

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Complementizer Agreement in Austropop-Texten: Analysen zum Mittelbairischen
und südmittelbairischen Übergangsgebiet

verfasst von | submitted by

Christian Tesarek BEd

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

Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 511 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Geschichte und Politische
Bildung

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Alexandra Lenz

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	III
Tabellenverzeichnis.....	III
1 Einleitung.....	1
2 Das dialektale Phänomen <i>Complementizer Agreement</i> (CA)	6
2.1 Sprachtypologische Einordnung von CA.....	6
2.2 Begriffsklärung und verwandte Termini von CA.....	9
2.2.1 Der Terminus <i>Complementizer Agreement</i>	9
2.2.2 <i>Doubly-filled COMP</i>	13
2.2.3 <i>Double Agreement</i> : Ein Zwischenstadium von alten zu neuen Verbalendungen?	16
2.2.4 Null-Klitika und <i>pro-drop</i> -Strukturen im Bairischen	18
2.3 Von pronominalen Vollformen über Klitika hin zu Affixen – Die Entstehung von CA im Bairischen	19
2.3.1 Die Klitisierung der Personalpronomina.....	19
2.3.2 Überblick über die volltonigen sowie enklitischen Personalpronomina im Bairischen.....	20
2.3.3 Der Status der CA-Marker – zwischen Klitika und Flexionsaffixen?	22
2.3.4 Der sprachgeschichtliche Entstehungsprozess von CA im Bairischen	26
2.4 Person-/Numerus-Verteilung von CA in den Dialektregionen Österreichs	31
2.4.1 CA in der 2. Person Singular.....	31
2.4.2 Das enklitische Pronomen <i>-ma</i> in der 1. Person Plural.....	33
2.4.3 CA in der 2. Person Plural.....	36
3 Das Genre <i>Austropop</i> und die ausgewählten Musiker*innen im Überblick.....	39
3.1 Der Terminus <i>Austropop</i> und die Bedeutsamkeit des Dialekts.....	39
3.2 Herkunft, musikalisches Schaffen und Sprachgebrauch der Musiker*innen.....	43
3.2.1 Willi Resetarits.....	44
3.2.2 Wolfgang Ambros	46
3.2.3 Rainhard Fendrich.....	47
3.2.4 Hubert von Goisern.....	48
3.2.5 S.T.S.	49
3.2.6 Granada	50
3.2.7 Poxrucker Sisters.....	51
3.2.8 Pizzera & Jaus	52
3.3 Regionale Verortung der Musiker*innen nach Dialektregion.....	54

4	Methodik	55
4.1	Untersuchungsgegenstand und Korpusbildung	55
4.2	Vorgehensweise bei der Datenauswertung	57
4.3	Klassifikation der Varianten mit und ohne CA.....	59
5	Ergebnisse der Analyse	63
5.1	Person-/Numerus-Verteilung von CA.....	64
5.1.1	2. Person Singular.....	64
5.1.2	1. Person Plural.....	69
5.1.3	2. Person Plural.....	72
5.2	Das Auftreten von CA – ein Vergleich der Dialektregionen.....	75
5.3	Die Entwicklung von CA – ein Vergleich zweier <i>Austropop</i> -Generationen	79
5.4	Mögliche Faktoren für die (Nicht-)Realisierung von CA in Songtexten.....	83
5.4.1	Die Nebensatzeinleiter – Bedeutsamkeit der Kategorie und der Komplexität.....	83
5.4.2	Einfluss von Prosodie und musikalischen Rahmenbedingungen auf CA.....	89
6	Fazit & Ausblick.....	91
7	Literaturverzeichnis.....	97
8	Anhang	105
9	Abstract	113

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die Sprachlandschaft in der Kontinentalwestgermania nach Goossens 1977: 123	6
Abbildung 2: Die deutschsprachigen Dialektregionen nach Meyers Lexikonredaktion 1991: 793.....	7
Abbildung 3: Regionale Zuordnung der Künstler*innen (modifiziert nach Seltmann, URL: https://iam.dioe.at/frage-des-monats/wie-teilt-man-dialekte-ein , Zugriff: 10.03.2025) 54	
Abbildung 4: Auszug aus der Datenauswertung via Microsoft Excel	58
Abbildung 5: Häufigkeit von CA im gesamten Songtextkorpus.....	64
Abbildung 6: Absolute Zahlen zur Variation in der 2. Ps. Sg.	65
Abbildung 7: Relative Zahlen zur Variation in der 2. Ps. Sg.	68
Abbildung 8: Absolute und relative Zahlen zur Variation in der 1. Ps. Sg.	69
Abbildung 9: Absolute und relative Zahlen zur Variation in der 2. Ps. Pl.	73
Abbildung 10: Absolute Zahlen zur Variation nach Dialektregion	76
Abbildung 11: Variation der Realisierungsvarianten nach Dialektregion (modifiziert nach Seltmann, URL: https://iam.dioe.at/frage-des-monats/wie-teilt-man-dialekte-ein , Zugriff: 10.03.2025)	77
Abbildung 12: Absolute und relative Zahlen zur Variation nach Generation	80
Abbildung 13: Absolute und relative Zahlen zur Variation nach Zeitraum	82
Abbildung 14: CA nach Kategorie der Nebensatzeinleiter	84
Abbildung 15: Variation bei den häufigsten Komplementierern	87

