stuttgart: Franz Steiner (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik Beihefte 74), 37-81.
- GOOSENS, JAN (1977): Deutsche Dialektologie. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Sammlung Götschen 2205).
- GRANADA (2019): Homepage von Granada. URL: <https://granadamusik.com/> [letzter Zugriff: 10.05.2019].
- GUT, ULRIKE (2013): Analysing phonetic and phonological variation on the segmental level. In: KRUG, MANFRED/SCHLÜTER, JULIA (Hg.): Research Methods in Language Variation and Change. Cambridge: Cambridge University Press, 228-243.
- HAAS, WALTER (2008): Vokalisierung in den deutschen Dialekten. In: PUTSCHKE, WOLFGANG/KNOOP, ULRICH/BESCH, WERNER (Hg.): Dialektologie, Part 2: Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Berlin: Walter de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.2), 1111-1116.
- HABERMANN, MECHTHILD/DIEWALD, GABRIELE/THURMAIR, MARIA (2015): Duden. Grundwissen Grammatik. Fit für den Bachelor. 2., überarbeitete Auflage. Dudenverlag: Berlin.
- HOYER, TIMO (2017): Pop, Pop, Antipop. Weshalb nicht alles, was dafür gehalten wird, Popmusik ist. In: HOYER, TIMO/KRIES, CARSTEN/STEDEROTH, DIRK (Hg.): Was ist Popmusik? Konzepte – Kategorien – Kulturen. Darmstadt: WBG, 15-50.
- HUESMANN, ANETTE (1998): Zwischen Dialekt und Standard. Empirische Untersuchung zur Soziolinguistik des Varietätenspektrums im Deutschen. Tübingen: Max Niemeyer.
- HUTTERER, CLAUS JÜRGEN (1978): Der Stadtdialekt von Graz in Vergangenheit und Zukunft. In: STEINBÖCK, WILHELM (Hg.): 850 Jahre Graz. 1128-1978. Festschrift. Graz/Wien/Köln: Styria, 323-354.
- INA REGEN (2019): Homepage von Ina Regen. URL: <https://www.inaregen.at/> [letzter Zugriff: 10.05.2019].
- IPA (2018): Homepage des International Phonetic Alphabet. URL: <http://www.internationalphoneticalphabet.org/> [letzter Zugriff: 18.05.2019].
- JAUKE, WERNER (2001): Art. „Austro-Pop“. In: Österreichisches Musiklexikon online. URL:

- https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Austro-Pop.xml/ [letzter Zugriff: 02.04.2019].
- JAUS, OTTO (2019): Homepage von Otto Jaus. URL: <https://www.ottojaus.at/> [letzter Zugriff: 10.05.2019].
- JONGEN, RENÉ (1982): Theoriebildung der strukturellen Dialektologie. In: BESCH, WERNER [u.a.] (Hg.): Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Erster Halbband. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.1), 248-276.
- KELLER, RUDI (2003): Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen [u.a.]: Francke (UTB für Wissenschaft - Uni-Taschenbücher - Linguistik. 1567).
- KLEENE, ANDREA (2017): Attitudinal-perzeptive Variationslinguistik im bairischen Sprachraum. Horizontale und vertikale Grenzen aus der Hörerperspektive. Dissertation Universität Wien.
- KNOBLOCH, JOHANN (Hg.) (1986): Sprachwissenschaftliches Wörterbuch. 1. Band: A-E. Heidelberg: Carl Winter.
- KRANZMAYER, EBERHARD (1956): Historische Lautgeographie des gesamtbairischen Dialektraumes: mit Laut- und Hilfskarten in besonderer Mappe: [Karten]. Wien/Graz: Böhlau.
- KRIES, CARSTEN (2017): Das Popmusikalische. Begriff, Struktur, Erlebnis. In: HOYER, TIMO/KRIES, CARSTEN/STEDEROTH, DIRK (Hg.): Was ist Popmusik? Konzepte – Kategorien – Kulturen. Darmstadt: WBG, 92-110.
- KRUG, MANFRED/SELL, KATRIN (2013): Designing and conducting interviews and questionnaires. In: KRUG, MANFRED/SCHLÜTER, JULIA (Hg.): Research Methods in Language Variation and Change. Cambridge: Cambridge University Press, 69-98.
- LAMELI, ALFRED (2004): Standard und Substandard. Regionalismen im diachronen Längsschnitt. Stuttgart: Franz Steiner (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik Beihefte 128).
- LARKEY, EDWARD (2003): Just for Fun? Language Choice in German Popular Music. In: BERGER, HARRIS M./CARROLL, MICHAEL THOMAS (Hg.): Global Pop, Local Language. Jackson [u.a.]: University Press of Mississippi, 131-152.
- LENZ, ALEXANDRA N. (2003): Struktur und Dynamik des Substandards. Eine Studie zum Westmitteldeutschen (Wittlich/Eifel). Wiesbaden: Franz Steiner (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik Beihefte 125).
- LENZ, ALEXANDRA N. (2004): Verdichtungsgebiete und Varietätengrenzen im Methodenver-

- gleich. In: CHRISTEN, HELEN (Hg.): Dialekt, Regiolekt und Standardsprache im sozialen und zeitlichen Raum. Beiträge zum 1. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen, Marburg/Lahn, 5.-8. März 2003. Unter Mitarbeit von Agnès Noyer. Wien: Edition Praesens, 199-220.
- LENZ, ALEXANDRA N. (i.E.): Bairisch und Alemannisch in Österreich. In: HERRGEN, JOACHIM/SCHMIDT, JÜRGEN ERICH (Hg.): Deutsch. Language and Space Band 4. Berlin, Boston: de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 30.4).
- LÖFFLER, HEINRICH (2010): Germanistische Soziolinguistik. 4., neu bearbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt (Grundlagen der Germanistik 28).
- LÜDTKE, JENS/MATTHEIER, KLAUS J. (2005): Variation – Varietäten – Standardsprachen. Wege für die Forschung. In: LENZ, ALEXANDRA N./MATTHEIER, KLAUS J. (Hg.): Varietäten – Theorie und Empirie. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang (VarioLingua. Nonstandard – Standard – Substandard 23), 13-38.
- MARKEY, THOMAS L. (1973): Dialektologie. Tübingen: Max Niemeyer (Germanistische Arbeitshefte).
- MERKLE, LUDWIG (1975): Bairische Grammatik. München: Heimeran.
- NIEBAUM, HERMANN/MACHA, JÜRGEN (2014): Einführung in die Dialektologie des Deutschen. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin/Boston: Walter de Gruyter (Germanistische Arbeitshefte 37).
- PAUL, HERMANN (1880): Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle: Niemeyer.
- PIZZERA, PAUL (2019): Homepage von Paul Pizzera. URL: <http://www.paulpizzera.at/> [letzter Zugriff 10.05.2019].
- PUTSCHKE, WOLFGANG (1982): Theoriebildung der 'klassischen' Dialektologie. In: BESCH, WERNER [u.a.] (Hg.): Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Erster Halbband. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.1), 232-247.
- REIFENSTEIN, INGO (1997): Dialektverfall oder Mundartrenaissance? – in Bayern und Österreich. In: In: STICKEL, GERHARD (Hg.): Varietäten des Deutschen. Regional- und Umgangssprachen. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Institut für deutsche Sprache Jahrbuch 1996), 392-345.
- REINISCHKOGL BUAM (2019): Homepage der Reinischkoggl Buam. URL: <https://reinischkoggl-buam.com/> [letzter Zugriff 10.05.2019].
- RÖSING, HELMUT (2012): Forensische Popmusik-Analyse. In: HELMS, DIETRICH/PHELPS,

THOMAS (Hg.): Black Box Pop. Analysen populärer Musik. Bielefeld: Transcript, 257-277.

SCHEURINGER, HERMANN (2010): Mapping the German language. In: LAMELI, ALFRED/KEHREIN, ROLAND/RABANUS, STEFAN (Hg.): Language and Sprace. An International Handbook of Linguistic Variation. Volume 2: Language Mapping, Part 1. Berlin [u.a.]: De Gruyter Mouton (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 30.2), 158-179.

SCHEUTZ, HANNES: Konsonanten. In: SCHEUTZ, HANNES (Hg.): Deutsche Dialekte im Alpenraum. URL: https://www.ardealp.org/atlas/data/ergebnisse_kon.html [letzter Zugriff: 10.06.2019].

SCHIRMUNSKI, VIKTOR M. (2010): Deutsche Mundartkunde. Vergleichende Laut- und Formenlehre der deutschen Mundarten. Aus dem Russischen übersetzt von WOLFGANG FLEISCHER. Frankfurt am Main: Peter Lang.

SCHMIDT, JÜRGEN ERICH / HERRGEN, JOACHIM (Hg.) (2001-2009): Digitaler Wenker-Atlas (DiWA). Bearbeitet von ALFRED LAMELI, TANJA GIESSLER, ROLAND KEHREIN, ALEXANDRA LENZ, KARL-HEINZ MÜLLER, JOST NICKEL, CHRISTOPH PURSCHKE und STEFAN RABANUS. Erste vollständige Ausgabe von GEORG WENKERS "Sprachatlas des Deutschen Reichs". 1888–1923 handgezeichnet von EMIL MAURMANN, GEORG WENKER und FERDINAND WREDE. Marburg: Forschungszentrum Deutscher Sprachatlas. 2001-2009. URL: <https://diwa.info/> [letzter Zugriff: 07.06.2019].

SCHMIDT, JÜRGEN ERICH (2005): Versuch zum Varietätenbegriff. In: LENZ, ALEXANDRA N./MATTHEIER, KLAUS J. (Hg.): Varietäten – Theorie und Empirie. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang (VarioLingua. Nonstandard – Standard – Substandard 23), 61-74.

SCHMIDT, JÜRGEN ERICH / HERRGEN, JOACHIM / KEHREIN, ROLAND (Hrsg.) (2008ff.): Regionalsprache.de (REDE). Forschungsplattform zu den modernen Regionalsprachen des Deutschen. Bearbeitet von DENNIS BOCK, BRIGITTE GANSWINDT, HEIKO GIRNTH, SIMON KASPER, ROLAND KEHREIN, ALFRED LAMELI, SLAWOMIR MESSNER, CHRISTOPH PURSCHKE, ANNA WOLAŃSKA. Marburg: Forschungszentrum Deutscher Sprachatlas. URL: <https://regionalsprache.de/> [letzter Zugriff: 07.06.2019].

SCHMIDT, JÜRGEN ERICH (2010): Dynamic linguistic maps and validation. In: LAMELI, ALFRED/KEHREIN, ROLAND/RABANUS, STEFAN (Hg.): Language and Sprace. An International Handbook of Linguistic Variation. Volume 2: Language Mapping, Part 1. Berlin [u.a.]: De Gruyter Mouton (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 30.2), 385-401.

- SCHMIDT, JÜRGEN ERICH/HERRGEN, JOACHIM (2011): Sprachdynamik. Eine Einführung in die moderne Regionalsprachenforschung. Berlin: Erich Schmidt (Grundlagen der Germanistik 49).
- SEILER, CHRISTOPHER/SPEER, BERNHARD (2019): Homepage von Seiler und Speer. URL: <https://www.seilerundspeer.at/> [letzter Zugriff 10.05.2019].
- SINNER, CARSTEN (2014): Varietätenlinguistik. Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- SMITS, T.F.H./KLOOTS, H. (2011): Das Comeback der Mundarten. Dialektrenaissance und die flämische Dialektpopwelle (2001-2010). In: GLASER, ELVIRA [u.a.] (Hg.): Dynamik des Dialekts - Wandel und Variation: Akten des 3. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD). Stuttgart: Steiner (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik Beihefte 144), 301-318.
- SOWINSKI, BERNHARD (1974): Grundlagen des Studiums der Germanistik 1: Sprachwissenschaft. 2., überarbeitete Auflage. Köln [u.a.]: Böhlau.
- STEDEROTH, DIRK (2017): Sound, Groove, Performance. Musikästhetische Realisierungskategorien zur Charakterisierung populärer Musik. In: HOYER, TIMO/KRIES, CARSTEN/STEDEROTH, DIRK (Hg.): Was ist Popmusik? Konzepte – Kategorien – Kulturen. Darmstadt: WBG, 111-134.
- WIESER, THOMAS (2018): Granada-Sänger Thomas Petritsch: "Man muss sich selbst treu bleiben". In: Kleine Zeitung online. URL: https://www.kleinezeitung.at/steiermark/suedsuedwest/5458946/Sommergespraech-aus-der-Suedsteiermark_GranadaSaenger-Thomas [letzter Zugriff 10.05.2019].
- WIESINGER, PETER (1980): „Sprache“, „Dialekt“ und „Mundart“ als sachliches und terminologisches Problem. In: GÖSCHEL, JOACHIM (Hg.): Dialekt und Dialektologie : Ergebnisse des internationalen Symposions "Zur Theorie des Dialekts", Marburg/Lahn, 5. - 10. September 1977. Wiesbaden: Steiner (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik Beihefte 26), 177-194.
- WIESINGER, PETER (1983): Die Einteilung der deutschen Dialekte. In: BESCH, WERNER [u.a.] (Hg.): Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Zweiter Halbband. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.2), 807-899.
- WIESINGER, PETER (1989a): The Central and Southern Bavarian Dialects in Bavaria and Austria. In: RUSS, CHARLES V.J. (Hg.): The Dialects of Modern German. A Linguistic Survey. Stanford/California: Stanford University Press, 438-521.

- WIESINGER, PETER (1989b): Die Flexionsmorphologie des Verbums im Bairischen. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- WIESINGER, PETER (1997): Sprachliche Varietäten – Gestern und Heute. In: STICKEL, GERHARD (Hg.): Varietäten des Deutschen. Regional- und Umgangssprachen. Berlin/New York: Walter de Gruyter (Institut für deutsche Sprache Jahrbuch 1996), 9-41.
- ZEHETNER, LUDWIG (1985): Das bairische Dialektbuch. München: C.H. Beck.

Popsongs:

Folkshilfe (2018): Maria Dolores. In: Bahö. CD. Capriola/Blanko Music. Distributed by SonyMusic Entertainment.

Folkshilfe (2018): Nirwana. Single. Töchter söhne Records.

Gnackwatschn (2015): He Muhla. In: Im Talon. CD. MoD Music. Eigenverlag.

Gnackwatschn (2016): Jetzt hobts mit soweit (Es intressiert mi nerma). In: Die Wöt wird sie weiterdrahn. CD. MoD Music.

Granada (2018): Die Stodt. In: Ge bitte. CD. Karmarama.

Granada (2018): Miad vom Tanzen. In: Ge bitte. CD. Karmarama.

Ina Regen (2018): Und dann gehst. In: Klee. Sony Music Entertainment Germany GmbH.

Ina Regen (2018): Wie a Kind. In: Klee. Sony Music Entertainment Germany GmbH.

Pizzera & Jaus (2018): Dialekt's mi. Single. Dialekt's mi am Oasch.

Pizzera & Jaus (2018): #janeinvielleicht. Single. Dialekt's mi am Oasch.

Reinischkogel Buam (2018): Bussal. Single.

Reinischkogel Buam (2018): Für an Moment. Single. San Tropez Records.

Seiler & Speer (2018): Ala bin. Single. Jokebrothers Records.

Seiler & Speer (2018): Ois Ok. Single. Jokebrothers Records.

7 Anhang

7.1 Zusammenfassung (Deutsch)

Wer in den letzten Jahren die Musikszene Österreichs ein wenig verfolgt hat, dem dürfte ein Trend in Richtung dialektaler Popmusik nicht entgangen sein. Aus diesem Grund befasst sich diese Masterarbeit mit der Variation dialektaler phonologischer und morphologischer Merkmale in österreichischen Popsongs. Ziel ist es, auf der Basis linguistischer Variablen, herauszufinden, inwiefern österreichische Interpretierende auf Grund der Sprache in ihren Songs bestimmten Dialektgebieten zugeordnet werden können. Die Analyseergebnisse legen nahe, dass die Interpretierenden gewiss bestimmten groben Dialektgebieten zugeordnet werden können und dass sich in ihrer Sprache die aktuellen dialektalen Entwicklungen teilweise widerspiegeln. Es zeigt sich allerdings auch, dass Musik und deren Songtexte anderen Regeln unterliegen als gesprochene Sprache, weshalb auch auf diese Besonderheiten eingegangen werden muss.

(115 Wörter)

7.2 Abstract (English)

If people have been listening to Austrian music in recent years, one could not escape the trend towards dialectal pop music. Hence this Master's thesis is concerned with the variation of dialectal phonological and morphological features in Austrian pop music. The aim is to learn how Austrian musicians can be associated with certain dialectal areas on the base of linguistic variables. The results of the analysis show that the performers' language variation correlates with certain dialectal areas and the language in the songs partly reflects the recent dialectal developments. Additionally, it seems that music and its lyrics succumb other norms than spoken language, consequently these characteristics must be considered too.

(110 words)

7.3 Fragebogen

Soziolinguistischer Fragebogen



Lieber Musiker/liebe Musikerin,

vielen Dank, dass Sie mir bei meiner Masterarbeit zum Thema „Zur Variation dialektaler Merkmale in österreichischen Popsongs“ weiterhelfen. Um mein Forschungsvorhaben umfassend bearbeiten zu können, sind einige soziale Daten wichtig, da außersprachliche Merkmale einen großen Einfluss auf individuelle Sprache und Sprechen haben.

Ihre Angaben werden **ausnahmslos für wissenschaftliche Zwecke erhoben** und **dienen ausschließlich meiner Masterthesis** an der Universität Wien. Ihre Angaben werden von mir vertraulich behandelt. In der Masterarbeit wird es ausschließlich um Ihre Songs gehen. Eine kommerzielle Verwendung oder eine Weitergabe an Dritte erfolgt nicht.

Bitte füllen Sie den Fragebogen in Ruhe und nicht in Gegenwart anderer aus.

Bei Interesse lasse ich Ihnen auch gerne die Ergebnisse dieser Erhebung zukommen, da Sie dadurch auch **sprachwissenschaftliches Feedback** auf die Sprache in Ihren Songs erhalten.

Zur Masterarbeit:

Ich möchte Ihnen hier in wenigen Zeilen das Vorhaben meiner Masterarbeit kurz erläutern. In meiner Masterarbeit untersuche ich die sprachliche Vielfalt in österreichischen Popsongs. Insbesondere erforsche ich sprachliche Merkmale der Aussprache und Grammatik. Im Besonderen geht es um die Frage, inwieweit die Popsongs auf Grund ihrer Sprache bestimmten Dialektregionen Österreichs zugeordnet werden können.

Fragen zu Ihrer Person:

Zuname

Vorname

Geburtsjahr

Bisherige Wohnorte:

Wohnort (PLZ, Ort)	Zeit (Jahr-Jahr)

Wo ist Ihre Mutter aufgewachsen? (PLZ, Ort)

◆—————▶

Wo ist Ihr Vater aufgewachsen? (PLZ, Ort)

◆—————▶

Wie haben Ihre Eltern mit Ihnen gesprochen als Sie klein waren? (Beispiel: Dialekt, Hochdeutsch et cetera)

◆—————▶

Bisherige Arbeits- & Ausbildungsorte (PLZ, Ort)	Zeit (Jahr-Jahr)

Höchste abgeschlossene Ausbildung

◆—————▶

Sprechen Sie einen Dialekt oder mehrere? Wenn ja, welche?