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Die vier unterschiedenen Kategorien von Nebensatzeinleitern	12
Tabelle 2: Die Personalpronomina im Bairischen und ihre klitischen Formen nach Weiß 1998: 87.....	21
Tabelle 3: Zuordnung der Musiker*innen nach Dialektregion	55
Tabelle 4: Varianten für die 2. Ps. Sg.....	60
Tabelle 5: Varianten für die 1. Ps. Pl.....	61
Tabelle 6: Varianten für die 2. Ps. Pl.....	62

1 Einleitung

Beim Dialekt fängt die gesprochene Sprache erst an.

(Morgenstern 1946¹: 70)

Mit diesen Worten aus dem Jahre 1907 hebt der deutsche Lyriker und Schriftsteller Christian Morgenstern die Bedeutsamkeit des Dialekts in der verbalen Kommunikation hervor. Auch im Musikgenre *Austropop* tritt eine Vorliebe für dialektale Formen zutage, da viele Künstler*innen in ihren Songtexten in gewisser Beständigkeit auf den Dialekt zurückgreifen. In dem Lied „Dialekt’s mi“ gehen Pizzera & Jaus sogar explizit der Frage nach dem Stellenwert des Dialekts nach:

wer is a der dialekt der in dir steckt den du host
es is a eigenschoft a täu von dir a stück deiner söbst
es is a leidenschoft du beichdest mit eam wia du die fühlst
dei dialekt der geht net weg egal wie sehrst di bemühst
(„Dialekt’s mi“, Pizzera & Jaus 2019)

Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit steht nun ein linguistisches Phänomen im Mittelpunkt, das im Dialektgebrauch innerhalb Österreichs und somit auch in zahlreichen *Austropop*-Songtexten eine bedeutsame Rolle einnimmt: *Complementizer Agreement*. Vergeiner & Bülow (2021) umschreiben diesen Terminus wie folgt: „Beim sogenannten ›Complementizer Agreement‹ (im Folgenden CA) handelt es sich um ein Kongruenzphänomen im Nebensatz, das für mehrere kontinental-westgermanische Varietäten, u. a. für das Bairische, beschrieben wurde“ (Vergeiner & Bülow 2021: 108). Dabei werden nun im Dialekt Wortarten wie z. B. subordinierende Konjunktionen (*ob-st*, *weil-st*) oder Fragewörter (*wer-st*) gebeugt, die in der Standardsprache keine Beugung aufweisen können (vgl. Zehetner 1985: 126). Es kommt im Zuge dessen zu einem Verschmelzungsprozess, sodass die Nebensatzeinleitenden Elemente einen spezifischen Marker erhalten. Der obigen Songtextpassage aus dem Lied „Dialekt’s mi“ ist bei der Realisierung *wie sehr-st di bemüh-st* bereits ein Beleg für das Phänomen CA zu entnehmen. Die markierten Endungen zeigen, dass in diesem konkreten Fall der Marker *-st* dem Konjugationsflexiv beim Verb gleicht. Dies muss jedoch nicht immer zwingend der Fall sein (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 108).

¹ Es handelt sich hierbei um eine posthume Veröffentlichung. 1946 entspricht jenem Jahr, in dem die für diese Arbeit herangezogene Ausgabe im Münchener Piper-Verlag erschien.

Das für diese Arbeit herangezogene Thema ist auch bei den Forschungsprojekten des SFB (Spezialforschungsbereichs) „Deutsch in Österreich“ (DiÖ) von Relevanz, da ein Fokus auf die variationslinguistische Forschung gerichtet wird – konkret gesagt unter anderem auf das Auftreten und die Realisierung von CA. Zudem ist dieses Phänomen nach Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 322–323) für die Linguistik in vielerlei Hinsicht von Interesse, weil es unter anderem die Syntax sowie die Sozio- und Variationslinguistik betrifft und mit verschiedenen Forschungsansätzen zu diesen Teildisziplinen geforscht werden kann. Folglich widmeten sich in der jüngeren Vergangenheit vor allem Lenz et al. (2014), Bohn & Weiß (2017), Fingerhuth & Lenz (2020) sowie Vergeiner & Bülow (2021) variationslinguistischen Fragestellungen zu CA. An diese Untersuchungen anknüpfend soll in dieser Arbeit dem dialektalen Phänomen und seinem Auftreten in ausgewählten Songtexten verschiedener Künstler*innen bzw. Bands aus Österreich, die entweder der mittelbairischen Dialektregion oder dem südmittelbairischen Übergangsgebiet zugeordnet werden können, nachgegangen werden. Ziel ist es, einen Einblick in das Auftreten von CA in der österreichischen Dialektmusik der letzten 50 Jahre bzw. seit Beginn des *Austropop* in den 1970er Jahren zu liefern. Hierfür wurden acht verschiedene Musiker*innen(-gruppen) herangezogen, die aus diesen beiden Dialektgebieten innerhalb Österreichs stammen: Willi Resetarits, Wolfgang Ambros, Hubert von Goisern, Rainhard Fendrich, die Gruppen S.T.S. sowie Granada, das Schwestern-Trio Poxrucker Sisters und das Duo Pizzera & Jaus. Die beiden Regionen wurden gezielt ins Auge gefasst, weil CA in den dort beheimateten Dialekten am häufigsten auftritt (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 364). Darüber hinaus befinden sich in diesen beiden Gebieten die städtischen Zentren Wien und Graz, aus denen prägende Persönlichkeiten des *Austropop* bzw. der dialektal geprägten Popmusik in Österreich sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart vorrangig stammen.

Es ist vorweg darauf hinzuweisen, dass die dialektale Ausprägung bei den Liedern der ausgewählten Musiker*innen unterschiedlich stark ist. Trotzdem haben alle Songs den Dialekt gewissermaßen gemeinsam, wenngleich auch Werke von Künstler*innen, die aus städtischen Zentren stammen, in der Untersuchung Platz finden. Zehetner (1985) skizziert hierzu folgendes Bild:

„Dialekt“ meint also auch die gängige Umgangssprache in München, Regensburg [...], dieses Mittelding zwischen dem bäuerlichen Dialekt des jeweiligen Umlandes und der süddeutschen Hochsprache. Das Mischungsverhältnis zwischen den beiden Komponenten wird je nach Sprecher (Herkunft, Bildungsgrad), Situation (privat/öffentlich, Partner) und Thema unterschiedlich sein. Auf jeden Fall aber darf der Dialekt (im weiteren Sinn) auch in den Städten als lebendige Sprachform angesehen werden (Zehetner 1985: 20).

Exakt dieser Betrachtungsweise wird mit Blick auf das Forschungsvorhaben gefolgt, da die Songs durchgängig dialektal geprägt sind. Dies trifft auch auf jene Musiker*innen zu, die aus den Zentren Wien und Graz kommen. Zweifellos befinden sich beispielsweise im Œuvre von Rainhard Fendrich einige Lieder, in denen er sich weitaus näher an der Standardsprache orientiert als in den für diese Arbeit herangezogenen Songs.

Bezüglich des Zitats ist noch kurz auf wesentliche Termini einzugehen. Bei den beiden Begrifflichkeiten ‚Dialekt‘ und ‚Mundart‘, die im Laufe dieser Arbeit häufig gebraucht werden, handelt es sich Zehetner (vgl. 1985: 18) folgend um zwei bedeutungsgleiche Bezeichnungen. Er definiert die beiden Termini wie folgt: „Heute verstehen wir unter Dialekt/Mundart in erster Linie die landschaftsgebundene Form einer Sprache; es steht also der regionale Aspekt im Vordergrund [...]. Und selbstverständlich ist Dialekt/Mundart von Natur aus gesprochene Sprache“ (Zehetner 1985: 18). Zumeist wird das Begriffspaar ‚Dialekt‘ und ‚Hochsprache‘ gewählt, um jene beiden Pole auf einer Skala zu skizzieren, die sich an den Enden befinden. Während auf der einen Seite der landschaftsgebundene Dialekt die verschiedenen regionaltypischen Ausprägungen umfasst, wird auf der anderen Seite mit den Begriffen ‚Hoch‘- bzw. ‚Standardsprache‘ auf die Schriftsprache Bezug genommen, der die Attribute überregional und standardisiert zugewiesen werden. Zwischen diesen beiden Endpunkten auf der Skala sind die vielzähligen Umgangssprachen zu verorten. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass dieses Bild – Zehetner (1985) bezeichnet es als „Drei-Schichten-Modell“ – durchaus einer vereinfachten Darstellung der Sprachwirklichkeit entspricht (vgl. Zehetner 1985: 18–19). Nichtsdestotrotz wird sich in dieser Arbeit für das Forschungsanliegen der Einfachheit halber an diesem Schema orientiert.

Es wird nun im Rahmen der Arbeit ein Vergleich angestrebt, der über das (Nicht-)Auftreten von CA bei den ausgewählten Liedern Aufschluss geben soll. Es sollen Parallelen und Differenzen zwischen den Künstler*innen(-gruppen) herausgearbeitet und die Ergebnisse in Beziehung zum aktuellen Forschungsstand gesetzt werden, wodurch sich folgende Forschungsfrage ergibt:

- Wie gestaltet sich die Variation zum Phänomen *Complementizer Agreement* (CA) in ausgewählten österreichischen *Austropop*-Texten aus dem Zeitraum 1972–2022?

Im Zuge der Liedtextanalyse stehen dabei folgende Subfragen im Mittelpunkt:

1. Inwieweit lassen sich bezüglich der Realisierungsvarianten mit und ohne CA-Marker zwischen den Musikerinnen und Musikern Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen?

2. Welche (neuen) Erkenntnisse liefern die Songtexte der Künstler*innen in Bezug auf das Vorkommen von CA im mittel- und südmittelbairischen Raum?
3. Inwiefern bestätigt die Untersuchung bestehende Befunde im Hinblick auf mögliche Sprachwandeltendenzen bei CA?
4. Welche Faktoren beeinflussen das Auftreten von CA innerhalb der Songtexte?