◆—————▶

Wie gut sprechen Sie den/die Dialekt/e?

◆—————▶

sehr gut

☐—☐—☐—☐—☐—☐

gar nicht

Wie häufig sprechen Sie auf die Woche verteilt Ihre/n Dialekt/e?

◆—————▶

immer

☐—☐—☐—☐—☐—☐

nie

Fragen zu Ihrer Musik:

Welchen Genres/welchen Richtungen würden Sie Ihre Musik zuordnen?

◆—————▶

Wer verfasst hauptsächlich die Songtexte Ihrer Musik?

◆—————▶

Wer hat die Songtexte zu folgenden zwei Songs verfasst? Wann wurden diese Songs zum ersten mal veröffentlicht? [Platzhalter]

◆—————▶

In welcher Sprechweise verfassen Sie Ihre Songtexte? (Beispiel: Dialekt, Hochdeutsch, Umgangssprache et cetera)

◆—————▶

Welche Rolle spielen folgende Aspekte beim texten Ihrer Songs?

Besonderheiten der Sprache

sehr wichtig

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

unwichtig

Reimschema

sehr wichtig

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

unwichtig

sprachliche Verständlichkeit

sehr wichtig

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

unwichtig

Wohlklang

sehr wichtig

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

unwichtig

Versmaß

sehr wichtig

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

unwichtig

Thema

sehr wichtig

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

unwichtig

Sonstige Aspekte:

Haben Sie musikalische Vorbilder? Wenn ja, welche?

Hier ist Platz für weitere Anmerkungen

Haben Sie herzlichen Dank für Ihre Mitarbeit!

Fiona Talkner, BEd

7.4 Zusätzliche Abbildungen

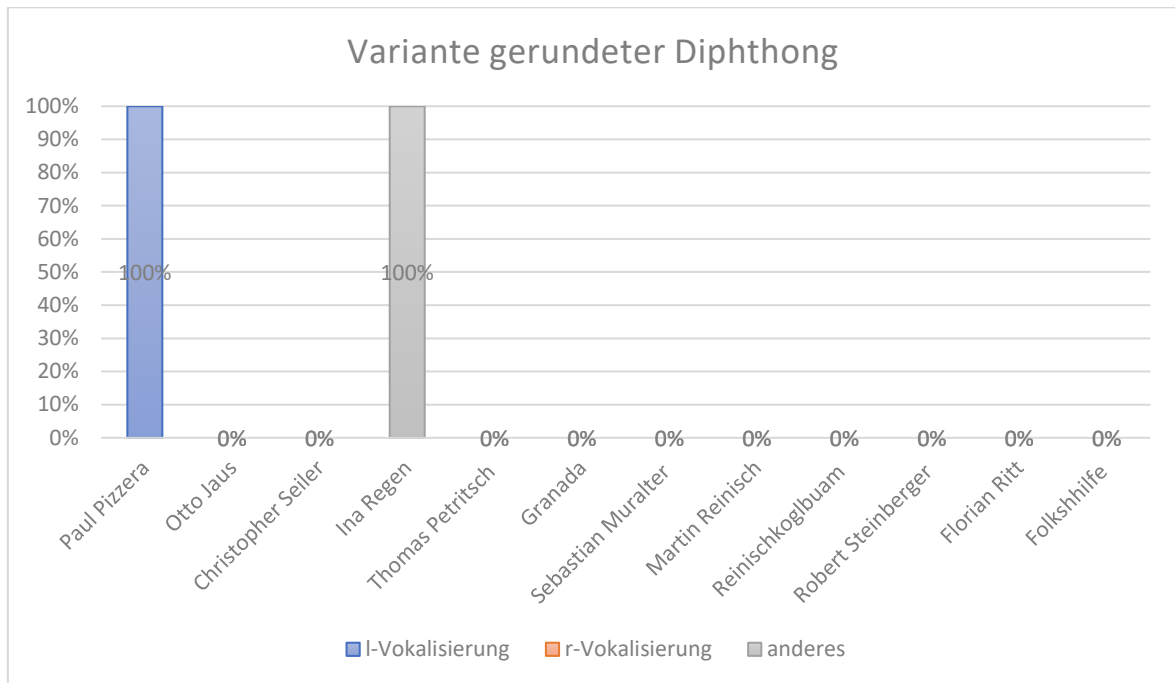


Figure 32: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante gerundete Diphthonge mhd. a)

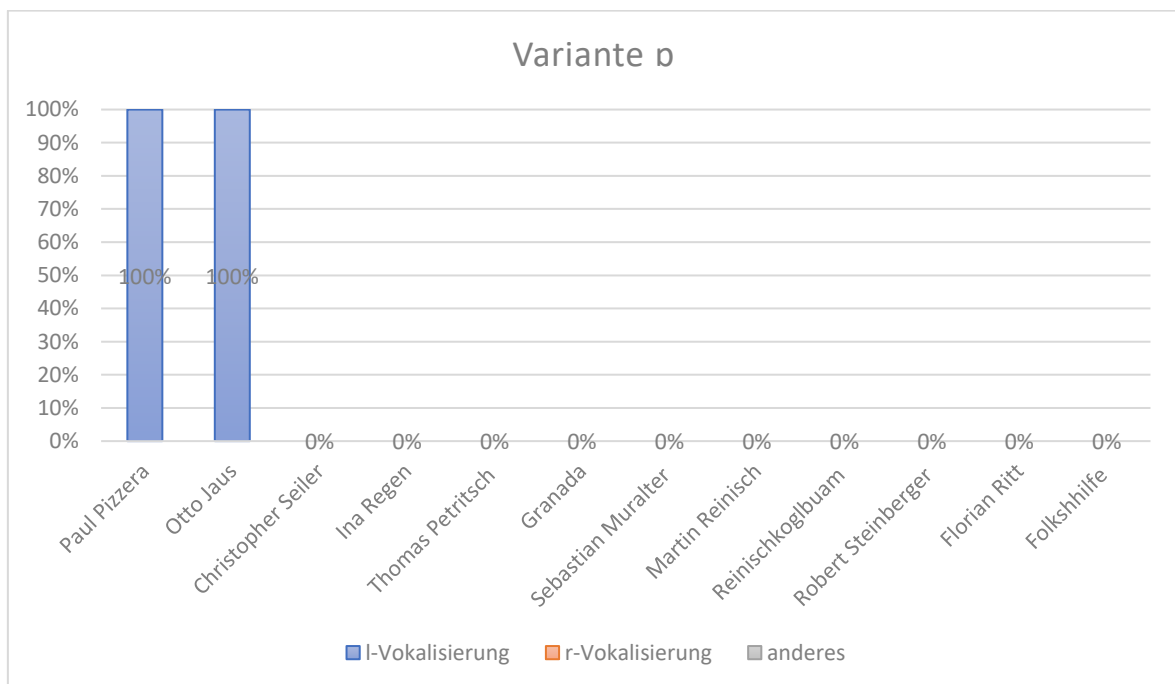


Figure 33: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante ɐ mhd. â)

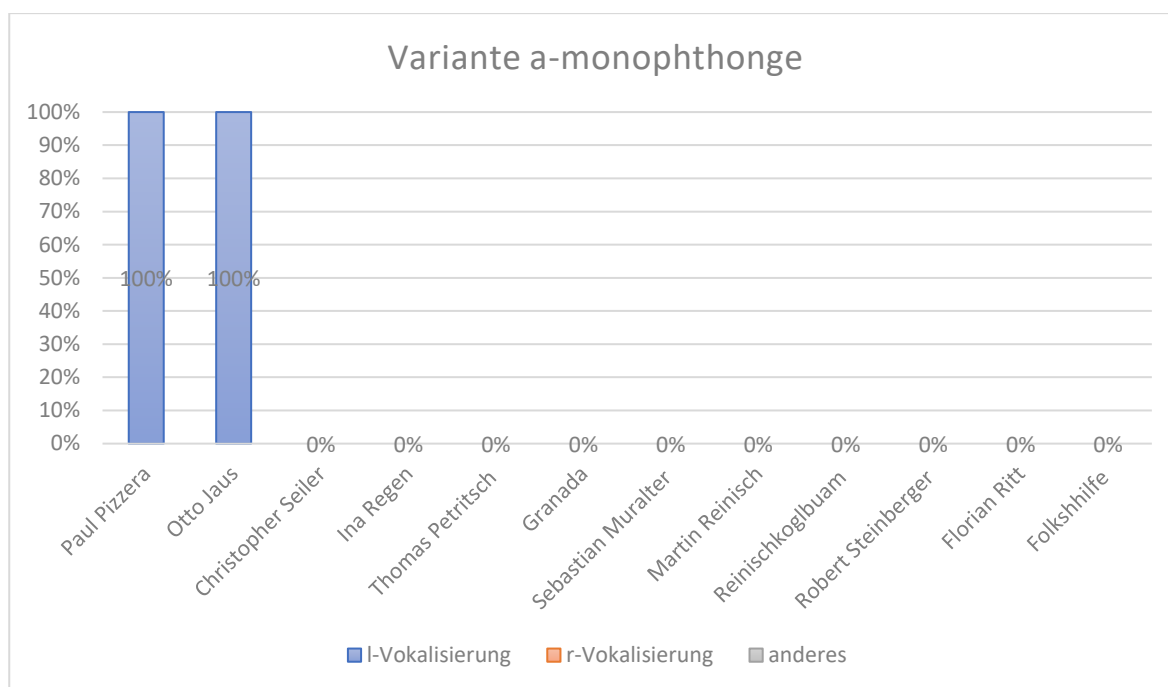


Figure 34: Kontextuelle Beeinflussung der Variantenwahl (Variante a mhd. â)

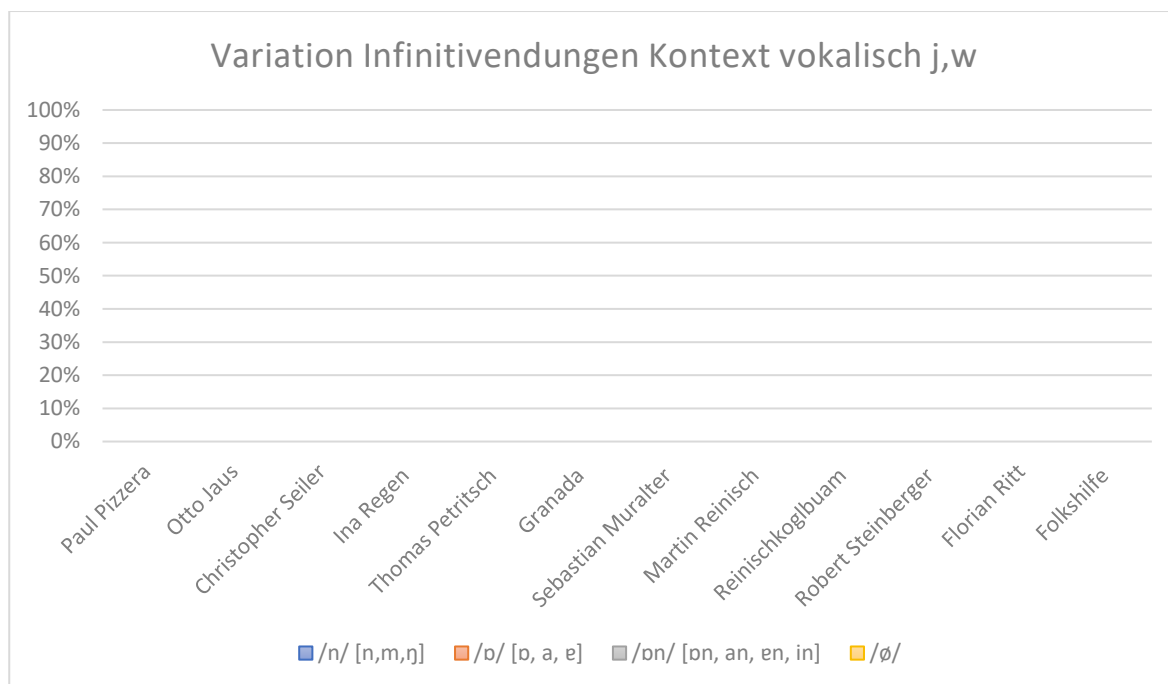


Figure 35: Analyseergebnisse der Variablen Infinitivendungen im Kontext der Liquiden l und r

7.5 Transkripte

Folkshilfe ‚Maria Dolores‘

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:05.5]	2 [00:09.9]	3 [00:13.0]
Florian Ritt [v]	((1,5s)) klɔg, hɛl und 'mɔnɕmɔɪ grɛl, aʔf a gɛ'vise ɔʔt so 'unhægmlic tsɔʔd.			
Standard FR [v]	((1,5s)) klein, hell und manchmal grell, auf eine gewisse Art so unheimlich zart.			
Alle [v]	ma'ria ɖɔ'lɔrɛs			nɔ m ɖa he
Standard Alle [v]	Maria Dolores			in der

[2]

	4 [00:14.4]	5 [00:16.4]	6 [00:17.9]	7 [00:20.1]
Florian Ritt [v]	((1,0s)) 'ɔʔfɔx nuʔ fe	und gɔns undn	((6,1s)) mɔɪ 'læɛse, mɔɪ laʔd,	
Standard FR [v]	((1,0s)) einfach nur schön	und ganz unten	Mal leise, mal laut,	
Alle [v]	hæɛs_ɖu 'mæɛne vundn.			
Standard Alle [v]	Höhe			heilst du meine Wunden.

[3]

	8 [00:27.7]	9 [00:29.2]	10 [00:31.1]	11 [00:32.8]	12 [00:34.8]
Florian Ritt [v]	mɪʔ so 'fadɾaʔd, ((1,0s)) a ʃɖɔʔk un_ 'mɛɕɖɪg, ɖɔ viʔd ma 'ɔndɛɕɖɪg.				
Standard FR [v]	mir so vertraut, stark und mächtig, da wird man andächtig.				
Alle [v]					mɪʔ gɔnts nɔ:. ((1,4s)) 'unɪsono:.
Standard Alle [v]					Mir ganz nah. ((1,4s)) Unisono.

[4]

	13 [00:38.0]	14 [00:50.8]	15 [00:53.0]	16 [00:57.1]	17 [01:03.5]
Alle [v]	((7,5s)) ma'ria ɖɔ'lɔrɛs, ɖi 'ʃɔɛnsɔ 'ʃɖime ((1,5s)) ɖɛs 'ju:gɛnd kɔrɛs. ((1,1s)) ma'ria ɖɔ'lɔrɛs, ɖi				
Standard Alle [v]	((7,5s)) Maria Dolores, die schönste Stimme ((1,5s)) des Jugendchores. ((1,1s)) Maria Dolores, die				

[5]

	18 [01:05.9]	19 [01:09.9]	20 [01:25.6]
Florian Ritt [v]	((14,1s)) bɛ'laʔfɛn, bɛ'vundɔn ɖuʔ ɪ ɖi: ʃɔ 'ima,		
Standard FR [v]	((14,1s)) belauschen, bewundern tu ich dich schon immer,		
Alle [v]	'ʃɔɛnsɔ 'ʃɖime ((1,3s)) ɖɛs 'ju:gɛnd kɔrɛs.		
Standard Alle [v]	schönste Stimme ((1,3s)) des Jugendchores.		

[6]

	21 [01:27.5]	22 [01:29.1]	23 [01:30.6]	24 [01:31.6]	25 [01:32.2]	26 [01:33.7]
Florian Ritt [v]	bɪn 'syɕɖɪg nɔx ɖɪg, ɖɛs viʔd 'ima 'ʃɪma.		ɖɛs hoɛ tse,		ɖɛs sɪtsɖ 'bɛʔfɛg, vi: ɖa 'vɔɛɖbɛsɖɛ	
Standard FR [v]	bin süchtig nach dir, das wird immer schlimmer. Das hohe "C",				das sitzt perfekt, wie der weltbeste	
Alle [v]			tse			
Standard Alle [v]			"C"			

[7]

	27 [01:35.5]	28 [01:36.9]	29 [01:48.7]	30 [01:50.7]
Florian Ritt [v]	'kavɛg, ɖɛg bɛsɔns ʃmɛgɖ.			
Standard FR [v]	Kaviar, der bestens schmeckt.			
Alle [v]	((6,2s)) ma'ria ɖɔ'lɔrɛs, ɖi 'ʃɔɛnsɔ 'ʃɖime			((1,7s)) ɖɛs 'ju:gɛnd kɔrɛs.
Standard Alle [v]	((6,2s)) Maria Dolores, die schönste Stimme			((1,7s)) des Jugendchores.

[8]

	31 [01:55.0]	32 [02:01.5]	33 [02:03.7]	34 [02:08.1]	35 [02:24.2]
Alle [v]	((1,4s)) ma'ria ɖɔ'lɔrɛs, ɖi 'ʃɔɛnsɔ 'ʃɖime ((1,7s)) ɖɛs 'ju:gɛnd kɔrɛs. ((13,8s)) ma'ria ((3,8s)) ɖɔ'lɔrɛs.				
Standard Alle [v]	((1,4s)) Maria Dolores, die schönste Stimme ((1,7s)) des Jugendchores. ((13,8s)) Maria ((3,8s)) Dolores.				

[9]

	36 [02:30.4]	37 [02:37.2]	38 [02:43.3]
Alle [v]	((4,5s)) ma'ria ((3,7s)) ɖɔ'lɔrɛs.		
Standard Alle [v]	((4,5s)) Maria ((3,7s)) Dolores.		

Folkshilfe ‚Nirwana‘

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:23.4]	2 [00:27.0]	3 [00:30.5]
Florian Ritt [v]	((21,0s)) 'endʃbɔnd, lɔs di t̪syɡl lo:s, aʒsm n̪ɪks vɪaɖ oles ɡro:s.		'endʃbɔnts, oles ɖɔ: ɖe:s ɖa:ɖ ɪ a.	
Standard FR [v]	((21,0s)) Entspannt, lass die Zügel los, aus dem Nichts wird alles groß.		entspannt, alles da das täte ich	

[2]

	4 [00:32.5]	5 [00:34.2]	6 [00:35.3]	7 [00:37.5]	8 [00:38.9]	9 [00:41.2]	10 [00:42.2]
Florian Ritt [v]			bɪɾɪç_ɖe:s æs 'sovi:so:,		fæəa fɪa di: 'ɡroʃe ʃou,		a ri:sn
Standard FR [v]	auch.		bricht das Eis sowieso,		Feier für die große Show,		ein riesen
Alle [v]	ɖa:ɖ ɪ a.	ɖen ɖɔ		ɔ'ba ɖɔ		ɖen ɖɔ	
Standard Alle [v]	täte ich auch.	denn da		aber da		denn da	

[3]

	11 [00:44.5]	12 [00:46.5]	13 [00:48.5]	14 [00:53.6]	15 [00:55.6]
Florian Ritt [v]	stse'nario, ɖe:s ɖa:ɖ ɪ a.		((3,0s)) 'hæɛɖe ʃɔfts nu a:na	ins nɪʒva:na ((3,0)s) oɖa	
Standard FR [v]	Szenario, das täte ich auch.		((3,0s)) heute schafft es noch einer	ins Nirwana ((3,0)s) oder du	
Alle [v]		ɖa:ɖ ɪ a.			
Standard Alle [v]		täte ich auch.			

[4]

	16 [01:01.3]	17 [01:19.5]	18 [01:23.0]
Florian Ritt [v]	ʃɖesɖ a:lane ɖɔ. ((16,7s)) ɔle t̪saɪm bɪs t̪sum_ɔnd,	kana kana ɖlæɛɖɖ faʃɔnd.	a traɪm vɪaɖ t̪su
Standard FR [v]	stehst alleine da. ((16,7s)) alle zusammen bis zum Mond,	keiner keiner bleibt verschont.	ein Traum wird zu

[5]

	19 [01:26.5]	20 [01:28.5]	21 [01:30.2]	22 [01:31.5]	23 [01:33.5]	24 [01:34.9]
Florian Ritt [v]	mɛə a'plaɪs. ɖe:s ɖa:ɖ ɪ a.			bɪɾɪç_ɖe:s æs 'sovi:so,	fæəa fɪa di: 'ɡroʃe	
Standard FR [v]	mehr Applaus. das täte ich auch.			bricht das Eis sowieso,	Feier für die	
Alle [v]		ɖa:ɖ ɪ a.	ɖen ɖɔ		ɔ'va ɖɔ	
Standard Alle [v]		täte ich auch.	dennn da		aber da	

[6]

	25 [01:37.3]	26 [01:38.3]	27 [01:40.6]	28 [01:42.6]	29 [01:44.6]
Florian Ritt [v]	ʃou,	a ri:sn stse'nario, ɖe:s ɖa:ɖ ɪ a.		((3,0s)) 'hæɛte ʃɔfts nu ana	
Standard FR [v]	große Show,	ein riesen Szenario, das täte ich auch.		((3,0s)) Heute schafft es noch	
Alle [v]		ɖen ɖɔ		ɖa:ɖ ɪ a.	
Standard Alle [v]		denn da		täte ich auch.	

[7]

	30 [01:49.8]	31 [01:51.5]	32 [01:57.4]	33 [02:17.7]	34 [02:19.7]
Florian Ritt [v]	ins nɪʒva:na. ((3,0)s) 'oɖa ʃɖesɖ a:lane ɖɔ. ((18,1s)) 'hæɛte ʃɔfts nu ana			ins nɪʒva:na. ((3,0)s)	
Standard FR [v]	einer ins Nirwana. ((3,0s)) oder stehst alleine da. ((18,1s)) Heute schafft es noch einer			ins Nirwana. ((3,0s))	

[8]

	35 [02:25.4]	36 [02:31.8]	37 [02:33.7]
Florian Ritt [v]	'oɖa ʃtɛst a:lane ɖɔ. ((4,1s)) 'hæɛte ʃɔfts nu ana	ins nɪʒva:na. ((3,0)s) oɖe ʃɖesɖ a:lane ɖɔ.	
Standard FR [v]	oder stehst alleine da. ((4,1s)) Heute schafft es noch einer	ins Nirwana. ((3,0s)) oder stehst alleine da.	

[9]

	38 [02:39.0]	39 [02:44.2]	40 [02:51.3]
Alle [v]	((3,7s)) ʃɖesɖ ɖɔn a:lane ɖɔ.	((5,6s)) ʃɖesɖ ɖɔn a:lane ɖɔ.	
Standard Alle [v]	((3,7s)) stehst dann alleine da.	((5,6s)) stehst dann alleine da.	

Gnackwatschn ‚He Muhla‘

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:05.1]	2 [00:06.4]
Robert Steinberger [v]	((4,0s)) he 'mu:lə, sɔg ɪ	und ɪ man ɡɛ'naʒ di:	und ɪ træp di: aʒf di: ɔɪm 'aʒf
Standard RS [v]	((4,0s)) he Muhla (Kuh), sage ich	und ich meine genau dich	und ich treibe dich auf die Alm hinauf

[2]

	3 [00:08.7]	4 [00:10.2]	5 [00:11.9]	6 [00:13.5]
Robert Steinberger [v]	und mɪd ɔɪm man_ɪ:	də 'barrakɑdn 'dɛrə vœd,	də ma 'nɛamə ɛa'drɔgn.	du dɛaʃs_ða dɛs nɛd
Standard RS [v]	und mit Alm meine ich:	die Barrikaden dieser Welt,	die wir nicht mehr ertragen.	Du darfst dir das

[3]

	7 [00:15.3]	8 [00:16.8]	9 [00:17.9]	10 [00:19.5]
Robert Steinberger [v]	ɡfɔɪn lɔsn,	di nɛd ɔa'vɪfn lɔsn.	mɔɪ dɛ ɸla'katə, ɸɪk sɛ 'yvarɔɪ hɪn.	vɪɐ 'vɛamə
Standard RS [v]	nicht gefallen lassen,	dich nicht erwischen lassen.	Mal die Plakate, picke sie überall hin.	wird werden

[4]

	11 [00:21.6]	12 [00:23.0]	13 [00:24.5]
Robert Steinberger [v]	olə 'aʒfvɛkɔn,	vɪɐ vɛan uns nɛd fa'ʃdɛkɔn.	hæd ɸɪs du ɛs 'amɔɪ, dɛɐ vɔs tsʊm sɔgn hɔd.
Standard RS [v]	alle aufwecken,	wir werden uns nicht verstecken.	Heute bist du es einmal, der etwas zu sagen hat.

[5]

	14 [00:26.2]	15 [00:28.2]	16 [00:30.1]	17 [00:31.9]
Robert Steinberger [v]	dɛs ɪs ka dɔg vi: 'jɛdɐ 'ɔndarɛ.	((1,0s)) raɪx ɪn ɔa lʊfd	und ʃtaɔɸ aʒf ɔa ʃdɔsn	und fæɐ ɪm
Standard RS [v]	Das ist kein Tag, wie jeder andere.	((1,0s)) Rauch in der Luft	und Staub auf der Straße	und Feuer im

[6]

	18 [00:33.6]	19 [00:36.4]	20 [00:38.1]	21 [00:39.7]
Robert Steinberger [v]	hɛaʃs.	((1,6s)) hæd sɛʃd a tsæɔn	und ʃræʃd so laʒd du kɔnsd	ɸɪs di vɛɐ hɛaʃ.
Standard RS [v]	Herzen.	((1,6s)) Heute setzt du ein Zeichen	und schreist so laut du kannst	bis dich wer hört.

[7]

	22 [00:42.3]	23 [00:44.0]	24 [00:45.9]
Robert Steinberger [v]	raɪx ɪn ɔa lʊfd	und ʃdɔɔɸ aʒf ɔa ʃdɔsn	und fæɐ ɪm hɛaʃs.
Standard RS [v]	Rauch in der Luft	und Staub auf der Straße	und Feuer im Herzen.

[8]

	25 [00:48.6]	26 [00:50.2]	27 [00:52.0]	28 [00:57.9]
Robert Steinberger [v]	und ʃræʃd so laʒd du kɔnsd	ɸɪs di vɛɐ hɛaʃ.	((1,5s)) ɸɪs di vɛɐ hɛaʃ.	((1,3s)) he 'mu:lə, huəɔ
Standard RS [v]	und schreist so laut du kannst	bis dich wer hört.	((1,5s)) Bis dich wer hört.	((1,3s)) He Muhla, hör

[9]

	29 [01:00.7]	30 [01:02.4]	31 [01:05.1]
Robert Steinberger [v]	'amɔɪ, dɪraɔ di mɔɪ vɔs sɔn,	du kɔnsd a ɔɪs 'antslɛ 'ɡrɔsə vɔn ʃlɔɪ.	ɔa anɛ dɛv ʃtɛd
Standard RS [v]	einmal, trau dich mal was sagen,	du kannst auch als Einzelner große Wellen schlagen.	der eine, der

[10]

	32 [01:06.5]	33 [01:08.2]	34 [01:10.2]
Robert Steinberger [v]	aʒf	ɔn_ɔa 'ɔndarɛ fɔɪd hɪn.	du vɪaʃd ɛɪm dɔx nɛd fɔɪn lɔsn,
Standard RS [v]	steht auf	und der andere fällt hin.	Du wirst ihn doch nicht fallen lassen,

[11]

	35 [01:11.5]	36 [01:12.8]	37 [01:14.0]
Robert Steinberger [v]	he 'mu:lə, sɔg ɪ ɔa	huəx ɡfæaʒdɐ af di,	a vɛnst vɔn olɛ sæɛtn hɛaʃt, du ʃɔʃsd as 'sɔvi:so
Standard RS [v]	He Muhla, sage ich dir	Höre gescheiter auf dich,	auch wenn du von allen Seiten hörst, du schaffst es

[12]

	38 [01:17.1]	39 [01:19.1]	40 [01:20.6]
Robert Steinberger [v]	ni:	vɪɐ ɡɛ:n aʒf di 'barrakɑdn,	vɪɐ san hægt a 'æɪnhæɛd.
Standard RS [v]	sowieso nie.	Wir gehen auf die Barrikaden	wir sind heute eine Einheit.

[13]

	41 [01:22.2]	42 [01:23.7]	43 [01:24.9]	44 [01:26.5]	45 [01:28.4]
Robert Steinberger [v]	vɪɐ kæmpfɪn fyɐ 'fræɪhæɛd.	raɪx ɪn ɔa lʊfd	und ʃtaɔɸ aʒf ɔa ʃdɔsn	und fæɐ ɪm hɛaʃs.	((1,6s))
Standard RS [v]	wir kämpfen für Freiheit.	Rauch in der Luft	und Staub auf der Straße	und Feuer im Herzen.	((1,6s))

[14]

	46 [01:31.1]	47 [01:32.8]	48 [01:34.3]
Robert Steinberger [v]	hæd sɛʃd a tsæɔn	und ʃræʃd so laʒd du kɔnsd	ɸɪs di vɛɐ hɛaʃ.
Standard RS [v]	Heute setzt du ein Zeichen	und schreist so laut du kannst	bist dich wer hört.

[15]

	49 [01:43.9]	50 [01:45.9]	51 [01:50.0]
Robert Steinberger [v]	'mɔnɔmɔɪ ɡlaɸst,	du ɸɪst nɛd ɔa 'antsɪɡə.	((2,1s)) a vɛn du 'mɔnɔmɔɪ ɡlaɸst,
Standard RS [v]	manchmal glaubst,	du bist nicht der Einzige.	((2,1s)) Auch wenn du manchmal glaubst,

[15]	..	49 [01:43.9]	50 [01:45.9]	51 [01:50.0]
Robert Steinberger [v]	'mənçmɔɪ gləʊst, ɖu ɪst nɛd ɖa 'antsɪgə. ((2,1s)) a vən ɖu 'mənçmɔɪ gləʊst, das si ɡɔɔ			
Standard RS [v]	manchmal glaubst, du bist nicht der Einzige. ((2,1s)) Auch wenn du manchmal glaubst, dass sich gar			
[16]	..	52 [01:52.5]	53 [01:56.7]	
Robert Steinberger [v]	nɪks 'ændən kən. ((1,3s)) nɛd ɔlə san so ɒlɪnd, so daʊb, ɔva fɖum vɛən si fɔst ɔlə ɒləgm,			
Standard RS [v]	nichts ändern kann. ((1,3s)) Nicht alle sind so blind, so taub, aber stumm werden sie fast alle bleiben,			
[17]	54 [01:59.7]	55 [02:02.8]	56 [02:06.0]	57 [02:07.4]
Robert Steinberger [v]	vən vɪə hæd nɛd a tsæçn seɪtsn, ɖes 'jeɖa heət. raɔx ɪn ɖa lufɖ und staub aɔf ɖa fɪroʊn			
Standard RS [v]	wenn wir heute nicht ein Zeichen setzen, das jeder hört. Rauch in der Luft und Staub auf der Straße			
[18]	58 [02:09.1]	59 [02:10.8]	60 [02:13.6]	61 [02:15.3]
Robert Steinberger [v]	und fæv ɪm heəts. ((1,6s)) hæd seɪtsɖ a tsæçn und fævɛd so laɔɖ ɖu kɔnsɖ ɒɪs ɖɪ vɛv heət.			
Standard RS [v]	und Feuer im Herzen. Heute setzt du ein Zeichen und schreist so laut du kannst bis dich wer hört.			
[19]	62 [02:16.9]	63 [02:19.6]	64 [02:21.2]	65 [02:22.9]
Robert Steinberger [v]	((1,5s)) raɔx ɪn ɖa lufɖ und staub aɔf ɖa fɪroʊn und fæv ɪm heəts. ((1,6s)) hæd seɪtsɖ a tsæçn			
Standard RS [v]	((1,5s)) Rauch in der Luft und Staub auf der Straße und Feuer im Herzen. ((1,6s)) Heute setzt du ein			
[20]	..	66 [02:25.7]	67 [02:27.5]	68 [02:30.5]
Robert Steinberger [v]	und fævɛd so laɔɖ ɖu kɔnsɖ ɒɪs ɖɪ vɛv heət.			
Standard RS [v]	Zeichen und schreist so laut du kannst bis dich wer hört.			

Gnackwatschn ‚Jetzt hobts mi soweit (es intressiert mi nerma)‘

[1]	0 [00:00.0]	1 [00:11.0]	2 [00:15.3]	3 [00:17.7]
Robert Steinberger [v]	((Intro)) ((1,5s)) ɪ ɡɛb tsuɐ jɛts hɔɪts mɪ so 'væd es ɪndre 'sɪəɖ mɪ 'neəmə. ɪ ɡɛb tsuɐ jɛts			
Standard RS [v]	((Intro)) ((1,5s)) Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit, es interessiert mich nicht mehr. Ich gebe zu			
[2]	..	4 [00:20.8]	5 [00:23.4]	
Robert Steinberger [v]	hɔɪts mɪ so 'væd es ɪndre 'sɪəɖ mɪ 'neəmə. ((11,4s)) vɔ:s ɪn ɖe jɔə 'basiəɖ,			
Standard RS [v]	jetzt habt ihr mich so weit, es interessiert mich nicht mehr. ((11,4s)) Was in den Jahren passiert,			
[3]	6 [00:36.4]	7 [00:37.7]	8 [00:39.1]	9 [00:40.5]
Robert Steinberger [v]	ɖe:s hət mɪ meə 'frusɖɪəɖ, ɖa:s ɪ eə 'vɔɖət hɔɪ und ɪ vɪ ɡɔə nɛd sɔɪ, ɖas ɪ nɛd vɔɪn			
Standard RS [v]	das hat mich mehr frustriert, dass (als) ich erwartet habe und ich will gar nicht sagen, dass ich nicht			
[4]	..	10 [00:41.8]	11 [00:44.7]	
Robert Steinberger [v]	vɪəɖ, vən ɪ 'kenəɖ, vɪəɖ ɪ 'ɪmənɔ ɖe vɔɖ 'faendən, 'ova vɛns tsuɐ ɡɪbrɪən			
Standard RS [v]	wollen würde, wenn ich könnte, würde ich immer noch die Welt verändern, aber wenn du zu spüren			
[5]	..	12 [00:46.1]	13 [00:48.2]	
Robert Steinberger [v]	ɡɪɪɡɪɖ, ɖas ɖe vɔɖ ɖe:n hɔɖ, ɖe:n mɪ ɪə ɡɪɪɖ nɛd 'ɔnɪmɖ und tsuɐ 'vɪɖəhɔɪɖn mɔɪ ɡɛɪn a vɔɖ			
Standard RS [v]	kriegst, dass die Welt den Rat, den man ihr gibt nicht annimmt und zum wiederholten mal gegen eine			

[6]	14 [00:51.5]	15 [00:52.7]	16 [00:54.4]	
Robert Steinberger [v]	rɛnsd̩.	ɔ̃n ɔ̃wɑ̃d̩s ma laɔ̃,	ʔɔ̃bɑ̃ jɛts soʊns ʔɔ̃ndərə ɔ̃wɑ̃,	
Standard RS [v]	Wand rennst.	dann tut es mir leid,	aber jetzt sollen es andere tun, macht's euer Ding, ich bin fort.	
[7]	17 [00:56.2]	18 [00:59.0]	19 [01:01.2]	
Robert Steinberger [v]	ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts hɔ̃b̩ts mɪ so ʔvæɔ̃d̩	ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩ mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts hɔ̃b̩ts mɪ	
Standard RS [v]	Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit,	es interessiert mich nicht mehr.	Ich gebe zu jetzt habt ihr mich	
[8]	20 [01:04.4]	21 [01:06.9]	22 [01:19.8]	
Robert Steinberger [v]	so ʔvæɔ̃d̩	ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩ mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	((12,0s)) ɪ vɔ̃ɑ̃ ɪmɑ̃ ɔ̃ɛɑ̃,	
Standard RS [v]	so weit,	es interessiert mich nicht mehr.	((12,0s)) Ich war immer der, der sich nie was sagen hat	
[9]	23 [01:21.5]	24 [01:22.6]	25 [01:23.9]	
Robert Steinberger [v]	mɪ ʔbɛmɪt hɔ̃b̩,	ɡlɑ̃b̩ hɔ̃b̩, ɔ̃ɑ̃s ɑ̃n t̩svɛk hɔ̃d̩,	ɔ̃ɑ̃s ɪ vɔ̃s b̩ɛ ʔvɪɑ̃kɛn kɔ̃ɔ̃n,	
Standard RS [v]	lassen, mich bemüht habe,	geglaubt habe, dass es einen Zweck hat,	dass ich was bewirken kann,	
[11]	29 [01:31.1]	30 [01:32.7]	31 [01:35.5]	
Robert Steinberger [v]	ɪ vɔ̃ɪt b̩ɛɑ̃ɡ fa ʔsɛt̩sn,	ʔlɛsɔ̃ɪɡ sɑ̃ɛn vɪ so ɑ̃ ʔɪɔ̃ɔ̃ɪɡɛ ɡrɛt̩sn,	ʔɛɑ̃lɪk̩k̩æɔ̃t kɔ̃n vɛ ɔ̃wɑ̃	
Standard RS [v]	verändern, ich wollte Berge versetzen,	lästig sein wie so eine richtige Krätze,	Ehrlichkeit kann weh	
[12]	32 [01:36.6]	33 [01:37.9]	34 [01:39.1]	
Robert Steinberger [v]	ʊnd̩ ɪ hɔ̃b̩s t̩sʊm ɡ̩ɔ̃ɔ̃ɪɑ̃n kɪɑ̃ɡ,	hɔ̃b̩ ɔ̃ɛ vɔ̃ɑ̃ ʔhæɔ̃d̩ ɡ̩sɔ̃ɡ	ʊnd̩ hɔ̃b̩ ɔ̃ɪ vɑ̃t̩n ʔkasiɑ̃d̩.	
Standard RS [v]	tun und ich habe es zum Spüren gekriegt,	habe die Wahrheit gesagt und hab die Watsche kassiert.		
[13]	35 [01:41.0]	36 [01:54.2]	37 [01:55.5]	38 [01:56.7]
Robert Steinberger [v]	((11,9s)) ʔbɪtɛ sɑ̃ɛɔ̃d̩s so ɡ̩vɑ̃t	ʊnd̩ lɔ̃st̩s ma mæɔ̃ ruɑ̃,	vɛn ɪ ʔhæɔ̃tɛ hɑ̃m kʊm,	mɑ̃x ɪ ʔmæɔ̃nɛ
Standard RS [v]	((11,9s)) Bitte seid so gut	und lasst mir meine Ruhe,	wenn ich heute heim komme,	mache ich
[14]	39 [01:58.1]	40 [01:59.7]	41 [02:01.2]	42 [02:04.3]
Robert Steinberger [v]	fɛnsɔ̃ɛ t̩sʊɔ̃.	vɪ ʔkanɛ ʔnɔ̃xɪɔ̃ɔ̃n hɛɑ̃n,	ʔɔ̃ɪd̩ mæɔ̃n ʔfɛɑ̃nsɛ ɑ̃ɔ̃s,	? ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts
Standard RS [v]	meine Fenster zu.	Will keine Nachrichten hören,	schalte meinen Fernseher aus,	Ich gebe zu
[15]	43 [02:07.0]	44 [02:09.3]		
Robert Steinberger [v]	hɔ̃b̩ts mɪ so ʔvæɔ̃d̩	ɔ̃ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩ mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts hɔ̃b̩ts mɪ so ʔvæɔ̃d̩	
Standard RS [v]	jetzt habt ihr mich so weit,	das interessiert mich nicht mehr.	Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit,	
[16]	45 [02:12.6]	46 [02:14.9]	47 [02:17.0]	
Robert Steinberger [v]	ɔ̃ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩ mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	((1,5s)) ɪ mɔ̃ɡ ʔnɛɑ̃m̩,	kɔ̃ ʔnɛɑ̃m̩, ɔ̃ɛɑ̃f ʔnɛɑ̃m̩, sɔ̃ɪ ʔnɛɑ̃m̩	
Standard RS [v]	das interessiert mich nicht mehr.	((1,5s)) Ich mag nicht mehr,	kann nicht mehr, darf nicht mehr, soll	
[17]	48 [02:19.0]	49 [02:21.2]	50 [02:24.0]	
Robert Steinberger [v]	t̩svɪʃn̩ rɛɪn̩.	ɪ sɔ̃:ɡ ʔnɛɑ̃m̩, frɔ̃:ɡ ʔnɛɑ̃m̩, vɑ̃:s ʔnɛɑ̃m̩,	vɔ̃s ɪ ɔ̃ɛn̩kɔ̃n	
Standard RS [v]	nicht mehr dazwischen reden.	Ich sage nicht mehr, frage nicht mehr, weiß nicht mehr,	was ich denken	
[18]	51 [02:25.8]	52 [02:29.0]	53 [02:31.1]	
Robert Steinberger [v]	sɔ̃ɪ. ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts hɔ̃b̩ts mɪ so ʔvæɔ̃d̩	ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩ mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts hɔ̃b̩ts mɪ	
Standard RS [v]	soll. Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit,	es interessiert mich nicht mehr.	Ich gebe zu jetzt habt ihr	
[19]	54 [02:34.4]	55 [02:36.6]	56 [02:39.8]	
Robert Steinberger [v]	so ʔvæɔ̃d̩	ɔ̃ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩ mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts hɔ̃b̩ts mɪ so ʔvæɔ̃d̩	ɔ̃ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩
Standard RS [v]	mich so weit,	das interessiert mich nicht mehr.	Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit,	das interessiert
[20]	57 [02:42.2]	58 [02:45.3]	59 [02:47.8]	
Robert Steinberger [v]	mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	ɪ gɛb̩ t̩sʊɔ̃ jɛts hɔ̃b̩ts mɪ so ʔvæɔ̃d̩	ɔ̃ɛs m̩drɛ ʔsɪɑ̃d̩ mɪ ʔnɛɑ̃m̩.	((1,2s)) ɪ
Standard RS [v]	mich nicht mehr.	Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit,	das interessiert mich nicht mehr.	((1,2s)) Ich