Bezüglich Subfrage 3 kann an dieser Stelle konstatiert werden, dass die ausgewählten Musiker*innen(-gruppen) einen intergenerationellen Vergleich zulassen. Im Rahmen der Studie von Lenz et al. (2014) wurde ein Generationenvergleich durchgeführt und hierbei wurde ersichtlich, dass sich keine signifikanten *apparent-time*-Effekte ableiten lassen. Die beiden untersuchten Nebensatzeinleiter *ob* und *warum* lieferten keinerlei Indizien für mögliche Sprachwandeltendenzen. Vielmehr wurde anhand der Ergebnisse deutlich, dass sich die Komplementiererflexion im Nord- und Mittelbairischen über Generationen hinweg als weitgehend stabiles Phänomen erweist (vgl. Lenz et al. 2014: 2, 15). Auch Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 132) zufolge ist momentan kein Abbau von CA zu konstatieren. Im Zuge der Untersuchung ist es folglich von Interesse, der Frage nachzugehen, inwiefern sich mit Blick auf das Alter der Künstler*innen Sprachwandelprozesse ableiten lassen.

Um sich der Beantwortung der obigen Fragen zu nähern, wird die Masterarbeit nun wie folgt strukturiert: In Kapitel 2 wird das Phänomen *Complementizer Agreement* ausführlich näher beschrieben. Da das Auftreten von CA auf der areal-horizontalen Achse beschrieben werden soll, muss zunächst eine Verortung der Kontinentalwestgermania und des bairischen Sprachraums vorgenommen werden, auf der die weiteren Ausführungen zu diesem Phänomen fußen. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass der Blick aufgrund des Forschungsvorhabens im Zuge der Arbeit in erster Linie auf das Bairische gerichtet ist. In einem weiteren Unterkapitel wird der Terminus *Complementizer Agreement* näher erläutert und auf die nebensatzeinleitenden Elemente Bezug genommen, die CA aufweisen können. Zudem soll mit Belegen aus dem Untersuchungskorpus die Realisierung dieses Phänomens veranschaulicht werden. Anschließend rücken verwandte Termini in den Mittelpunkt, die einerseits das Naheverhältnis von CA mit weiteren Phänomenen (*Doubly-filled COMP*, *Double Agreement*, *pro-drop*) sichtbar werden lassen und andererseits im Rahmen der Untersuchung von Bedeutung sind. In weiterer Folge wird der Weg von volltonigen über enklitische Personalpronomina hin zu CA-Markern skizziert und auf den Entstehungsprozess von CA eingegangen. Daraufhin finden Erläuterungen zum Auftreten von CA in der 2. Person Singular (2. Ps. Sg.) sowie 1. Person Plural (1. Ps. Pl.) und 2. Person Plural (2. Ps. Pl.) innerhalb Österreichs Platz, um einen vertieften Einblick in die areale Verteilung

von CA zu geben. In einem weiteren Abschnitt des Theorieteils (Kapitel 3) erfolgt eine nähere Beschreibung des *Austropop*. Hierbei ist es das Ziel, die Bedeutsamkeit des Dialekts in diesem Musikgenre herauszuarbeiten. Zudem werden Informationen zur Herkunft und zum Sprachgebrauch der einzelnen Musiker*innen geliefert, um sie einerseits geografisch und andererseits sprachlich verorten zu können.

In Kapitel 4 wird zunächst das Untersuchungskorpus detailliert beschrieben und die Auswahl der Künstler*innen sowie der untersuchten Songs begründet. Anschließend finden Ausführungen zur methodischen Herangehensweise Platz. Zu guter Letzt werden die für die Datenauswertung erstellten Klassifikationsschemata präsentiert. Hierfür wurde sich an dem Kategoriensystem von Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 121–122) orientiert, das sie für die 2. Ps. Sg. und Plural entwickelt haben. Mit der eigens vorgenommenen Erweiterung der beiden Schemata sowie Erstellung eines Kategoriensystems für die 1. Ps. Pl. sollen mögliche interindividuelle Tendenzen, die eventuell auf die Sprachräume im Gesamten übertragbar sind, bei der Datenannotation in den Blick genommen werden können.