[20]		57 [02:42.2]	58 [02:45.3]	59 [02:47.8]
Robert Steinberger [v]	mi 'neame. i geɸ tsuɣ jets hoɸts mi so 'væɸ	des indre' siɑɸ mi 'neame.	((1,2s)) i	
Standard RS [v]	mich nicht mehr. Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit, das interessiert mich nicht mehr.	((1,2s)) Ich		
[21]		60 [02:51.8]	61 [02:53.7]	
Robert Steinberger [v]	mo:ɣ 'neame, ko 'neame, deaɸ 'neame, soɪ 'neame	tsviʃn reɪn.	i so:ɣ 'neame,	
Standard RS [v]	mag nicht mehr, kann nicht mehr, darf nicht mehr, soll nicht mehr	dazwischen reden.	Ich sage nicht	
[22]		62 [02:56.7]	63 [02:58.7]	
Robert Steinberger [v]	frɔ:ɣ 'neame, va:s 'neame,	vo:s i ɸenkɸn soɪ.	i geɸ tsuɣ jets hoɸts mi so 'væɸ	
Standard RS [v]	mehr, frage nicht mehr, weiß nicht mehr, was ich denken soll.	Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit,		
[23]		64 [03:01.7]	65 [03:03.7]	66 [03:07.1]
Robert Steinberger [v]	des indre' siɑɸ mi 'neame.	i geɸ tsuɣ jets hoɸts mi so 'væɸ	des indre' siɑɸ mi 'neame.	
Standard RS [v]	das interessiert mich nicht mehr. Ich gebe zu jetzt habt ihr mich so weit, das interessiert mich nicht			
[24]		67 [03:09.8]		
Robert Steinberger [v]				
Standard RS [v]	mehr.			

Granada ‚Die Stadt‘

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:22.7]	2 [00:26.0]
Thomas Petritsch [v]	((18,9s)) kəs_dɪ 'lɪçdə ybə ɖa ɖotn fɪot se:n?	((1,6s)) ɖi glæɐ kəjɪt vi: hœ san,	kəjɪt vi:
Standard TP [v]	((18,9s)) Kannst die Lichter über der toten Stadt sehen?	((1,6s)) Die gleich kalt wie Hölle sind,	kalt wie

[2]

	3 [00:28.0]	4 [00:35.1]
Thomas Petritsch [v]	hœ san. ((3,2s)) hœs_dɪ læɐd in ɖa nɔxɖ ybə 'tsʊafɖendɪç, kæɐd rɛɖn?	((1,6s)) ɛs vɪaɖ fɔ ɖʊaɖ
Standard TP [v]	Hölle sind. ((3,2s)) Hörst du die Leute in der Nacht über Zuständigkeit reden?	((1,6s)) Es wird schon

[3]

	5 [00:38.4]	6 [00:40.4]	7 [00:45.5]	8 [00:48.4]	9 [00:51.6]
Thomas Petritsch [v]	gen, vɪaɖ si 'aɖsɐn. ((2,0s)) ɖox 'ɖi:sə fɖo: is lænsɖ 'aɖsɐrɛ:nd. væɐl 'ɖi:sə fɖo:ɖ hɔɖ sɪ				
Standard TP [v]	gut gehen, wird sich ausgehen. ((2,0s)) Doch diese Stadt ist längst ausgebrannt. Weil diese Stadt hat				

[4]

	10 [00:54.6]	11 [00:57.8]
Thomas Petritsch [v]	'aɖfɐm. 'ales ɐrɪn væɐs. ((10,2s)) sɪɖs_ɖʊ a ɖi 'fa:nən ɖes 'ʊntaɐɐns 'hox fɖe:n?	
Standard TP [v]	sich aufgegeben. Alles grün weiß. ((10,2s)) Siehst du auch die Fahnen des Untergangs hochstehen?	

[5]

	12 [01:12.0]	13 [01:15.2]	14 [01:17.5]
Thomas Petritsch [v]	((1,6s)) fɔm fɛtɪn 'hox, ɖrɔŋ, 'hæɐmlɪç 'hox, tɕɔŋ. ((2,9s)) ɐfɪrɪs_ɖen vɪn_ɖa fa'ɛndərɔŋ		
Standard TP [v]	((1,6s)) Vom Schatten hochgetragen, heimlich hochgezogen. ((2,9s)) Spürst den Wind der		

[6]

	15 [01:24.4]	16 [01:27.3]	17 [01:30.0]
Thomas Petritsch [v]	'ɖaɐæɐ 'fɖɪl fɖe:n? ((1,4s)) ɖen ɖʊns_ɖa tsæɐ, vɪaɖs nɛɖ mæɐ 'vegve:n. ((1,7s)) ɖen		
Standard TP [v]	Veränderung dabei stillstehen? ((1,4s)) Den Dunst der Zeit, wird es nicht mehr wegwehen. ((1,7s))		

[7]

	18 [01:34.6]	19 [01:37.6]	20 [01:40.7]	21 [01:43.8]	22 [01:46.8]
Thomas Petritsch [v]	'ɖi:sə fɖo:ɖ is lænsɖ 'aɖsɐrɛ:nd. væɐl 'ɖi:sə fɖo:ɖ hɔɖ sɪ 'aɖfɐm. 'ales ɐrɪn væɐs. 'ales				
Standard TP [v]	Denn diese Stadt ist längst ausgebrannt. Weil diese Stadt hat sich aufgegeben. Alles grün weiß. Alles				

[8]

	23 [01:49.9]	24 [01:54.6]	25 [02:13.5]
Thomas Petritsch [v]	ɐrɪn væɐs. 'ales ɐrɪn væɐs. ((14,9s)) sɪɖst in ɖa 'fɛɐnə ɖen 'ʊntaɐɐn 'ʊmɐ:n? ((1,5s)) vɪ a		
Standard TP [v]	grün weiß. Alles grün weiß. ((14,9s)) Siehst in der Ferne den Untergang umgehen? ((1,5s)) Wie er		

[9]

	26 [02:16.0]	27 [02:19.0]
Thomas Petritsch [v]	'ʊnflæɐçɖ ʊnɖ fɔn 'lɔŋsɔm 'ʊnkʊmɖ. ((2,8s)) hœs_dɪ læɐd ɪɐn nɛçsɖn 'hæɐlɔɖ hɛɐ 'bæɐrɛɖn?	
Standard TP [v]	anschleicht und schon langsam ankommt. ((2,8s)) Hörst du die Leute ihren nächsten Heiland	

[10]

	28 [02:25.6]	29 [02:29.0]	30 [02:32.3]	31 [02:48.2]
Thomas Petritsch [v]	((1,6s)) ɛs vɪaɖ fɔ ɖʊaɖ gen, vɪaɖ si aɖs'ɐ:n. ((12,9s)) ɖox 'ɖi:sə fɖo: is lænsɖ			
Standard TP [v]	herbeireden? ((1,6s)) Es wird schon gut gehen, wird sich ausgehen. ((12,9s)) Doch diese Stadt ist längst			

[11]

	32 [02:51.4]	33 [02:54.4]	34 [02:57.9]	35 [03:00.7]	36 [03:03.9]
Thomas Petritsch [v]	'aɖsɐrɛ:nd. væɐl 'ɖi:sə fɖo:ɖ hɔɖ sɪ 'aɖfɐm. 'ɖi:sə fɖo: is lænsɖ 'aɖsɐrɛ:nd. væɐl 'ɖi:sə fɖo:ɖ				
Standard TP [v]	ausgebrannt. Weil diese Stadt hat sich aufgegeben. Diese Stadt ist längst ausgebrannt. Weil diese Stadt				

[12]

	37 [03:06.8]	38 [03:10.0]	39 [03:13.1]	40 [03:16.2]	41 [03:20.5]	42 [03:25.5]
Thomas Petritsch [v]	hɔɖ ʊns 'aɖfɐm. 'ales ɐrɪn væɐs. 'ales ɐrɪn væɐs. so ɐrɪn væɐs. ((2,1s)) 'ales ɐrɪn væɐs. 'ales					
Standard TP [v]	hat uns aufgegeben. Alles grün weiß. Alles grün weiß. So grün weiß. ((2,1s)) Alles grün weiß. Alles					

[13]

	43 [03:28.6]	44 [03:34.8]
Thomas Petritsch [v]	ɐrɪn væɐs. so ɐrɪn væɐs.	
Standard TP [v]	grün weiß. So grün weiß.	

Granada ‚Miad vom tanzen‘

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:19.6]	2 [00:24.8]
Thomas Petritsch [v]	((18,0s)) gē_mas 'bēsə vɒn,	((1,9s)) ɪ bɪn so mɪəɖ fəɒm ɖəntsn.	a fvere nax_ɖi kɒn
Standard TP [v]	((18,0s)) Gehen wir es besser an,	((1,9s)) ich bin so müde vom tanzen.	Eine schwere Nacht die kann

[2]

	3 [00:27.2]	4 [00:32.2]	5 [00:34.5]
Thomas Petritsch [v]	((1,8s)) ɖa'gəgən a nɪks mɔɖn.	gē_mas ɖox ɔn,	((1,8s)) ε vas ɖu vɪsɖ nʊ ɖəntsn.
Standard TP [v]	((1,8s)) dagegen auch nichts machen.	Gehen wir es doch an,	((1,8s)) ich weiß du willst noch tanzen.

[3]

	6 [00:39.6]	7 [00:41.9]	8 [00:47.0]	9 [00:50.9]
Thomas Petritsch [v]	bɪte gē_ma ham,	((1,9s)) ɪ bɪn fə so am vɒnkɖn.	ʊnd ɪ va:s,	fɪɣ ɖɪ ɪs ε a fba:s.
Standard TP [v]	Bitte gehen wir heim,	((1,9s)) ich bin schon so am Wanken.	Und ich weiß,	für dich ist es eh ein Spaß.

[4]

	10 [00:54.6]	11 [00:58.2]	12 [01:01.8]	13 [01:03.8]	14 [01:07.0]
Thomas Petritsch [v]	ɪ vɪ nɪks mēə sɛn,	ɪ vɪ 'afɔx gē:n.	ɪ vɪ mɪ neɖ mēə	ɖra:n.	((1,0s)) aɖsa ham.
Standard TP [v]	Ich will nichts mehr sehen,	ich will einfach gehen.	Ich will mich nicht mehr drehen.	((1,0s)) Außer	

[5]

	15 [01:09.2]	16 [01:15.6]	17 [01:21.5]	18 [01:23.7]
Thomas Petritsch [v]	((5,1s)) koms_ɖu bɪte mɪ?	((2,5s)) εs ɪs jε tsæɣ tsom gē:n.	ɪ bɪn fə so laf,	((1,8s))
Standard TP [v]	heim. ((5,1s)) Kommst du bitte mit?	((2,5s)) Es ist jetzt Zeit zum gehen.	Ich bin schon so lasch,	((1,8s))

[6]

	19 [01:28.8]	20 [01:30.8]	21 [01:36.2]
Thomas Petritsch [v]	kə fəɖɖ fə 'nemə fɖe:n.	fəɖ mɪ neɖ so vɒn,	((1,9s)) εs ɪs jə ε fə fbe:ɖ.
Standard TP [v]	kann fast schon nicht mehr stehen.	Schau mich nicht so an,	((1,9s)) es ist ja eh schon spät.

[7]

	22 [01:38.2]	23 [01:43.7]	24 [01:47.3]	25 [01:51.2]
Thomas Petritsch [v]	ham,	((1,7s)) mɔx ma ʊns aɖfm vε:.	ʊnd ɪ va:s,	fɪɣ ɖɪ ɪs ε a fba:s.
Standard TP [v]	mich heim,	((1,7s)) machen wir uns auf den Weg.	Und ich weiß,	für dich ist es eh ein Spaß.

[8]

	26 [01:54.3]	27 [01:58.2]	28 [02:00.2]	29 [02:03.3]
Thomas Petritsch [v]	mēə sɛ:n,	ɪ vɪ 'afɔx gē:n.	ɪ vɪ mɪ neɖ mēə	ɖra:n.
Standard TP [v]	nichts mehr sehen,	ich will einfach gehen.	Ich will mich nicht mehr drehen.	Bitte bring mich heim!

[9]

	30 [02:06.3]	31 [02:09.2]	32 [02:10.8]	33 [02:12.8]	34 [02:14.2]
Thomas Petritsch [v]	bɪte bɪnɪ mɪ ham!		kʊm bɪnɪ mɪ ham!		bɪte bɪnɪ mɪ ham!
Standard TP [v]	Bitte bring mich heim!		Komm bring mich heim!		Bitte bring mich
Alle [v]		bɪnɪ mɪ ham!		bɪnɪ mɪ ham!	
Standard alle [v]		Bring mich heim!		Bring mich heim!	

[10]

	35 [02:16.2]	36 [02:18.2]	37 [02:20.2]	38 [02:24.1]
Thomas Petritsch [v]		ɪ vɪl neɖ mēə ɖəntsn.	((1,7s)) ɪ vɪl neɖ mēə ɖəntsn.	((1,7s)) ɪ vɪl
Standard TP [v]	heim!	Ich will nicht mehr tanzen.	((1,7s)) Ich will nicht mehr tanzen.	((1,7s)) Ich will
Alle [v]		bɪnɪ mɪ ham!		
Standard alle [v]		Bring mich heim!		

[11]

	39 [02:27.9]	40 [02:33.7]	41 [02:50.3]	42 [02:52.3]
Thomas Petritsch [v]	neɖ mēə ɖəntsn.	neɖ ɖəntsn, neɖ ɖəntsn.	((15,2s)) bɪnɪ mɪ ham!	bɪnɪ mɪ
Standard TP [v]	nicht mehr tanzen.	Nicht tanzen, nicht tanzen.	((15,2s)) Bring mich heim.	Bring mich
Alle [v]			bɪnɪ mɪ ham!	
Standard alle [v]			Bring mich heim.	

[12]

	43 [02:54.3]	44 [02:56.3]	45 [02:58.3]	46 [02:59.7]
Thomas Petritsch [v]	bēsə ham!	kʊm bɪnɪ mɪ ham!		bɛɪbɪ bɪnɪ mɪ ham!
Standard TP [v]	besser heim!	Komm bring mich heim!		Baby bring mich heim!
Alle [v]		bɪnɪ mɪ ham!		bɪnɪ mɪ ham!
Standard alle [v]		Bring mich heim.		Bring mich heim.

[13]

	47 [03:03.6]	48 [03:07.5]	49 [03:11.0]	50 [03:14.7]	51 [03:18.2]
Alle [v]	((2,3s)) bɪnɪ mɪ ham!	((2,0s)) bɪnɪ mɪ ham!	((2,0s)) bɪnɪ mɪ ham!	((2,0s)) bɪnɪ mɪ ham!	
Standard alle [v]	((2,3s)) Bring mich heim!	((2,0s)) bring mich heim!	((2,0s)) bring mich heim!	((2,0s)) bring mich heim!	

Ina Regen ,Und dann gehst‘

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:26.4]	2 [00:29.2]	3 [00:32.1]
Ina Regen [v]	((24,4s)) glaʒb̥ ma neð 'ima,	((0,8s)) ma het no: tsæɣd̥.	((0,9s)) frɔgs̥ d̥u mɪ 'læɣs̥e	und leɣlsd̥ fya
Standard IR [v]	((24,4s)) Glaubt man nicht immer,	((0,8s)) man hätte noch Zeit.	((0,9s)) Fragst du mich leise	und lächelst für

[2]

	4 [00:35.7]	5 [00:39.2]	6 [00:41.7]
Ina Regen [v]	d̥i: 'evɪɕkæɣd̥. ((1,1s)) d̥u b̥raɕs̥ kɔḁ 'ontvɔaɣd̥ meḁ,	væɣsd̥ 'ɔle ɣf̥und̥n̥ hɔsd̥	kuats̥ fɔḁ 'mitano:xd̥.
Standard IR [v]	die Ewigkeit. ((1,1s)) Du brauchst keine Antwort mehr,	weil du alle gefunden hast	kurz vor Mitternacht.

[3]

	7 [00:44.5]	8 [00:48.9]	9 [00:51.9]	10 [00:54.8]
Ina Regen [v]	((2,4s)) d̥æɣ 'gro:sa 'soma	ɪs lɔŋɣ̥ fɔ heḁ.	((0,8s)) 'væɣnoxd̥n̥ ɣf̥æɣad̥	fɔ so: ɔɪs ɔb̥s̥ d̥æɣ 'leɣs̥des̥ vɛḁ.
Standard IR [v]	((2,4s)) Dein großer Sommer	ist lang schon her.	((0,8s)) Weihachten	gefeiert schon so als ob es dein letztes

[4]

	11 [00:58.2]	12 [01:01.5]	13 [01:03.8]	14 [01:06.9]
Ina Regen [v]	((0,7s)) so f̥nɔɪ ɪs 'kœɣda vɔḁn,	hæɣ d̥ons̥d̥ fya d̥i da f̥nɛɣ	f̥sum̥ en̥d̥ fɔm̥ joḁ.	((3,0s))
Standard IR [v]	wäre. ((0,7s)) So schnell ist es kälter geworden,	heute tanzt für dich der Schnee	zum Ende vom Jahr.	((3,0s))

[5]

	15 [01:12.6]	16 [01:15.6]	17 [01:18.4]
Ina Regen [v]	d̥i ɛas̥d̥n̥ 'knɔɪb̥und̥n̥ ra'ket̥n̥	f̥lɪḁn̥ 'aɕfɪ 'ɪɕd̥ɔɪn̥ mon̥d̥.	ɪ b̥ɪ nu neð b̥ɛræɣt̥,
Standard IR [v]	Die ersten knallbunten Raketen	fliegen rauf Richtung Mond.	Ich bin noch nicht bereit,

[6]

	18 [01:22.1]	19 [01:25.8]	20 [01:30.8]
Ina Regen [v]	((1,2s)) un d̥on̥ ɣes̥d̥	((1,8s)) d̥en̥ vɛɣ d̥en̥ 'koḁnḁ kent̥,	((2,1s)) a vɔn̥ mæɣ heḁts̥ 'fab̥rent̥,
Standard IR [v]	schon. ((1,2s)) Und dann gehst	((1,8s)) den Weg den keiner kennt,	((2,1s)) auch wenn mein Herz verbrennt,

[7]

	21 [01:36.3]	22 [01:41.8]	23 [01:48.4]
Ina Regen [v]	b̥læɣb̥ ɪ ((1,8s)) neɪn̥ d̥iɑ̥	((2,1s)) b̥ɪs̥ d̥u m̥ hɪml̥ s̥iɑ̥gs̥d̥,	((1,0s)) vɔns̥d̥ mɪd̥ d̥e vɔɪkn̥ ts̥iɑ̥gs̥d̥,
Standard IR [v]	bleibe ich ((1,8s)) neben dir	((2,1s)) bis du den Himmel siehst,	((1,0s)) wenn du mit den Wolken ziehst,

[8]

	24 [01:52.7]	25 [01:58.0]	26 [02:03.5]
Ina Regen [v]	b̥læɣb̥s̥ d̥u ((1,4s)) a tæ fɔ mɪḁ,	b̥læɣb̥s̥ d̥u ((1,4s)) a tæ fɔn̥ mɪḁ.	((4,1s)) s̥le:m̥ ɣɛd̥ 'væɣdḁ,
Standard IR [v]	bleibst du ((1,4s)) ein Teil von mir,	bleibst du ((1,4s)) ein Teil von mir.	((4,1s)) Das Leben geht weiter,

[9]

	27 [02:09.3]	28 [02:11.8]	29 [02:14.9]
Ina Regen [v]	((0,9s)) hɔsd̥ 'ima: ɣs̥ɔɣd̥.	((1,0s)) vi: 'ɣenaɔ̥ d̥u d̥es̥ ɣmoḁnd̥ hɔsd̥,	hɔb̥ ɪ: d̥i 'lets̥d̥lɪɕ̥ d̥ɔx̥ ni: ɣfrɔɣd̥.
Standard IR [v]	((0,9s)) hast immer gesagt.	((1,0s)) Wie genau du das gemeint hast,	hab ich dich letztlich doch nie gefragt.

[10]

	30 [02:18.5]	31 [02:21.5]	32 [02:23.9]	33 [02:27.1]
Ina Regen [v]	hæɣd̥ ɣɪas̥d̥ ma ɣlɪk̥ m̥ b̥læɣ,	ɪ hɔf̥ d̥u hɔs̥ d̥æns̥ d̥a 'b̥æɣ,	d̥i: v̥ḁ f̥lɔɣd̥ 'mɪtanɔ:xd̥.	((2,8s)) und̥ yva
Standard IR [v]	Heute gießt man Glück in Blei,	ich hoffe du hast deines dabei,	die Uhr schlägt Mitternacht.	((2,8s)) Und

[11]

	34 [02:32.6]	35 [02:35.4]
Ina Regen [v]	uns̥ ts̥ræɣsts̥ ɔle̥ fɔḁbm̥,	vɔs̥ so vɛ: d̥uad̥ ɣɛd̥ fɔḁ 'b̥æɣ. fyḁ an̥ mɔm̥ent̥ fas̥ɔɣ̥ d̥i: f̥vɛḁɣrɔf̥d̥,
Standard IR [v]	über uns zerreißt es alle Farben,	was so weh tut geht vorbei. für einen Moment versagt die Schwerkraft,

[12]

	36 [02:38.8]	37 [02:40.8]	38 [02:43.2]	39 [02:48.6]
Ina Regen [v]	ɪ ɣɪb̥ d̥i fræɣ.	un d̥on̥ ɣes̥d̥	((1,8s)) d̥en̥ vɛɣ d̥en̥ 'koḁnḁ kent̥,	((2,1s)) a vɔn̥ mæɣ heḁts̥ 'fab̥rent̥,
Standard IR [v]	ich gebe dich frei.	Und dann gehst	((1,8s)) den Weg den keiner kennt,	((2,1s)) auch wenn mein Herz

[13]

	40 [02:54.0]	41 [02:59.2]	42 [03:05.4]
Ina Regen [v]	b̥læɣb̥ ɪ ((1,8s)) neɪn̥ d̥iɑ̥	((2,1s)) b̥ɪs̥ d̥u m̥ hɪml̥ s̥iɑ̥gs̥d̥,	((1,0s)) vɔns̥d̥ mɪd̥ d̥e vɔɪkn̥
Standard IR [v]	verbrennt, bleibe ich ((1,8s)) neben dir	((2,1s)) bis du den Himmel siehst,	((1,0s)) wenn du mit den Wolken

[14]

	43 [03:10.3]	44 [03:15.5]	45 [03:17.5]
Ina Regen [v]	ts̥iɑ̥gs̥d̥, b̥læɣb̥s̥ d̥u ((1,4s)) a tæ fɔ mɪḁ,	b̥læɣb̥s̥ d̥u. ((2,3s)) mḁ s̥ɔɣd̥ am̥ en̥d̥ f̥lɪḁgs̥ d̥uac̥ an̥ tɔnl̥,	
Standard IR [v]	ziehst, bleibst du ((1,4s)) ein Teil von mir.	bleibst du. ((2,3s)) Man sagt am Ende	fliegst durch einen

[15]

	46 [03:22.4]	47 [03:25.1]	48 [03:28.0]
Ina Regen [v]	am̥ en̥d̥ fɔm̥ tɔnl̥ ɪs̥ ḁ lɪḁɕd̥	und̥ ɔn̥ d̥i vɛn̥d̥ san̥ 'laɕtḁ 'b̥ɪɣdḁ,	vɔ mḁ s̥æɣ leɪn̥ nɔ̥ mɔɪ
Standard IR [v]	Tunnel, am Ende vom Tunnel ist ein Licht	und an den Wänden sind lauter Bilder,	wo man sein Leben noch

[16]		49 [03:30.7]	50 [03:33.5]	51 [03:36.4]
Ina Regen [v]	siəççð. fi:ˈlæɐççð siçs_ðu ɡrɔ_ðæɐ ˈfamilɐ am ɡrɔsn ɕi:f mɪ ˈðæɐnɐ frɛndð. viə hɔm so			
Standard IR [v]	mal sieht. vielleicht siehst du gerade deine Familie am großen Tisch mit deinen Freunden. Wir haben so			
[17]		52 [03:39.4]	53 [03:46.1]	54 [03:49.5]
Ina Regen [v]	aɔsçelosn ɡfæɐad, ɔba ɔn ðem ɕo:ç fɔa lɔçn ɡvæɐ:ndð. ((1,6s)) un_ðon ɡɛsð ((1,8s)) ðen vɛç ðɛn			
Standard IR [v]	ausgelassen gefeiert, aber an dem Tag vor Lachen geweint. ((1,6s)) Und dann gehst ((1,8s)) den Weg den			
[18]		55 [03:55.5]	56 [04:00.5]	57 [04:06.0]
Ina Regen [v]	ˈkoana kɛnt, ((2,1s)) a vɔn mæɐ heaʔs ˈfabrɛnt, ɓlæɐɓ i ((1,8s)) nɛɓn ɕia ((2,1s)) ɓɪs ðu ɪn hɪml			
Standard IR [v]	keiner kennt, ((2,1s)) auch wenn mein Herz verbrennt, bleibe ich ((1,8s)) neben dir ((2,1s)) bis du den			
[19]		58 [04:11.8]	59 [04:16.8]	60 [04:21.7]
Ina Regen [v]	siəçsð, ((1,0s)) vɔnsð mɪð ðɛ vɔɪkn tsiəçsð, ɓlæɐɓs_ðu ((1,4s)) a tɛ fɔn mɪa, ((0,7s))			
Standard IR [v]	Himmel siehst, ((1,0s)) wenn du mit den Wolken ziehst, bleibst du ((1,4s)) ein Teil von mir, ((0,7s)) bleibst			
[20]		61 [04:27.2]		
Ina Regen [v]	ɓlæɐɓs_ðu ((1,4s)) a tɛ fɔn mɪa.			
Standard IR [v]	du ((1,4s)) ein Teil von mir.			

Ina Regen ,Wie a Kind‘

[1]	0 [00:00.0]	1 [00:06.3]	2 [00:19.9]	3 [00:22.2]	4 [00:25.3]		
Ina Regen [v]	((Intro)) ((11,4s)) vi: fɔŋɖ ma ɔn? ((0,7s)) vi: fɖɛɖ ma aʔf? ((1,2s)) vi: fɔŋɖ ma hi: ((0,8s)) ʊnd						
Standard IR [v]	((Intro)) ((11,4s)) Wie fängt man an? ((0,7s)) Wie steht man auf? ((1,2s)) Wie fällt man hin ((0,8s)) und						
[2]	-	5 [00:28.3]	6 [00:31.0]	7 [00:33.9]			
Ina Regen [v]	mɔxɖ si: nɪks draʔs? ((0,8s)) vɔs ɖɛaʔ ma hɔʔɪn, ((0,7s)) vɔ ma ɡɔa nɪks mɛa va:s? ((1,0s))						
Standard IR [v]	macht sich nichts daraus? ((0,8s)) Was darf man hoffen, ((0,7s)) wenn man gar nichts mehr weiß? ((1,0s))						
[3]	-	8 [00:36.6]	9 [00:39.8]	10 [00:41.2]	11 [00:42.4]		
Ina Regen [v]	vɔs ɓlæɐɓɖ nʊ ɔʔɪn, ((1,0s)) am ˈɛndɛ fɔm ɡras? ((0,5s)) ˈvarum? ((0,5s)) ˈvoheɐ? ((0,7s)) ˈvohi:?						
Standard IR [v]	Was bleibt noch offen, ((1,0s)) am Ende vom Gras? ((0,5s)) Warum? ((0,5s)) Woher? ((0,7s)) Wohin?						
[4]	12 [00:43.8]	13 [00:48.4]	14 [00:50.1]	15 [00:52.8]	16 [00:55.9]	17 [00:58.5]	18 [01:00.0]
Ina Regen [v]	((2,2s)) ɪ frɔ:ɡ ˈamɔɪ ɪn vɪnd. kən i:, ((0,9s)) kən i: ((1,1s)) ɪaɡndˈvɔ:n ˈvi:ða so sæɐ vi: a						
Standard IR [v]	((2,2s)) Ich frage einmal den Wind. Kann ich, ((0,9s)) kann ich ((1,1s)) irgendwann wieder so sein wie ein						
[5]	-	19 [01:02.0]	20 [01:04.5]	21 [01:08.6]	22 [01:10.8]	23 [01:14.1]	24 [01:16.4]
Ina Regen [v]	kɪndʔ kən i:, ((0,9s)) kən i: ˈafɔx ˈnɛma, vɔs ɖɛs lɛɪm ɓɪɪ:ɪçʔ ɪs ɛ ɔɪs ˈɛɡal ˈɔða hɔ:ç ɔɪs an						
Standard IR [v]	Kind? Kann ich, ((0,9s)) kann ich einfach nehmen, was das Leben bringt? Ist eh alles egal oder hat alles						

[6]	..	25 [01:19.3]	26 [01:22.5]	27 [01:24.5]	28 [01:27.8]					
Ina Regen [v]	sin?	((0,8s))	'visə dɾaʒ ɪ mi: nɛd	so: sæɐ̯ ((2,1s))	vi: ɪ ɸɪn? ((11,3s))	vɔn hɔɪt ma fɛsɔ?				
Standard IR [v]	einen Sinn?	((0,8s))	Wieso traue ich mich nicht	so sein ((2,1s))	wie ich bin? ((11,3s))	Wann hält man fest?				
[7]	29 [01:40.8]	30 [01:43.7]	31 [01:46.5]	32 [01:49.8]						
Ina Regen [v]	((1,2s))	vɔn lɔsɔ ma lɔ:s?	((1,0s))	vi: ɸlæɐ̯ɸ ma ɡlɔa?	((1,2s))	ʊnd vi: vɪaɔ ma ɡro:s?	((0,8s))	vi:		
Standard IR [v]	((1,2s))	Wann lässt man los?	((1,0s))	Wie bleibt man klein?	((1,2s))	Und wie wird man groß?	((0,8s))	Wie		
[8]	33 [01:52.7]	34 [01:55.3]	35 [01:58.1]							
Ina Regen [v]	dɪaɪ kɔ ma fɔɪn,	vɔ ma ɪn ɸo:ɔn 'falɪaɔ?	((0,7s))	vi: fɛ: ɪs ɔɛs ɡɪfɪ,	((0,6s))	vɔ mas flɪaɪ				
Standard IR [v]	tief kann man fallen,	wenn man den Boden verliert?	((0,7s))	Wie schön ist das Gefühl,	((0,6s))	wenn man				
[9]	36 [02:01.4]	37 [02:05.9]	38 [02:08.9]	39 [02:11.4]						
Ina Regen [v]	'ɸrɔvɪaɔ?	varʊm?	((0,6s))	voheɐ̯ ((0,6s))	vohi:?	((1,5s))	ɪ frɔ:ɡ	amɔɪ ɪn vɪnd:	((0,7s))	
Standard IR [v]	das Fliegen probiert?	Warum?	((0,6s))	Woher?	((0,6s))	Wohin?	((1,5s))	Ich frage einmal den Wind:	((0,7s))	
[10]	40 [02:14.2]	41 [02:17.7]	42 [02:19.9]	43 [02:23.2]	44 [02:25.7]					
Ina Regen [v]	kɔn i:,	((0,8s))	kɔn i:	((1,1s))	ɪaɡnɔ 'vɔ:n	'vi:ɔa so sæɐ̯ vi: a kɪnd?	((0,7s))	kɔn i:	((0,8s))	kɔn
Standard IR [v]	Kann ich,	((0,8s))	kann ich	((1,1s))	irgendwann	wieder so sein wie ein Kind?	((0,7s))	Kann ich,	((0,8s))	
[11]	45 [02:29.3]	46 [02:31.9]	47 [02:35.3]	48 [02:37.5]	49 [02:40.1]					
Ina Regen [v]	i:	((0,9s))	'afɔx 'nɛma,	vɔs ɔɛs leɸm ɸri:ɪɔ?	ɪs ɛ ɔɪs 'egal	'ɔɔa hɔ:ɔ ɔɪs an sɪn?	((0,8s))			
Standard IR [v]	kann ich	((0,9s))	einfach nehmen,	was das Leben bringt?	Ist eh alles egal	oder hat alles einen Sinn?	((0,8s))			
[12]	50 [02:43.8]	51 [02:45.8]	52 [02:49.2]	53 [02:50.5]	54 [02:52.5]					
Ina Regen [v]	'visə dɾaʒ ɪ mi: nɛd	so: sæɐ̯ ((1,9s))	vi: ɪ ɸɪn?	ɪ fɔɛ fʊaɪ ɸɪaɪɪ,	faɔ mɪ ɔ,	((1,6s))	so:			
Standard IR [v]	Wieso traue ich mich nicht	so sein ((1,9s))	wie ich bin?	Ich stehe vorm Spiegel,	schaue mich an,	((1,6s))	so			
[13]	55 [02:55.5]	56 [02:58.5]	57 [03:02.9]	58 [03:03.7]	59 [03:07.1]					
Ina Regen [v]	lɔɪ,	((1,4s))	so: lɔɪ.	((2,4s))	ɛs vɪaɔ ɔa vɪn tsum fɔɔaɪ ʊn ɔaɔn	((1,8s))	ɔnfɔɪ,	((1,3s))	ɔnfɔɪ,	
Standard IR [v]	lang,	((1,4s))	so lang.	((2,4s))	Es wird der Wind zum Sturm und dann	((1,8s))	Anfang,	((1,3s))	Anfang,	
[14]	60 [03:09.8]	61 [03:12.7]	62 [03:14.9]	63 [03:18.3]	64 [03:20.6]	65 [03:24.1]				
Ina Regen [v]	((1,5s))	ɔnfɔɪ.	kɔn i:,	((1,0s))	kɔn i:	((0,9s))	ɪaɡnɔ 'vɔ:n	'vi:ɔa so sæɐ̯ vi: a kɪnd?	((0,5s))	kɔn i:,
Standard IR [v]	((1,5s))	Anfang.	Kann ich,	((1,0s))	kann ich	((0,9s))	irgendwann	wieder so sein wie ein Kind?	((0,5s))	Kann
[15]	66 [03:26.7]	67 [03:30.5]	68 [03:32.7]	69 [03:35.9]	70 [03:38.1]	71 [03:40.8]				
Ina Regen [v]	kɔn i:	'afɔx 'nɛma,	vɔs ɔɛs leɸm ɸri:ɪɔ?	ɪs ɛ ɔɪs 'egal	'ɔɔa hɔ:ɔ ɔɪs an sɪn?	((0,8s))				
Standard IR [v]	ich,	kann ich	einfach nehmen,	was das Leben bringt?	ist eh alles egal	oder hat alles einen Sinn?	((0,8s))			
[16]	72 [03:44.4]	73 [03:46.1]	74 [03:49.9]							
Ina Regen [v]	'visə dɾaʒ ɪ mi: nɛd	so: sæɐ̯, ((2,1s))	vi: ɪ ɸɪn?							
Standard IR [v]	Wieso traue ich mich nicht	so sein, ((2,1s))	wie ich bin?							