Die Präsentation der Ergebnisse aus der Songtextanalyse erfolgt schließlich in Kapitel 5. Zunächst werden die Befunde zu den drei Personen (2. Ps. Sg. sowie 1. und 2. Ps. Pl.) dargelegt. Dabei wird das Auftreten der verschiedenen Realisierungsvarianten bei den Musiker*innen in den Fokus gerückt und bei Auffälligkeiten der Blick auf einzelne Künstler*innen bzw. deren Songs gerichtet. Anschließend erfolgt ein Vergleich auf der areal-horizontalen Ebene, der Einblicke in das Auftreten von CA in den ausgewählten Dialektregionen geben soll. Des Weiteren wird ein Generationenvergleich zwischen den älteren und jüngeren Sänger*innen vorgenommen und das Korpus in zwei Zeiträume aufgeteilt, um möglichen Sprachwandeltendenzen nachgehen zu können. Abschließend rücken zwei Aspekte in den Mittelpunkt, die als mögliche Gründe für das (Nicht-)Auftreten von CA zu berücksichtigen sind: Zunächst wird die Bedeutsamkeit der Nebensatzeinleitenden Elemente hinsichtlich der Realisierung von CA diskutiert. Im Zuge dessen wird auch auf den Faktor Komplexität von Nebensatzeinleitern und das Phänomen *Doubly-filled COMP* eingegangen. Danach wird die Prosodie in Zusammenhang mit den musikalischen Gegebenheiten näher betrachtet, da dieses Thema im Rahmen des gewählten Untersuchungskorpus mehr als nur einer kurzen Erwähnung bedarf. Kapitel 6 bildet mit einem Fazit den Abschluss der Arbeit. Hierbei steht die Beantwortung der Forschungsfragen im Fokus, während die Analyseergebnisse zudem in Bezug auf den bisherigen Forschungsstand diskutiert werden. Zu guter Letzt wird ein Ausblick auf weitere mögliche Forschungsanliegen gegeben, die sich anböten und mit denen an diese Arbeit angeknüpft werden könnte.

2 Das dialektale Phänomen *Complementizer Agreement* (CA)

2.1 Sprachtypologische Einordnung von CA

Auf der areal-horizontalen Achse lässt sich CA in den meisten kontinentalwestgermanischen Dialekten verorten. Zu diesen zählen neben den flämischen und niederländischen unter anderem auch die bairischen Mundarten (vgl. Weiß 2005: 149). Die folgende Karte, die Goossens (1977) entnommen wurde, soll einen Einblick in das kontinentalwestgermanische Dialektgebiet um 1900 geben:



Abbildung 1: Die Sprachlandschaft in der Kontinentalwestgermania nach Goossens 1977: 123

Anhand der grafischen Darstellung wird deutlich, wie sich die Dialekträume grob aufgliedern lassen. Mit Blick auf die Kontinentalwestgermania muss ergänzend erwähnt werden, dass das Niederländische und Flämische in Abbildung 1 nicht vorzufinden sind, da sie sich weiter westlich befinden. Nach Bohn & Weiß (2017) lassen sich innerhalb des kontinentalwestgermanischen Raums zwei areale Schwerpunkte für das Vorkommen von CA ausmachen: einerseits im Westen die flämischen und andererseits im Osten die mittel- sowie oberdeutschen Dialekte, zu

Das Bairische bildet den größten deutschen Dialektverband, indem es ungefähr ein Sechstel des gesamtdeutschen und ein Viertel des hochdeutschen Sprachgebietes einnimmt. Es verteilt sich heute auf die Regierungsbezirke Oberbayern, Niederbayern und Oberpfalz des Bundeslandes Bayern der Bundesrepublik Deutschland, auf Österreich ohne Vorarlberg und ein kleines Grenzgebiet von Tirol sowie auf das seit 1919 zu Italien gehörende Südtirol (Wiesinger 1983: 836).

Das Bairische als einheitlichen Dialekt wahrzunehmen, wäre vorschnell und nicht zielführend. Vielmehr handelt es sich um einen Sammelbegriff, mit dem die verschiedenen im bairischen Raum anzutreffenden Mundarten umfasst werden sollen (vgl. Zehetner 1985: 58). Anhand von Abbildung 2 lassen sich auch die drei großen bairischen Dialektregionen erschließen: nord-, mittel- und südbairisch. Zehetner (1985) zufolge bildeten sich diese drei großen Unterdialekte bereits um 1100 heraus. Es ist zunächst darauf hinzuweisen, dass dem Nordbairischen aufgrund seiner Verortung in Deutschland im Zuge dieser Arbeit keine allzu große Bedeutsamkeit geschenkt wird. Anders sieht dies für das Mittelbairische aus, das in mehreren Bundesländern Österreichs verbreitet ist. Dieses Dialektareal nimmt Zehetner (1985) als die modernste Region mit der fortschrittlichsten Ausprägung wahr, da in diesem Raum die meisten sprachlichen Veränderungen zu beobachten sind. Es ist zugleich jenes Gebiet mit den meisten Sprecher*innen sowie der größten Ausdehnung. Zudem befinden sich in diesem Dialektgebiet mit München und Wien zwei bedeutsame Zentren, die Sprachwandeltendenzen womöglich stärker beeinflussen und mitprägen als ländliche Dialektregionen. Zu guter Letzt ist das Südbairische zu nennen, das im Wesentlichen Kärnten sowie Gebiete in der Steiermark und in Tirol umfasst. Da dieses Areal im Großen und Ganzen die österreichischen Alpenländer umschließt, wird es aufgrund seiner geografischen Lage als „Alpenbairisch“ bezeichnet (vgl. Zehetner 1985: 60–63). Darüber hinaus sind zwischen den Gebieten Übergangszonen auszumachen (vgl. Wiesinger 1983: 839). Eines jener Übergangsgebiete steht in dieser Arbeit im Fokus: das Südmittelbairische. Abbildung 3 (siehe Abschnitt 3.3) sind die Dialektregionen innerhalb Österreichs mitsamt den Übergangsgebieten in detaillierter Form zu entnehmen und im Zuge dessen werden die Musiker*innen den Gebieten zugeordnet.