Pizzera & Jaus ,dialekt's mi'

[1]

	0 [00:06.7]	1 [00:07.4]	2 [00:09.5]	3 [00:10.3]
Paul Pizzera [v]	es is a	'evige 'li:be, de mi 'ni:mɔjs fa'losd,	'pretsise ɔjs de ma'fi:n, in de_sd ɔam 'ki:vaxa blɔsd,	
Standard PP [v]	Es ist eine ewige Liebe, die mich niemals verlässt, präziser	als die Maschine, in die du beim Kiberer bläst,		

[2]

	4 [00:12.4]	5 [00:13.0]	6 [00:15.2]	7 [00:15.9]
Paul Pizzera [v]	mas'ive ɔjs 'jeðes 'fɜɑdɪk, dæɪlhaɔs, des du dɪɑ ɔɑsɔd,	vɛɐ is a,	da dɪɑl'ekt, dɛɐ in dɪɑ ftekt, den du hɔsd.	
Standard PP [v]	massiver als jedes Fertigteilhaus, das du dir baust,	wer ist er,	der Dialekt, der in dir steckt, den du hast.	

[3]

	8 [00:18.0]	9 [00:19.1]	10 [00:19.8]	11 [00:20.9]	12 [00:21.3]	13 [00:22.0]
Otto Jaus [v]					'læɐdn_ɔɔd,	
Standard OJ [v]					Leidenschaft	
Paul Pizzera [v]	des is a 'æɐgn_ɔɔd,	a dæl fo dɪɑ,	a fɪɪk 'dæne sœbst,	des is a	'læɐdn_ɔɔd,	du 'ɔæɐdɔsd
Standard PP [v]	Das ist eine Eigenschaft, ein Teil von dir, ein Stück deiner selbst,	das ist eine	Leidenschaft, du beichtest mit			

[4]

	14 [00:22.8]	15 [00:23.7]	16 [00:25.1]	17 [00:26.4]
Otto Jaus [v]	vi du dɪ fɪsɔd.			
Standard OJ [v]	wie du dich fühlst.			
Paul Pizzera [v]	mit ɪm vi du dɪ fɪsɔd.	dæɐ dɪɑl'ekt, dɛɐ ɐɔd nɛd vɛɐ,	ɛ'gal vi sɛas_dɪ be'mɪst,	'so vi a 'dɪɐɪɪs
Standard PP [v]	ihm wie du dich fühlst. Dein Dialekt, der geht nicht weg,	egal wie sehr du dich bemühst, so wie ein		

[5]

	18 [00:28.0]	19 [00:29.2]	20 [00:31.0]
Paul Pizzera [v]	hefɪm'ɔekal	vo ka 'leɪsɛ nɛd hyfɔd.	dɪɔɐ ɪ mɪd fɔɔts vi a me'dæɪɪɛ am si:ga
Standard PP [v]	dreckiges Hefentattoo/peckerl, wo kein Laser nicht hilft.	Trage ich mit Stolz wie eine Medaille am	

[6]

	21 [00:32.1]	22 [00:33.9]	23 [00:35.0]
Paul Pizzera [v]	ɔo'dɛsd,	vɔn_sn nɛd vɔɪts, ɛɑ'æɪt æɐɔ 'mænasæɐds	ma'sife pro'dɛsd. vɛ vɔs_ɪɑ sɔɪts is sæɐ
Standard PP [v]	Siegerpodest, wenn ihr ihn nicht wollt, ereilt euch meinerseits	massiver Protest. Weil was ihr sollt, ist sein	

[7]

	24 [00:37.8]	25 [00:39.6]
Paul Pizzera [v]	ɪɑ_sæɐds ɔnd nɛd vi 'ɪɑ_ɐnd a resɔd,	a fæɪl hɔɪds, das sɪ nɛd fɔɔdn_ɔsd,
Standard PP [v]	wie ihr seid und nicht wie irgendein Rest, ein Scheidl Holz, das sich nicht spalten lässt,	nur, dass du mich

[8]

	26 [00:41.6]	27 [00:42.6]	28 [00:53.4]	29 [00:56.3]
Paul Pizzera [v]	fa'fɔɛ:sɔd. ɔnd ɛs ɐɔd	((10,8s)) ((jodeln))	ɛs is e'gal, ob du an 'ostɛɪnflɔɐ hɔst ɔdɛ du ɔɔlsɔd,	nɔv ɛs
Standard PP [v]	verstehst. Und es geht ((10,8s)) ((jodeln))	Es ist egal, ob du einen Osteinschlag hast oder du bellst,	nur es	

[9]

	30 [00:59.0]	31 [01:00.0]
Paul Pizzera [v]	ɪɪɔd nɪɔs 'ɔæɪnɪɔas vi, vɔn_sɔɪ 'fastɔsd.	so vi a 'fɔɪfɛ frɛnd,
Standard PP [v]	gibt nichts peinlicheres wie, wenn du dich verstellst. So wie ein falscher Freund,	der blödsinn deiner Alten

[10]

	32 [01:01.8]	33 [01:02.6]	34 [01:04.5]
Paul Pizzera [v]	'ɔatsɔd, so vi a 'vi:na,	dɛɐ ɪm 'ɔɪfɪnɔk a 'hɔɪvɛ be'fɔɔd.	so vi a 'dæɐdɪfɛ 'fi:dɔɪsɔd,
Standard PP [v]	erzählt, so wie ein Wiener, der im Buschenschank eine Halbe bestellt.	so wie ein deutscher Skitourist,	

[11]

	35 [01:06.0]	36 [01:07.5]	37 [01:08.4]	38 [01:10.3]
Otto Jaus [v]		so vi a 'lɔndɔɔɐ,	dɛɐ ɪm ɔuɑɔ'deɑda 'vɪtsɔ 'ɔatsɔd.	
Standard OJ [v]		so wie ein Landbub, der im Burgtheater Witze erzählt.		
Paul Pizzera [v]	dɛɐ si am 'dɔɛɪɪfɔ 'ɐvɔɔd,		ɪ ɔɪm a 'sɑɔɔɑnsɪɐ,	
Standard PP [v]	der sich am Tellerlift quält,		Ich bin ein	

[12]

	39 [01:11.9]	40 [01:13.0]	41 [01:14.6]
Otto Jaus [v]	ɪ a_ɐfɛɐ'dɛ 'ɔɪɔɔt,		
Standard OJ [v]	ich ein gescherter Prolet,		
Paul Pizzera [v]		hɔɔ mɛɐ 'ɔalɛnt ɪm 'ɐɪnɛn 'fɪɐ,	ɔjs jeðɛ 'hɑɔɔɔɔɔɔɔɔ.
Standard PP [v]	Saubauernsinger,	habe mehr Talent im kleinen Finger,	als jeder Hauptstadtpoet.

[13]

	42 [01:15.9]	43 [01:17.5]	44 [01:18.8]
Paul Pizzera [v]	ɔnd an 'kɪnɑn dɪɔ ɐɪm vɪɐ æɐɔ	'dɪɪɛnd mɪt ɑɔfɪm vɛɐ:	ɐæɪl mɔas 'ɐɪɪnɛn ɔnd sɪ 'sɪɪn,
Standard PP [v]	und einen kleinen Tipp geben wir euch	dringend mit auf den Weg:	Geil muss es klingen und sie singen,

[14]	45 [01:20.3]	46 [01:21.6]	47 [01:24.8]	48 [01:27.3]
Paul Pizzera [v]	fæəs e'gal, vɛəs fa'fdɛd. ʊnd ɡrəd 'sɔɪdʌsd ɪm bɛsdn fɔɪ dɪ 'fɛnə ʃbrɔx ɛə'kenə. nʊɐ a 'fɛnə			
Standard PP [v]	scheiß egal, wer es versteht. Und gerade solltest du im besten Fall die schöne Sprache erkennen. nur ein			

[15]	49 [01:30.3]	50 [01:34.1]	51 [02:40.0]
Paul Pizzera [v]	'rɔmən mɔxd, a 'fɪaxɛs bʏd nɛd 'fɛnə: ʊnd ɛs ɡɛd		
Standard PP [v]	schöner Rahmen macht, ein hässliches Bild nicht schöner: Und es geht		

Pizzera und Jaus ,#janeinvielleicht'

[1]	0 [00:00.0]	1 [00:02.9]	2 [00:04.8]	3 [00:07.0]	4 [00:09.5]	5 [00:11.6]	6 [00:14.0]	7 [00:16.6]
Paul Pizzera [v]	fʏs dɪ ɡla:n ʊnt a:'lan, dɔn la:n dɪ bæx mɪx ɔ:n, i bɪn dɪ 'sɪçə ha:m, dʊ bɪsd nɪ: mɛx							
Standard [v]	Fühlst du dich klein und allein, dann lehn dich bei mir an, ich bring dich sicher heim, du bist nie mehr							

[2]	8 [00:19.3]	9 [00:21.9]	10 [00:23.9]	11 [00:26.5]	12 [00:28.0]	13 [00:30.7]
Otto Jaus [v]		dɪ	nɪ'mɛ ɡɪbɪ	asd 'tsvæx fə fali		sɔ
Standard OJ [v]		dich	nicht mehr spü	rst, Zwei fel verlie		rst
Paul Pizzera [v]	a'la:n. ʊnt vɔns dɪ	nɪ'mɛ ɡɪbɪasɔ, ʊn dɛn 'tsvæxfl fa'ɪasɔ, vas dʌsd mi				nɪ: fa'ɪasɔ,
Standard [v]	allein. Und wenn du dich nicht mehr spürst, und den Zweifel verlierst, weißt du, dass du mich nie verlierst,					

[3]	14 [00:32.7]	15 [00:34.8]	16 [00:38.4]	17 [00:40.4]	18 [00:42.4]	19 [00:44.8]	20 [00:46.7]
Otto Jaus [v]	væxsɔ mæx lɛbm fa'ʔsɪasɔ. lɔst, vɔ:n i ʃbɪ:n, væ dʊ lɔxsɔ, vɔ:n i sɪn, væ dʊ						
Standard OJ [v]	weil du mein Leben verzierst. lässt, wenn ich spinne, weil du lachst, wenn ich singe, weil du						
Paul Pizzera [v]	væxsɔ mæx lɛbm fa'ʔsɪasɔ. væxsɔ mɪ lɔst, vɔ:n i ʃbɪ:n, væx dʊ lɔxsɔ, vɔ:n i sɪn, væx dʊ						
Standard [v]	weil du mein Leben verzierst. Weil du mich lässt, wenn ich spinne, weil du lachst, wenn ich singe, weil du						

[4]	21 [00:49.0]	22 [00:51.0]	23 [00:53.8]	24 [00:57.6]	25 [01:01.2]	26 [01:01.9]	27 [01:02.6]
Otto Jaus [v]	froxɔ: ɪs ɛs ʃlɪm, dʌs dɪ blɔ:ɡ, vɛx i bɪn.						
Standard OJ [v]	fragst: ist es schlimm, dass dich plagt, wer ich bin.						
Paul Pizzera [v]	froxɔ: ɪs ɛs ʃlɪm, dʌs dɪ blɔ:ɡ, vɛx i bɪn. ((2,8s)) i bɪn dɛə, dɛə dɪ hoɪd, dɛə dɪ dɔxɔt, ɡɔnts						
Standard [v]	fragst: ist es schlimm, dass dich plagt, wer ich bin. ((2,8s)) Ich bin der, der dich hält, der dich trägt, ganz						

[5]	28 [01:04.0]	29 [01:04.8]	30 [01:05.5]	31 [01:06.9]
Paul Pizzera [v]	ɛɡal, vɔs dɪ a blɔxɔt, dɛə dɪ froxt: ɪs dɪə kɔɪdʔ, vɔn dɪ sʊn a no so ʃdɔrɔ, dɛə dɪə sɔxɔd:			
Standard [v]	egal, was dich auch plagt, der dich fragt: ist dir kalt?, wenn die Sonne auch noch so strahlt, der dir sagt:			

[6]	32 [01:08.3]	33 [01:09.8]	34 [01:10.5]	35 [01:12.0]
Otto Jaus [v]				dɛə dɪ
Standard OJ [v]				der dich
Paul Pizzera [v]	lɛɡs dɪ hɛə, dʊ bɪsd ɔɪs, vɔs i fa'ɛə, ʊn bɛ'ɡɛə, na dʊ bɪsd nʊ so fyl mɛə. nʊə ka vɔəɪt, ka			
Standard [v]	legst du dich her, du bist alles, was ich verehere, und begehre, nein du bist noch so viel mehr. Nur kein Wort,			

[7]	36 [01:13.4]	37 [01:14.9]	38 [01:16.4]
Otto Jaus [v]	hɔ:ɔ	ɔɪ	d, dɛə dɪ
Standard OJ [v]	hā	l	t, der dich
Paul Pizzera [v]	fa'ɡlæxɔ, ɡɔnts ɛɡal, vɪ: ʔsɔəɪd ʊnd væxɔ, vɛə so ʃdɔəɪk dʌs ɛəxæxɔd, dʌs a fɪə mɪ ʊntaʃdɔxæxɔd,		
Standard [v]	kein Vergleich, ganz egal, wie zart und weich, wer so stark das erreicht, dass er für mich unterstreicht,		

[8]	39 [01:17.8]	40 [01:19.1]	41 [01:20.6]	42 [01:22.0]
Otto Jaus [v]	hɔɪ	d, dɛə dɪ,	dɛə dɪ	hɔɪd ʊ
Standard OJ [v]	hält	t, der dich,	der dich	hält u
Paul Pizzera [v]	vɪ bɛʃdɪmt i ɛmpfɪnd, vɛl mæx hɛəts nɔx vɔəɪn mɪd ʊnd ɔn ʃdɔd dʌs ɪs bɔɔ'vɪə, fɔl i fɔə dɪx			
Standard [v]	wie bestimmt ich empfinde, weil mein Herz nach Worten ringt und anstatt, dass ich es probiere, falle ich			

[9]	43 [01:23.5]	44 [01:25.0]	45 [01:26.5]
Otto Jaus [v]	nɔ dɔrɔ	ɔ	ɡ,
Standard OJ [v]	nd trä	ä	gt,
Paul Pizzera [v]	af dɪ knɪə ʊnd faʃbɪɪç, na i ʃvɔə, i blæxɔɪ mɪs ama'dɔə, væxs ka pɪɪɪçd ɪs, ka		
Standard [v]	vor dir auf die Knie und verspreche, nein ich schwöre, ich bleibe immer Amateur, weil es keine Pflicht ist,		

[10]		46 [01:27.9]	47 [01:29.3]	48 [01:30.8]
Otto Jaus [v]		deə dɪ	hɔɪ	deə dɪ
Standard OJ [v]		der dich	hält	der dich
Paul Pizzera [v]	tsʋɔŋ,	'sonðan 'ledɪɡlɪç mæɐ̯ dʁɔŋ,	das du vasɔ̯, vi: ɪ fy,	das ɪ dɪ ʊnd̥ nʊa dɪ wyl,
Standard [v]		kein Zwang, sondern lediglich mein Drang,	dass du weißt, wie ich fühle,	dass ich dich und nur dich will,

[11]	49 [01:32.2]	50 [01:33.6]	51 [01:35.4] 52 [01:44.1]	53 [01:48.4]
Otto Jaus [v]	deə dɪ	hɔɪd̥ ʊnd̥	dʁɔɐ̯d̥, deə dɪ hɔɪd̥ ʊnd̥ dʁɔɐ̯.	
Standard OJ [v]	der dich	hält und	trägt, der dich hält und trägt.	
Paul Pizzera [v]	ka kalkyl, sonðan ɡʏfɪl	ʊnd̥ des ɔ:nɐ mɔs ʊnd̥ tsɪl.	((9,6s)) nʊa ka	
Standard [v]	kein Kalkül, sondern Gefühl	und das ohne Maß und Ziel.	Nur kein Wort, kein	

[12]		54 [01:59.7]	55 [02:01.1]	56 [02:02.5]
Paul Pizzera [v]	vɔaɔ̯, ka fa' ɡlæɐ̯ç, ɡɔnts ɐɡal, vi: tsoat ʊnd̥ væɐ̯ç,	vea so ʃdɔaɔ̯ das ɐaɐ̯æɐ̯çd̥,	das a fɪa mɪ ʊntafɪɐ̯æɐ̯çd̥.	
Standard [v]	Vergleich,	ganz egal, wie zart und weich,	wer so stark das erreicht,	dass er für mich unterstreicht,

[13]	57 [02:04.0]	58 [02:05.4]	59 [02:06.9]	60 [02:08.3]
Paul Pizzera [v]	vi: bɛʃdɪmt ɪ ɛmpfɪnd̥,	væl mæɐ̯ heaɪts nɔx vɔaɔ̯dn̥ rɪŋd̥	ʊnd̥ ɔn'ʃdɔt das ɪs bɪɔ'vɪa,	fɔl ɪ fɔa dɪa
Standard [v]	wie bestimmt ich empfinde,	weil mein Herz nach Worten ringt	und anstatt, dass ich es probiere,	falle ich

[14]		61 [02:09.8]	62 [02:11.3]	63 [02:12.7]
Paul Pizzera [v]	af dɪ knɪa	ʊnd̥ faʃbɪɪç, na ɪ ʃvœa,	ɪ blæɐ̯ɐ̯ ɪma ama'dœa,	væs ka pflɪçd̥ ɪs, ka tsʋɔŋ,
Standard [v]	vor dir auf die Knie	und fassbire, na ich schwöre	ich bleibe immer Amateur,	weil es keine Pflicht ist,

[15]		64 [02:14.1]	65 [02:15.5]	66 [02:17.0]
Paul Pizzera [v]		'sonðan 'ledɪɡlɪç mæɐ̯ dʁɔŋ,	das du vasɔ̯ vi:ɪ fyl,	das ɪ dɪ ʊnd̥ nʊa dɪ wyl,
Standard [v]		kein Zwang, sondern lediglich mein Drang,	dass du weißt, wie ich fühle,	dass ich dich und nur dich will,

[16]	67 [02:18.5]	68 [02:20.1]	69 [02:21.8]	70 [02:25.5]	71 [02:28.2]
Paul Pizzera [v]	ka kalkyl, sonðan ɡʏfɪl	ʊnd̥ des ɔnɐ mɔs ʊnd̥ tsɪ.	((2,2s)) ʊnd̥ ɐɡal, vi: du dɛnsd̥	ʊnt ɔpsd̥ mɪa	
Standard [v]	kein Kalkül, sondern Gefühl	und das ohne Maß und Ziel.	Und egal,	wie du denkst und, ob du mir	

[17]	72 [02:30.3]	73 [02:33.1]	74 [02:35.1]	75 [02:37.8]	76 [02:39.8]	77 [02:42.3]	78 [02:47.0]
Paul Pizzera [v]	dæɐ̯ heaɪts fɛŋɡsɔ̯,	ɪ bɪŋ ɔɪ	sɪça ha:m	ʊnd̥ li:b̥ dɪ fɪa mɪ	ɡɔnts a'la:n.		
Standard [v]	dein Herz schenkst,	ich bringe dich	sicher heim	und liebe dich	für mich ganz allein.		

Reinischkogl Buam ,Bussal'

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:10.1]	2 [00:14.3]	3 [00:17.6]
Sebastian Muralter [v]	((7,0s)) muəs 'aʁf am bæɐ̯, muəs 'ovɪ ns to:l. da ʔɛaɐ̯ɪs tsʊvəɪ laʔɪ, 'ovə əɪs vɔɪs ɪ vɔɪ.			
Standard SM [v]	((7,0s)) Muss rauf am Berg, muss runter ins Tal. Der Berg ist zwar lang, aber eins weis ich wohl.			

[2]

	4 [00:21.4]	5 [00:25.4]	6 [00:29.4]	7 [00:32.6]
Sebastian Muralter [v]	mi tsiaʔts ʊn an əʔt,	mi tsiaʔts hoɪd tsu ɕiɐ̯.	ɪ hoʔ, ɕas ɕu vɔʔtsɕ,	væɐ̯ nuɐ̯ ɕi ho ɪ liʔ.
Standard SM [v]	Mich zieht es an einen Ort,	mich ziehst bald zu dir.	Ich hoffe, dass du wartest,	weil nur dich hab ich

[3]

	8 [00:36.8]	9 [00:52.3]	10 [00:54.0]
Sebastian Muralter [v]	lieb.		
Standard SM [v]	lieb.		
alle [v]	((13,2s)) nu a 'ʔusal ɐ̯ɪaɪ,	a 'ʔusal fyɐ̯ mi:.	ɪ ɕaɕ əɪs 'ɕafyɐ̯ ɐ̯ɛ, so liʔ
Standard alle [v]	((13,2s)) Noch ein Busserl kriegen,	ein Busserl für mich.	Ich täte alles dafür geben/gehen, so lieb

[4]

	12 [00:57.6]	13 [00:59.6]	14 [01:01.4]	15 [01:03.2]
alle [v]	ho ɪ ɕi.	nu a 'ʔusal ɐ̯ɪaɪ,	ɕes 'varaɕ so ʃɛ.	nu a 'ʔusal fyɐ̯ mi:, s_ɕaɕ niʔs
Standard alle [v]	hab ich dich.	Noch ein Busserl kriegen,	das wäre so schön.	Noch ein Busserl für mich, es täte nichts

[5]

	16 [01:05.3]	17 [01:07.3]	18 [01:09.0]	19 [01:10.9]
alle [v]	'ʃenares ɐ̯ɛ:m.	nu a 'ʔusal ɐ̯ɪaɪ,	a 'ʔusal vɔn ɕiɐ̯.	he ɪ hoʔ ɕi so ɐ̯ɛaɪ,
Standard alle [v]	'schöneres geben.	Noch ein Busserl kriegen,	ein Busserl von dir.	Hey ich hab dich so gern, könntest

[6]

	20 [01:12.8]	21 [01:14.7]	22 [01:16.5]
alle [v]	hom vɔn miɐ̯.	nu a 'ʔusal ɐ̯ɪaɪ,	ɕes ɕat mi so ɐ̯ɪræɪ,
Standard alle [v]	alles haben von mir.	Noch ein Busserl kriegen,	das täte mich so freuen, es würde ewig in meiner

[7]

	23 [01:20.4]	24 [01:23.2]	25 [01:26.9]
Sebastian Muralter [v]	zo loɪ is ʃo heɐ̯,	zo laɪ vɔɪ ɪ fuɐ̯,	ʃɛts_ɛɪ mar_ʊns 'vi:ɕɛ, ɕes
Standard SM [v]	So lange ist es schon her,	so lange war ich fort,	jetzt sehen wir uns wieder, das tut
alle [v]	er'maruɪ ʔlæɐ̯m.		
Standard alle [v]	Erinnerung bleiben.		

[8]

	27 [01:34.7]	28 [01:38.2]	29 [01:42.0]
Sebastian Muralter [v]	ɕuʔat ma so ɐ̯uʔɕ.	ɪ ʔɪn ʃo am vɛ,	((0,7s)) ʔɪn ʔɔɪd ʃo ʔæɐ̯ ɕiɐ̯.
Standard SM [v]	mir so gut.	Ich bin schon am Weg,	((0,7s)) bin bald schon bei dir.

[9]

	30 [01:46.1]	31 [01:49.9]	32 [01:52.5]	33 [01:54.1]
Sebastian Muralter [v]	ɕas ɪ a 'ʔusal ɐ̯ɪaɪ.			
Standard SM [v]	wünschen, dass ich ein Bussal kriege.			
alle [v]		nu a 'ʔusal ɐ̯ɪaɪ,	a 'ʔusal fyɐ̯ mi:.	ɪ ɕaɕ əɪs 'ɕafyɐ̯
Standard alle [v]		och ein Busserl kriegen,	ein Busserl für mich.	Ich täte alles

[10]

	34 [01:55.7]	35 [01:57.6]	36 [01:59.8]	37 [02:01.4]
alle [v]	ɐ̯ɛ,	so liʔ ho ɪ ɕi.	nu a 'ʔusal ɐ̯ɪaɪ,	ɕes 'varaɕ so ʃɛ.
Standard alle [v]	dafür geben/gehen,	so lieb hab ich dich.	Noch ein Busserl kriegen,	das wäre so schön.

[11]	..	38 [02:03.2]	39 [02:05.3]	40 [02:07.2]
alle [v]	mi:,	s_dad niks 'fenares ge:m.	nu a 'busal gri:ŋ,	a 'busal von dŋg.
Standard alle [v]		Busserl für mich, es täte nichts schöneres geben. Noch ein Busserl kriegen, ein Busserl von dir.		
[12]	41 [02:09.0]	42 [02:10.9]	43 [02:12.9]	44 [02:14.7]
alle [v]	he i hɔb dɪ so ge:ŋ,	'kanasɔ ɔɪs hɔm von mɪg.	nu a 'busal gri:ŋ,	dɛs dat mɪ so
Standard alle [v]	Hey ich hab dich so gern, könntest alles haben von mir. Noch ein Busserl kriegen, das täte mich so			
[13]	..	45 [02:16.6]	46 [02:20.7]	47 [02:38.3]
Sebastian Muralter [v]			((14,3s)) jɛts bin i am tɕy,	((0,6s)) dɛn vɛg
Standard SM [v]			((14,3s)) Jetzt bin ich am Ziel,	((0,6s)) den Weg
alle [v]		gfræ:ŋ, es vyad 'evig in 'mæ:ŋe er' maroŋ blæ:ŋ.		
Standard alle [v]		freuen, es würde ewig in meiner Erinnerung bleiben.		
[14]	..	48 [02:41.9]	49 [02:45.3]	50 [02:49.8]
Sebastian Muralter [v]	'hinte mɪg. ((0,7s)) mɪ_ 'tsɪdɑ:nɔə knɪg	fte i fʊg 'dæ:ŋe tɪg.	vɔs kʊmt aʊf mɪ tɕʊg,	hɔs_dɪ fo
Standard SM [v]	hinter mir. ((0,7s)) Mit zitternden Knien stehe ich vor deiner Tür. Was kommt auf mich zu, hast dich			
[15]	..	52 [02:57.3]	53 [03:00.7]	54 [03:04.9]
Sebastian Muralter [v]	aʊf mɪ gfræ:t.	fɪkst mɪ glæ: 'vi:də fʊat	aʊf gri:ŋ i a busal hæ:.	
Standard SM [v]	schon auf mich gefreut. Schickst mich gleich wieder fort oder kriege ich ein Busserl heute.			
alle [v]			nu a	
Standard alle [v]			Noch ein	
[16]	..	55 [03:07.3]	56 [03:09.1]	57 [03:10.7]
alle [v]	'busal gri:ŋ,	a 'busal fyg mi:.	i dad ɔɪs 'dafye ge,	so lɪəb hɔ i dɪ.
Standard alle [v]	Busserl kriegen, ein Busserl für mich. Ich täte alles dafür geben/gehen, so lieb hab ich dich. Noch ein			
[17]	..	59 [03:14.6]	60 [03:16.5]	61 [03:18.0]
alle [v]	'busal gri:ŋ,	dɛs 'varaʊ so fe.	nu a 'busal fyg mi:.	s_dad niks 'fenares gem.
Standard alle [v]	Busserl kriegen, das wäre so schön. Noch ein Busserl für mich. es täte nichts schöneres geben. Noch			
[18]	..	63 [03:22.2]	64 [03:26.4]	65 [03:29.8]
alle [v]	'busal gri:ŋ,	((1,8s)) he i hɔb dɪ so ge:ŋ.	((1,3s)) nu a 'busal gri:ŋ,	((1,6s)) dɛs
Standard alle [v]	ein Busserl kriegen, ((1,8s)) hey ich hab dich so gern. ((1,3s)) Noch ein Busserl kriegen, ((1,6s)) das			
[19]	..	66 [03:35.8]		
alle [v]	vyad 'evig in 'mæ:ŋe er' maroŋ blæ:ŋ.			
Standard alle [v]	würde ewig in meiner Erinnerung bleiben.			

Reinischkogel Buam ,Für an Moment'

[1]	0 [00:00.0]	1 [00:14.8]	2 [00:16.7]	3 [00:18.4]
Sebastian Muralter [v]	((13,0s)) ven i duvɛ di fdot ge:,	fdo i ma dɛ frog hɛɪ,	hɔd 'kanɛ dɛ tsæ:ʔ mɛg	tɕʊm
Standard SM [v]	((13,0s)) Wenn ich durch die Stadt gehe, stelle ich mir die Frage hey, hat keiner die Zeit mehr zum			
[2]	..	4 [00:20.2]	5 [00:22.2]	6 [00:23.9]
Sebastian Muralter [v]	gmi:ʔdlɪç bæ:ŋ'noŋd fdɛ:.	væ: 'jɛdɛ herʊm'rent	vɪg ven vɔs 'ɔbrɛnt,	ɔlə san 'grantɪg, væ:
Standard SM [v]	gemütlich beieinander stehen. weil jeder herumrennt wie wenn was abbrennt, alle sind grantig, weil			
[3]	..	8 [00:27.5]	9 [00:30.8]	10 [00:34.3]
Sebastian Muralter [v]	ne: mɛg a ru: kɛnd.			jo fyg an mɔ'ment
Standard SM [v]	niemand mehr eine Ruhe kennt.			Ja für einen Moment
Martin Reinisch [v]		dɔx fyg an mɔ'ment,	fyg an mɔ'ment.	
Standard MR [v]		Doch für einen Moment, für einen Moment.		
[4]	11 [00:35.8]	12 [00:37.8]	13 [00:39.5]	14 [00:41.5]
Sebastian Muralter [v]	fdɛ_dɪ: tsæ:t 'hæ:tɛ fty:,	jo fyg an mɔ'ment	hɔsd a gu:ʔdɛs gfr.	jo fyg an mɔ'ment
Standard SM [v]	steht die Zeit heute still, ja für einen Moment hast ein gutes Gefühl. ja für einen Moment ist der			

[5]	..	16 [00:45.1]	17 [00:46.6]	18 [00:48.3]	19 [00:50.1]	
Sebastian Muralter [v]	so feʁn.	jo fyʁ an mo'ment	hom sɪ 'ɔlə ɡeʁn.			
Standard SM [v]	Alltag so fern.	ja für einen Moment	haben sich alle gern.			
Martin Reinisch [v]			jo fyʁ an mo'ment	ɪs ɔləs fe: aʔf ɔa vœd.		
Standard MR [v]			ja für einen Moment	ist alles schön auf der		
[6]	..	20 [00:52.1]	21 [00:53.7]	22 [00:55.7]	23 [00:57.2]	
Martin Reinisch [v]	fyʁ an mo'ment	tsœl_neɔ mœxt unɔ ɡœd.	fyʁ an mo'ment	blæɣt ɔi: tsæɔd 'hæɣtə		
Standard MR [v]	Welt.	Für einen Moment	zählen nicht Macht und Geld.	Für einen Moment	bleibt die Zeit heute	
[7]	..	24 [00:59.2]	25 [01:00.7]	26 [01:02.7]	27 [01:04.7]	
Sebastian Muralter [v]					((12,4s)) ɡœn ɔɪɣ a	
Standard SM [v]					((12,4s)) Gönn dir	
Martin Reinisch [v]	ʃde:n.	fyʁ an mo'ment	ɡes_ɔem ɡlɪk en'ɡeɪn.	fyʁ an mo'ment.		
Standard MR [v]	stehen.	Für einen Moment	gehst du deinem Glück entgegen.	Für einen Moment.		
[8]	..	28 [01:19.0]	29 [01:20.4]	30 [01:22.4]	31 [01:24.1]	
Sebastian Muralter [v]	'paʁse,	los ɔɪ neɔ heɪtsn,	leʁn 'vi:ɔe ɔi: 'tœɣə	ɪm lebm tsu ʃetsn.	ɪn tsæɔn vi: ɔi:sn	
Standard SM [v]	eine Pause,	lass dich nicht hetzen,	lern wieder die Tage	im Leben zu schätzen.	In Zeiten wie diesen	
[9]		32 [01:26.0]	33 [01:27.9]	34 [01:29.3]	35 [01:31.3]	
Sebastian Muralter [v]	'ɡemə duʁç kri:sn,	læɔd vœʁn fatri:bm,	væɣ tsva sɪ be'kri:gn.			
Standard SM [v]	gehen wir durch Krisen,	Leute werden vertrieben,	weil zwei sich bekriegen.			
Martin Reinisch [v]				neɔ fveʁ tsu be'ɡræɣfn,		
Standard MR [v]				Nicht schwer zu		
[10]	..	36 [01:33.1]	37 [01:34.8]		38 [01:38.6]	
Martin Reinisch [v]	viʁ san ɔɔx ɔɪ ɡlæɣçn,	ɛ'gal vo du heʁ bis_deʁ mœnf blaɣb ɔeʁ mœnf ɪs.	ɡeɔɔs			
Standard MR [v]	begreifen, wir sind doch die gleichen,	egal wo du her bist, der Mensch bleibt der Mensch ist.	Gebt			
[11]	..	39 [01:40.2]	40 [01:42.0]	41 [01:43.7]	42 [01:45.5]	
Martin Reinisch [v]	œç ɔɪ heɪmɔ ʃets	und heɪts aʔf tsu ʃtræɣtn.	ʃɔel ma ɔɪ vœçn	fyʁ 'ʃenarə tsæɣtn.	unɔ fyʁ	
Standard MR [v]	euch die Hände jetzt	und hört auf zu streiten.	Stellen wir die Weichen	für schönere Zeiten.	Und für	
[12]	..	43 [01:49.1]	44 [01:52.5]	45 [01:54.1]	46 [01:55.9]	
Sebastian Muralter [v]			jo fyʁ an mo'ment	ʃde_ɔi: tsæɣt 'hæɣtə ʃɔy:.	jo fyʁ an mo'ment	
Standard SM [v]			Ja für einen Moment	steht die Zeit heute still,	Ja für einen	
Martin Reinisch [v]	an mo'ment.	fyʁ an mo'ment.				
Standard MR [v]	einen Moment.	Für einen Moment.				
[13]	..	47 [01:57.6]	48 [01:59.5]	49 [02:01.2]	50 [02:03.2]	
Sebastian Muralter [v]	host a ɡuʔædes ɡfɪv.	jo fyʁ an mo'ment	ɪs ɔa 'ɔltœɣ so feʁn.	jo fyʁ an mo'ment		
Standard SM [v]	Moment hast ein gutes Gefühl.	Ja für einen Moment	ist der Alltag so fern.	Ja für einen Moment		
[14]		51 [02:04.8]	52 [02:06.9]	53 [02:08.3]	54 [02:10.3]	55 [02:11.9]
Sebastian Muralter [v]	hom sɪ 'ɔlə ɡeʁn.					
Standard SM [v]	haben sich alle gern.					
Martin Reinisch [v]		fyʁ an mo'ment	ɪs ɔləs fe: aʔf ɔa vœd.	fyʁ an mo'ment	tsœl_neɔ	
Standard MR [v]		Für einen Moment	ist alles schön auf der Welt.	Für einen Moment	zählen nicht	
[15]	..	56 [02:13.9]	57 [02:15.4]	58 [02:17.4]	59 [02:19.0]	
Martin Reinisch [v]	mœxt unɔ ɡœd.	fyʁ an mo'ment	blæɣt ɔi: tsæɔd 'hæɣtə ʃte:n.	fyʁ an mo'ment	ɡes_ɔam ɡlɪk	
Standard MR [v]	Macht und Geld.	Für einen Moment	bleibt die Zeit heute stehen.	Für einen Moment	gehst du	
[16]	..	60 [02:21.0]	61 [02:23.1]	62 [02:26.6]	63 [02:28.6]	
Martin Reinisch [v]	enɔd' ɡeɪn.					
Standard MR [v]	deinem Glück entgegen.					
Alle [v]		Jodeln jo fyʁ an mo'ment	ɪs ɔləs fe: aʔf ɔa vœd.	fyʁ an mo'ment		
Standard alle [v]		Jodeln	Ja für einen Moment	ist alles schön auf der Welt.	Für einen Moment	
[17]		64 [02:40.4]	65 [02:42.4]	66 [02:43.9]	67 [02:45.9]	
Alle [v]	tsœl_neɔ mœxt unɔ ɡœd.	fyʁ an mo'ment	blæɣt ɔi: tsæɔd 'hæɣtə ʃte:n.	fyʁ an mo'ment		
Standard alle [v]	zählen nicht Macht und Geld.	Für einen Moment	bleibt die Zeit heute stehen.	Für einen Moment		

[18]

	68 [02:47.5]	69 [02:49.5]	70 [02:50.9]	71 [02:52.9]
Alle [v]	ges_ðam glɪk enð'geɪŋ.	fyɹ an mɔ'ment	is ɔles je: aɹf ða vœð.	fyɹ an mɔ'ment
Standard alle [v]	gehst du deinem Glück entgegen. Für einen Moment ist alles schön auf der Welt. Für einen Moment			

[19]

	72 [02:54.6]	73 [02:56.6]	74 [02:58.1]	75 [03:00.1]
Alle [v]	tsœl_ned mœxt onð goeð.	fyɹ an mɔ'ment	blæçt ði: tsæçð 'hæçta ste:n.	fyɹ an mɔ'ment
Standard alle [v]	zählen nicht Macht und Geld. Für einen Moment bleibt die Zeit heute stehen. Für einen Moment			

[20]

	76 [03:01.6]	77 [03:03.6]
Alle [v]	ges_ðam glɪk enð'geɪŋ.	
Standard alle [v]	gehst du deinem Glück entgegen.	