Fingerhuth & Lenz (2020) halten bezüglich des Auftretens von CA innerhalb Österreichs nun fest, dass das Mittelbairische und das südmittelbairische Übergangsgebiet als das Zentrum angesehen werden können. Im Südbairischen besticht dieses Phänomen zwar durch Heterogenität, ist aber gleichzeitig von geringerer Relevanz. Mit Blick auf das bairisch-alemannische Übergangsgebiet und den alemannischen Raum zeigt sich, dass die Bedeutung von CA nach Westen hin stetig abnimmt (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 364). In anderen germanischen Sprachen bzw. Dialekten, die nicht zu den kontinentalwestgermanischen Sprachen zählen, fehlt das Phänomen CA gänzlich. Beispiele hierfür wären das Englische oder die skandinavischen

Sprachen (vgl. Weiß 2005: 153). Demnach kann das Auftreten von CA prinzipiell als selten beschrieben werden (vgl. Fuß 2014: 53). Nach Bohn & Weiß (2017) ist die Besonderheit der Komplementiererflexion global betrachtet nur auf die kontinentalwestgermanischen Dialekte und Sprachen beschränkt und scheint ansonsten generell nicht vorzukommen.² Daher kann bei CA von einer (mikro-)typologischen Besonderheit gesprochen werden (vgl. Bohn & Weiß 2017: 439). In Bezug auf das Deutsche ist die Flexion des Komplementierers zudem eindeutig eine Besonderheit, die dem Nonstandardbereich³ zuordenbar ist (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 111 & vgl. Lenz et al. 2014: 10). Für die bairischen Dialektregionen Österreichs ist CA in der 2. Ps. Sg. sowie 1. und 2. Ps. Pl. von Bedeutung (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 325–326). Was konkret hinter diesem dialektalen Phänomen innerhalb der Kontinentalwestgermania steckt, ist Gegenstand der nun folgenden Ausführungen.

2.2 Begriffsklärung und verwandte Termini von CA

2.2.1 Der Terminus *Complementizer Agreement*

Unter dem Begriff *Complementizer Agreement* verstehen Fingerhuth & Lenz (2020) ein morphosyntaktisches Phänomen, das im Nebensatz an der rechten Seite des sogenannten C-Elements als *Agreement-Morphem* auftritt (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 322).⁴ Dieses Phänomen wurde im Deutschen gegen Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts in Arbeiten zu Dialekten erstmals ausführlich behandelt (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 113). Es wurden verschiedene Bezeichnungen gebraucht, um dieses Phänomen zu beschreiben, was sich auch mit Blick auf die Bibliografie zeigt: Weise (1907) spricht von der „Flexion der Konjunktionen“, Pfalz (1918) beispielsweise von der „Suffigierung der Personalpronomina“ und Richter (1979) bezeichnet dieses Phänomen als „personenmarkierte Einleitung von Nebensätzen“. Nach Vergeiner & Bülow (2021) wurde sich der Komplementiererflexion schließlich vor allem in den 1980er Jahren im Rahmen der generativen Syntax intensiver gewidmet, sodass seither oftmals die englische Bezeichnung *Complementizer Agreement* übernommen wurde. Hierbei lag der Fokus auf der Suche nach Erklärungen für strukturelle Eigenschaften der verschiedenen Realisierungs-

² Van Koppen (vgl. 2017: 941) verweist allerdings auf mehrere afrikanische Sprachen, die ihr zufolge CA aufweisen. Für nähere Informationen hierzu sei an dieser Stelle auf ihren Beitrag aufmerksam gemacht.

³ CA ist in der gesamten Kontinentalwestgermania ein Phänomen der Nonstandardsprachen, wenngleich dessen Auftreten auch für das Friesische charakteristisch ist, das in den Niederlanden den Status einer offiziell anerkannten Amtssprache innehat (vgl. van Koppen 2020: 314).

⁴ Im Zuge dieser Arbeit werden die Begriffe „CA-Marker“, „Kongruenzmarker“, „Kongruenzmorphem“ sowie „*Agreement-Morphem*“ synonym verwendet, um das Flexionselement am Komplementierer zu bezeichnen. Gelegentlich wird auch von einem „Flexionsaffix“ gesprochen.

varianten und Konstruktionen (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 113). Bohn & Weiß (vgl. 2017: 437) zufolge sind die erstgenannten Begriffe für dieses Phänomen vor allem aus der Dialektologie kommend, während in der generativen Syntax von *Komplementiererflexion* bzw. *Complementizer Agreement* die Rede ist. Dies sind zugleich jene Begriffe, die im Laufe dieser Arbeit zumeist verwendet und synonym gebraucht werden.