Seiler & Speer ‚Ala bin’

[1]

	0 [00:00.0]	1 [00:11.7]	2 [00:24.1]	3 [00:29.4]
Christopher Seiler [v]	((Intro)) ((10,6s)) vɔn i ɖɔn alɐ: ɸɪn,	((3,2s)) ruaf i ɖɪ 'vi:ɖɐ ɔ.	((4,4s)) væɐ vɔn i ɖɔn	
Standard CS [v]	((Intro)) ((10,6s)) Wenn ich dann alleine bin,	((3,2s)) rufe ich dich wieder an.	((4,4s)) Weil wenn ich	

[2]

	4 [00:35.5]	5 [00:38.1]	6 [00:41.5]
Christopher Seiler [v]	alɐ: ɸɪn,	((1,4s)) viad ma glɔɐ: ((0,7s)) ɛs viad nɪ'mɐ vi:s vɔɐ.	((4,1s)) gɔnd̥ fɛ fɖy: ɪs
Standard CS [v]	dann alleine bin, ((1,4s)) wird mir klar: ((0,7s)) Es wird nicht mehr wie es war.	((4,1s)) Ganz schön	

[3]

	7 [00:47.1]	8 [00:48.5]	9 [00:51.2]
Christopher Seiler [v]	vʊɐn,	ɔvɐ 'yvamʊɐn,	mɔx i 'væɐɖɐ vi: ɸɪs'hæɐ. ɛs ɪs ɛ fɔ vʊafɖ,
Standard CS [v]	still ist es geworden, aber übermorgen, mache ich weiter wie bisher. Es ist eh schon wurscht (egal),		

[4]

	10 [00:52.9]	11 [00:54.3]	12 [00:56.8]	13 [00:58.6]
Christopher Seiler [v]	i hɔɸ 'ɔndrɐ vʊɐn,	ɖɛs mɪɖ ʊns ɪs fɔ lɔŋ hæɐ.	jɔ ɖʊ lɛɸs ɖæɐ lɛm,	jɔ ɖʊ gɛs ɖæɐn vɛ:g
Standard CS [v]	ich habe andere Sorgen, das mit uns ist schon lange her. Ja du lebst dein Leben, ja du gehst deinen			

[5]

	14 [01:00.0]	15 [01:02.3]	16 [01:04.3]	17 [01:05.8]
Christopher Seiler [v]	ʊnd i ɖʊɐ viɐ vɔn nɪks va.	i ɸɪn ʊn'ɖaveɐs	ɖatsʊ 'tsʊndæɐ,	væɐ i ɸɔk ɖɛs ɔɪs nɪ'mɐ.
Standard CS [v]	Weg und ich tue wie wenn nichts wäre. Ich bin unterwegs dazu unterzugehen, weil ich packe das alles			

[6]

	18 [01:08.2]	19 [01:10.2]	20 [01:15.3]
Christopher Seiler [v]	ʊn_vɔn i ɖɔn alɐ: ɸɪn,	((3,2s)) ruaf i ɖɪ 'vi:ɖɐ ɔ.	((4,4s)) væɐ vɔn i ɖɔn alɐ:
Standard CS [v]	nicht mehr. Und wenn ich dann alleine bin, ((3,2s)) rufe ich dich wieder an. ((4,4s)) Weil wenn ich		

[7]

	21 [01:21.6]	22 [01:24.1]	23 [01:27.0]
Christopher Seiler [v]	ɸɪn,	((1,4s)) viad ma glɔɐ: ((0,7s)) ɛs viad nɪ'mɐ vi:s vɔɐ.	((4,2s)) ʊn_vɔn i ɖɔn
Standard CS [v]	dann alleine bin, ((1,4s)) wird mir klar: ((0,7s)) Es wird nicht mehr wie es war. ((4,2s)) Und wenn ich		

[8]

	24 [01:33.1]	25 [01:38.2]	26 [01:44.6]
Christopher Seiler [v]	alɐ: ɸɪn,	((3,2s)) ruaf i ɖɪ 'vi:ɖɐ ɔ.	((4,4s)) væɐ vɔn i ɖɔn alɐ: ɸɪn,
Standard CS [v]	dann alleine bin, ((3,2s)) rufe ich dich wieder an. ((4,4s)) Weil wenn ich dann alleine bin, ((1,4s)) wird		

[9]

	27 [01:47.6]	28 [01:50.0]	29 [01:56.1]
Christopher Seiler [v]	gɔ:nts fɖy:, væɐ ɖʊ hɛɸsɖ 'nɪmɐ ɔ.	((4,2s)) fɔsɖ_sʊ: fɖy: ɪs vʊɐn,	ɔvɐ 'y:vamʊɐn fɔŋ i a
Standard CS [v]	es ganz still, weil du hebst nicht mehr ab. ((4,2s)) Fast zu still ist es geworden, aber übermorgen fange		

[10]

	31 [02:00.2]	32 [02:01.8]	33 [02:03.2]
Christopher Seiler [v]	'ɔndas lɛm ɖɔn ɔ.	'felæɐɖɖ flæɐɐ i mi,	jɔ ɖɔn fɖræɐɐ i ɖɪ,
Standard CS [v]	ich ein anderes Leben dann an. Vielleicht schleiche ich mich, ja dann streiche ich dich, ja ich denke		

[11]

	34 [02:05.9]	35 [02:07.5]	36 [02:08.9]
Christopher Seiler [v]	'nɪmɐ ɖrɔ.	i vy vɛɐ fɔɐ ɖɔ,	ɖʊ hɛɸsɖ ɛ nɛɖ ɔ:, væɐ vɛɐ 'ɔndrɐ nɛm ɖɪɐ ɪs. i ɔɸ
Standard CS [v]	dann nicht mehr daran. Ich will weg von da, du hebst eh nicht ab, weil wer anderer neben dir ist. Ich		

[12]

	38 [02:13.3]	39 [02:14.7]	40 [02:17.3]
Christopher Seiler [v]	glæɐɸɖ ɛs gɛɖ,	ɔɸɐ ɸɔk ɖɛs nɛ,	ɖas i ɖɪ: nɪ: vi:ɖɐ si:ɐ.
Standard CS [v]	habe geglaubt es geht, aber packe das nicht, dass ich dich nie wieder sehe. Und wenn ich dann alleine		

[13]

	41 [02:19.3]	42 [02:24.4]	43 [02:30.6]
Christopher Seiler [v]	((3,2s)) ruaf i ɖɪ 'vi:ɖɐ ɔ.	((4,4s)) væɐ vɔn i ɖɔn alɐ: ɸɪn,	((1,4s)) viad ma glɔɐ:
Standard CS [v]	bin, ((3,2s)) rufe ich dich wieder an. ((4,4s)) Weil wenn ich dann alleine bin, ((1,4s)) wird mir klar:		

[14]

	44 [02:32.9]	45 [02:36.0]	46 [02:42.1]
Christopher Seiler [v]	((0,7s)) ɛs viad nɪ'mɐ vi:s vɔɐ.	((4,2s)) ʊn_vɔn i ɖɔn alɐ: ɸɪn,	((3,2s)) ruaf i ɖɪ 'vi:ɖɐ
Standard CS [v]	((0,7s)) Es wird nicht mehr wie es war. ((4,2s)) Und wenn ich dann alleine bin, ((3,2s)) rufe ich dich		

[15]

	47 [02:47.3]	48 [02:53.6]	49 [02:56.5]
Christopher Seiler [v]	ɔ.	((4,2s)) ʊn_vɔn i ɖɔn alɐ: ɸɪn,	((1,4s)) viads gɔ:nts fɖy:, ((0,9s)) væɐ ɖʊ hɛɸsɖ ɛ
Standard CS [v]	wieder an. ((4,2s)) Und wenn ich dann alleine bin, ((1,4s)) wird es ganz still, ((0,9s)) weil du hebst eh		

[16]		50 [02:58.7]	51 [03:28.2]	52 [03:30.8]	53 [03:31.4]	54 [03:34.5]
Christopher Seiler [v]	neɖ ɔ. ((29,1s)) halo, ((1,6s)) i ɸims, na vi: ɡets? ((2,0s)) ɸin ɡrɔɖ alɐ: ɖaha:m ʊnɖ					
Standard CS [v]	nicht ab. ((29,1s)) Hallo, ((1,6s)) ich bin es, na, wie gehts? ((2,0s)) Bin gerade alleine daheim und					
[17]		55 [03:37.8]	56 [03:40.4]			
Christopher Seiler [v]	((1,4s)) i va:s ɛ es is ʃbɛɖ ɔvɐ, ((1,6s)) vɔn i alɐ: ɸin, vasɖ_a ((0,5s)) ɖɔ ɡesɖ ma ʃɔ a ɸisl ɔ.					
Standard CS [v]	((1,4s)) ich weiß eh es ist spät aber, ((1,6s)) wenn ich alleine bin, weißt eh ((0,5s)) da gehts mir schon					
[18]		57 [03:43.2]	58 [03:45.7]	59 [03:47.7]		
Christopher Seiler [v]	((0,9s)) ɡɛ ruɤfsɖ ɛ tsruk ɔɖɐ? ɔɖɐ i ruɤf nɔ mɔɔ ɔ ʊnɖ ɖu heɸsɖ ɔ? heɸ ɔ:!					
Standard CS [v]	ein bisschen ab. ((0,9s)) Geh, rufst eh zurück oder? Oder ich rufe noch mal an und du hebst ab? Heb					
[19]		60 [03:49.1]	61 [03:51.1]	62 [03:56.3]		
Christopher Seiler [v]	væɣ vɔn i ɖɔn alɐ: ɸin, ((3,2s)) ruɤf i ɖɪ 'vi:ɖɐ ɔ. ((4,4s)) væɣ vɔn i ɖɔn alɐ: ɸin,					
Standard CS [v]	ab! Weil wenn ich dann alleine bin, ((3,2s)) rufe ich dich wieder an. ((4,4s)) Weil wenn ich dann					
[20]		63 [04:02.5]	64 [04:04.9]	65 [04:07.9]		
Christopher Seiler [v]	((1,4s)) vɪɤɖ ma ɡlɔɖ: ((0,7s)) ɛs vɪɤɖ nɪ'mɐ vi:s vɔɖ. ((4,2s)) ʊn vɔn i ɖɔn alɐ:					
Standard CS [v]	alleine bin, ((1,4s)) wird mir klar: ((0,7s)) Es wird nicht mehr wie es war. ((4,2s)) Und wenn ich dann					
[21]		66 [04:14.0]	67 [04:19.3]	68 [04:25.6]		
Christopher Seiler [v]	ɸin, ((3,2s)) ruɤf i ɖɪ 'vi:ɖɐ ɔ. ((4,2s)) ʊn vɔn i ɖɔn alɐ: ɸin, ((1,4s)) vɪɤɖs					
Standard CS [v]	alleine bin, ((3,2s)) rufe ich dich wieder an. ((4,2s)) Und wenn ich dann alleine bin, ((1,4s)) wird es					
[22]		69 [04:28.6]	70 [04:31.1]			
Christopher Seiler [v]	ɡɔ:nts ʃɖy:, ɖu heɸsɖ 'nɪmɐ ɔ.					
Standard CS [v]	ganz still, du hebst nicht mehr ab.					

Seiler & Speer ,Ois Ok'

[1]	0 [00:00.0]	1 [00:14.1]	2 [00:15.6]	3 [00:17.3]
Christopher Seiler [v]	((10,2s)) haɹɪ ɔɤf, ɔɤf 'faɖɔɤɖ, 'sɛʌvas, ɡrɪʌs æɛɔ i ɸɪn ɖɔ:, 'ɛʌsɖa ʃɪɪ:ɖ, ɖɛs vɔʌ nɪks, 'ɔva			
Standard CS [v]	((10,2s)) Augen auf, auf Verdacht, servus, grüß euch ich bin da, erster Schritt, das war nichts, aber			
[2]	4 [00:18.7]	5 [00:20.2]	6 [00:21.8]	
Christopher Seiler [v]	ɸɔɪɖ ɡɛ: i ʃɔ ɡrɔ:ɖ. 'mama ʃɸɪɹɪŋ, 'ɸapa ɸɪɹɪŋ mɪɹ vɔs vɔs i ɡrɔɖ neɖ ʃɪnɖ, vuʌɤɖ vɔ:s,			
Standard CS [v]	bald gehe ich schon gerade. Mama spring, Papa bring mir was, was ich gerade nicht finde, wurscht			
[3]	7 [00:23.4]	8 [00:24.9]	9 [00:26.5]	
Christopher Seiler [v]	'ɪɹɔɤnɖvɔ:s, 'nɪma lɔŋ ɖɔn ɸɪn i ɡrɔ:s. 'ɛʌsɖɐ 'li:ɸɐ, 'ɛʌsɖa kus, mɔx an 'ɔnɪɹɔɖ, si: mɔxɖ			
Standard CS [v]	was, irgendwas, nicht mehr lang dann bin ich groß. Erste Liebe, erster Kuss, mache einen Antrag, sie			
[4]	10 [00:28.0]	11 [00:29.6]	12 [00:31.1]	
Christopher Seiler [v]	ʃlus, 'ɸɪsɪ 'væɲɛn, 'ɸɪsɪ ɸlɛɹɹɪn, ɸɪs i 'hæɹɔɤ vɪɹɖ_ʃɔ vɛɹɹɪn, ɡlɛnɐ sɔɹɹɪŋ			
Standard CS [v]	macht Schluss, bisschen weinen, bisschen plärren, bis ich heirate wird es schon werden, kleine			
[5]	13 [00:32.7]	14 [00:34.2]	15 [00:36.2]	
Christopher Seiler [v]	nɪks 'ɸasiɹɹ			

[8]	..	26 [01:06.7]	27 [01:08.2]	28 [01:09.8]	
Christopher Seiler [v]	læɛf, ʃe: vɛ ma ɖa ham vɛm hɔd.	gœ:ɖ sɔaŋ, gœ:ɖ bɔaŋ,	ʃbɛɖa ɖɔn mɔɪ gœ:ɖ ʃbɔaŋ,	ɔb	
Standard CS [v]	life, schön wenn man daheim wen hat.	Geldsorgen, Geld borgen,	später dann mal Geld sparen,	ab	
[9]	..	30 [01:12.7]	31 [01:14.4]		
Christopher Seiler [v]	un tsuə a ɡla:sl he:m	und sɔŋ, ɖas ma mɔɪ hœ:ɖn vɔaŋ.	'kɪndə mɔxn, 'kɪndə ɡriŋ		
Standard CS [v]	und zu ein Gläschen/Glas heben	und sagen, dass wir mal Helden waren.	Kinder machen, Kinder		
[10]	..	32 [01:16.0]	33 [01:17.5]	34 [01:19.0]	
Christopher Seiler [v]	und ɖi: 'kɪndə ɡʃæɛɖ ɛə tsɪŋ,	vɔn ɖes mɪn ɛə tsɪŋ nɪks vɪaɖ,	ɖɔn hɔfn, ɖas ɖe		
Standard CS [v]	kriegen und die Kinder gescheidt erziehen,	wenn das mit dem Erziehen nichts wird,	dann hoffen, dass		
[11]	..	35 [01:20.7]	36 [01:23.8]		
Christopher Seiler [v]	kuəfn ɡriŋ,	ka:ne sʊaŋ, nɪks 'basiɖ, bɪn ʃɔ ɡʃbɔnd,	vɔs nu vɪaɖ,	vɛ ans is mɪɹ	
Standard CS [v]	sie die Kurve kriegen,	keine Sorgen, nichts passiert, bin schon gespannt,	was noch wird,	weil eins ist	
[12]	..	37 [01:25.8]	38 [01:29.0]	39 [01:32.1]	40 [01:35.2]
Christopher Seiler [v]	jet ʃɔ kloa:	so'lon ɪ ʃɖe:,	so'lon ɪ ɡe:,	is ɔɪs oke:,	ɪ le:b is leɪm.
Standard CS [v]	mir jetzt schon klar:	Solange ich stehe,	solange ich gehe,	ist alles ok,	ich lebe das Leben.
[13]	..	42 [01:41.6]	43 [01:44.7]	44 [01:47.6]	45 [01:50.3]
Christopher Seiler [v]	ɔb ɪ ɡe:,	ɔɪs oke:,	ɪ le:b is leɪm.	((4,4s)) aɹŋ aɹf aɹf 'faɖɔɹɖ,	ɡʃræŋ, vɔns 'ɡlane 'enkal
Standard CS [v]	ob ich gehe,	alles ok,	ich lebe das Leben.	((4,4s)) Augen auf, auf Verdacht,	freuen, wenn das kleine
[14]	..	47 [01:57.8]	48 [01:59.2]	49 [02:00.9]	
Christopher Seiler [v]	lɔɹɖ,	hɔfn aɹf an ruɪŋ ʃlof	und 'vɔndɔn, ɖas es heaʃs nu mɔɹɖ.	'oma ʃbɪŋ,	
Standard CS [v]	Enkerl lacht,	hoffen auf einen ruhigen Schlaf	und wundern, dass es das Herz noch macht.	Oma	
[15]	..	50 [02:02.5]	51 [02:04.0]	52 [02:05.6]	
Christopher Seiler [v]	'opa bɪŋ	'ɪaɡɛndvɔs, vɔs ɪ nɛɖ fɪnd,	vʊaʃɖ vɔ:s, 'ɪaɡɛndvɔ:s,	'mæɹne tsɛnt im	
Standard CS [v]	springe, Opa bringe	irgendwas, was ich nicht finde,	wurscht (egal) was, irgendwas,	meine Zähne im	
[16]	..	53 [02:07.1]	54 [02:08.7]	55 [02:10.2]	
Christopher Seiler [v]	glasl ɖɪm.	'easɖe 'li:bɛ, 'easɖa kus,	lon is hea, bɔɪɖ is ʃlus,	'bɪsɪ 'væneŋ, 'bɪsɪ	
Standard CS [v]	Gläschen/Glas drinnen.	Erste Liebe, erster Kuss,	lang ist es her, bald ist schluss,	bisschen weinen,	
[17]	..	56 [02:11.7]	57 [02:13.3]	58 [02:14.9]	
Christopher Seiler [v]	lɔxn,	ʃnɔe a ɖesɖa ment no mɔxn.	'kane sʊaŋ, ɔɪs 'noɖɪaɖ,	bɪn ʃɔ ɡʃbɔnd, vɔs	
Standard CS [v]	bisschen lachen,	schnell ein Testament noch machen.	keine Sorgen, alles notiert,	bin schon gespannt,	
[18]	..	59 [02:16.4]	60 [02:18.4]	61 [02:21.6]	62 [02:24.7]
Christopher Seiler [v]	nu vɪaɖ,	vɛ ans is mɪɹ jet ʃɔ kloa:	so'lon ɪ ʃɖe:,	so'lon ɪ ɡe:,	is ɔɪs oke:,
Standard CS [v]	was noch wird,	weil eines ist mir jetzt schon klar:	Solange ich stehe,	solange ich gehe,	ist alles ok,
[19]	..	63 [02:27.8]	64 [02:30.9]	65 [02:34.0]	66 [02:37.1]
Christopher Seiler [v]	ɪ le:b is leɪm.	ɔb ɪ ʃɖe:,	ɔb ɪ ɡe:,	ɔɪs oke:,	ɪ le:b is leɪm.
Standard CS [v]	ich lebe das Leben.	Ob ich stehe,	ob ich gehe,	alles ok,	ich lebe das Leben.
[20]	..	70 [02:52.6]	71 [02:55.6]	72 [02:58.8]	73 [03:01.9]
Christopher Seiler [v]	oke:,	is ɔɪs oke:,	is ɔɪs oke:,	vɛ ɪ hɔb ɡle:b,	vɛ ɪ hɔb ɡle:b,
Standard CS [v]	alles ok,	ist alles ok,	ist alles ok,	weil ich habe gelebt,	weil ich habe gelebt,
[21]	..	76 [03:11.4]	77 [03:14.3]	78 [03:17.4]	79 [03:20.4]
Christopher Seiler [v]	vɔ:n ɪ ɡe:,	un 'nɪma ʃɖe:,	is ɔɪs oke:,	væɪl ɪ hɔb ɡle:b.	vɔ:n ɪ ɡe:,
Standard CS [v]	gelebt.	Wenn ich gehe,	und nicht mehr stehe,	ist alles ok,	weil ich habe gelebt.
[22]	..	82 [03:29.9]	83 [03:32.9]	84 [03:38.0]	85 [03:41.9]
Christopher Seiler [v]	ʃɖe:,	is ɔɪs oke:,	væɪl ɪ hɔb ɡle:.	tsu'mɪndesɖ hɔb ɪ ɡle:bɖ.	
Standard CS [v]	mehr stehe,	ist alles ok,	weil ich habe gelebt.	Zumindest habe ich gelebt.	