Bezüglich des sprachgeschichtlichen Entstehungsprozesses dieses Phänomens kann mit den Ausführungen von Vergeiner & Bülow (2021) vorerst Folgendes konstatiert werden: „Die Entstehung von CA wird meist auf eine Reanalyse klitischer Personalpronomen als Flexiv zurückgeführt (vgl. bereits Pfalz 1918), wobei unterschiedliche Erklärungen zum Ablauf dieses Grammatikalisierungsprozesses vorgebracht wurden“ (Vergeiner & Bülow 2021: 109). Nach Weise (1907) ist die Herkunft bzw. der Ursprung für die Flexion von Nebensatzeinleitenden Elementen in der 2. Ps. Pl. und dem dialektalen Pronomen *es* zu finden (vgl. Weise 1907: 203–204).

Pfalz (1918) bringt die Realisierung von CA in der 2. Ps. Sg. sowie Pl. nun wie folgt auf den Punkt: Sobald die Pronomina *du* oder *es* neben Wörtern wie z. B. *als*, *dass*, *ob*, *weil* oder *bevor* auftreten, werden sie meistens als Suffix in der Form *-sd/-st* bzw. *-s* realisiert (vgl. Pfalz 1918: 10). An dieser Stelle sollen nun ausgewählte Beispiele aus dem analysierten Songtextkorpus einen ersten Einblick in dieses Phänomens geben:

- (1a) [...] *weu-st an Mercedes ho-st*
 [...] weil-2SG einen Mercedes ha-2SG⁵
 („G’söchta“, Ambros 1975)
- (1b) [...] *an ewigen Kampf, den-st ned gwinnt*
 [...] einen ewigen Kampf, den-2SG nicht gewinnt-2SG
 („Leuchtturm“, Granada 2021)
- (1c) [...] *weu-st den Grund, warum-st bei mir bi-st , nimma wa-st*
 [...] weil-2SG den Grund, warum-2SG bei mir bi-2SG, nicht mehr wei-2SG
 („Weus’d a Herz hast wia a Bergwerk“, Fendrich 1983)

Als CA-kompatible Trägerelemente kommen im Rahmen dieser Arbeit vier verschiedene Kategorien⁶ in Frage, die nun kurz vorgestellt werden sollen: Erstens kann bei diesem dialektalen

⁵ Für die in dieser Arbeit gewählte Interlinear-Übersetzung wurde sich an der englischsprachigen Literatur orientiert (siehe hierzu unter anderem Fuß (2004), Gruber (2008) sowie Fingerhuth & Lenz (2020)). Die Bindestriche in den Beispielsätzen markieren die Endungen: Bei Nebensatzeinleitern kennzeichnen sie die CA-Marker bzw. klitisierten Pronomina, während sie bei Verben das Suffix anzeigen.

⁶ Es ist ergänzend auf eine von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 328) erstellte Tabelle hinzuweisen, in der jene subordinierenden Elemente angeführt werden, die in früheren Untersuchungen zu deutschen Dialekten das Phänomen CA aufgewiesen haben. Dabei wird einerseits auf der areal-horizontalen Ebene zwischen Nieder-, Mittel- und Oberdeutsch unterschieden und andererseits eine Einordnung der C-Elemente in subordinierende Konjunktionen, w-Fragewörter und Relativ Elemente vorgenommen.

Phänomen an Subjunktionen ein CA-Marker angefügt werden (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 108), was das Nebensatzeinleitende Element *weil* in der Form *weu-st* in den Beispielsätzen (1a) und (1c) verdeutlicht. Subordinierende Konjunktionen ordnen Wöllstein (2016) folgend die Nebensätze den Hauptsätzen syntaktisch unter und leiten Verbletztsätze ein. Da das finite Verb im Nebensatz in der letzten Position steht, wird von Verbletzstellung gesprochen. Zu den Subjunktionen zählen neben *weil* beispielsweise auch *ob*, *dass*, *damit*, *obwohl*, *wenn*, *als* oder *bevor* (vgl. Wöllstein 2016: 637–643). Diese Klasse besticht durch eine hohe Heterogenität, weshalb die Subjunktoren in semantische Subklassen eingeteilt werden können. Demzufolge kann zwischen kausalen, temporalen, konditionalen sowie konzessiven Subjunktionen und noch weiteren Subklassen unterschieden werden (vgl. Grammatisches Informationssystem 2019b: Subjunktoren). Der Nebensatzeinleiter *weil* zählt z. B. zu den kausalen Subjunktionen, da mithilfe dieses Wortes eine Begründung des Hauptsatzes erfolgt (vgl. Wöllstein 2016: 642). Prinzipiell gehören die Subjunktionen in der deutschen Sprache zu jenen Wortarten, bei denen keine Flexion möglich ist. Dies verdeutlicht die Besonderheit des dialektalen Phänomens CA, da an sie nun ohne Weiteres eine Flexionsendung angehängt werden kann (vgl. Bohn & Weiß 2017: 437). Dadurch werden die subordinierenden Konjunktionen in gewisser Weise zu einer flektierenden Wortart.

Zweitens sind CA-Marker bei den Relativpronomina möglich (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 111). Der Beleg (1b) entspricht einer Songtextpassage, bei der das Relativpronomen *den* einen CA-Marker erhält. Als Vertreter der relativen Elemente werden im Rahmen dieser Arbeit lediglich die Demonstrativ-Pronomina *der*, *die* und *das* mitsamt ihren deklinierten Formen – hierzu zählen beispielsweise *dem* oder *den* – angesehen. Die Interrogativ-Pronomina *wer* und *was* (vgl. Grammatisches Informationssystem 2019a: Relativ-Pronomen) werden in Kürze hingegen als *w*-Elemente der dritten CA-kompatiblen Gruppe zugeordnet. Zuvor ist noch zu den Relativpronomina hinzuzufügen, dass sie Relativsätze einleiten und sich auf ein vorausgehendes Element des übergeordneten Satzes beziehen. Während sich das relative Satzglied im Vorfeld des untergeordneten Teilsatzes befindet, steht das finite Verb am Ende (vgl. Wöllstein 2016: 1045).

Zu guter Letzt kann ein Kongruenzmarker sowohl bei *w*-Fragewörtern als auch bei längeren *w*-Phrasen angetroffen werden. Während zu den *w*-Fragewörtern Nebensatzeinleitende Elemente wie z. B. *wann*, *wo*, *wohin* oder *warum* zählen, stellt *bis wann* eine Präpositionalphrase dar und wird demzufolge als *w*-Phrase bezeichnet (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 325, 328). Zu diesen ist Folgendes anzumerken: „Als *W*-Phrasen werden Phrasen bezeichnet, die entweder

von einem W-Pronomen (*wer, warum, wieviel*, u. dgl.) oder einer Nominalphrase mit einleitendem W-Artikel (*welches Gebäude*) [...] gebildet werden“ (Grammatisches Informationssystem 2017: W-Phrase). In (1c) flektiert nun neben der Subjunktion *weil* auch das Nebensatzeinleitende Element *warum*. Bei den *w*-Fragewörtern kann von Interrogativ-Elementen gesprochen werden, die im Zuge dieser Arbeit in Anlehnung an die Kategorien von Breindl (2018b) in zwei Untergruppen geteilt werden: Auf der einen Seite werden die Fragewörter *wie, wo, warum, wohin* und *wann* unter der Kategorie *w*-Adverbien zusammengefasst (vgl. Breindl 2018b: Interrogativ-Elemente). Auf der anderen Seite stehen die sogenannten *w*-Pronomina, zu denen unter anderem *wer, was* oder *wem* zu zählen sind (vgl. Breindl 2018c: *W*-Pronomen). Im Deutschen gibt es somit verschiedene *w*-Elemente, die nicht nur im Rahmen von Fragesätzen eine Rolle spielen, sondern zusätzlich auch weitere Funktionen wie z. B. die Bildung von Relativsätzen erfüllen können (vgl. Breindl 2018b: Interrogativ-Elemente). Exakt dies trifft insbesondere auf die Gruppe der *w*-Pronomina zu, deren Charakteristikum ihre Polyfunktionalität ist (vgl. Breindl 2018c: *W*-Pronomen).

Mit der Begrifflichkeit *Complementizer Agreement* wird das Phänomen den Erläuterungen von Weiß (2005) folgend nun zur Gänze erfasst: „‘Complementizer agreement’ thus stands for agreement in COMP, a more appropriate label than ‘inflected complementizers’, because [...] the phenomenon is not restricted to complementizers“ (Weiß 2005: 149). Folglich muss ein breit gefasstes Spektrum in Betracht gezogen werden, das nicht nur die Kategorie *Complementizer*, die den subordinierenden Konjunktionen entspricht, umfasst. Die Relativpronomina, die *w*-Fragewörter mit den zwei erstellten Untergruppen und die *w*-Phrasen stellen drei weitere Kategorien dar, welche die sogenannte COMP-Position einnehmen und einen Kongruenzmarker aufweisen können. Tabelle 1 soll die Einteilung nochmals veranschaulichen:

Kategorien		nebensatzeinleitende Elemente
Subjunktionen		<i>wenn, ob, weil, dass, bevor, damit</i>
Relativelemente (Demonstrativ-Pronomina)		<i>der, die, dem, den, in die, mit dem</i>
w-Fragewörter	<i>w</i> -Adverbien	<i>wo, wie, wann, warum, womit, wohin</i>
	<i>w</i> -Pronomina	<i>was, wer, wem, wen</i>
w-Phrasen		<i>bis wann, von wem, wie viel, wie sehr</i>

Tabelle 1: Die vier unterschiedenen Kategorien von Nebensatzeinleitern

Die bisherigen Ausführungen haben Folgendes gezeigt: Das Auftreten von CA hängt insgesamt betrachtet vielmehr mit der syntaktischen Position des C-Elements, der COMP-Position in der linken Satzklammer, als mit einer bestimmten Wortart zusammen. In Nebensätzen wird diese

Position von einem Komplementierer besetzt, während beispielsweise in Hauptsätzen an dieser Stelle das finite Verb auftritt (vgl. Weiß 2005: 148–149). Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 112) konstatieren, dass der CA-Marker nicht an eine Wortart, sondern explizit an die Wackernagel-Position gebunden ist. Dies ist jene Position, die sich direkt hinter der COMP-Position befindet und auf das nebensatzeinleitende Element folgt (vgl. Weiß 2015: 66). Der Kongruenzmarker kann somit prinzipiell an verschiedene Wortarten angehängt werden, da das Phänomen CA in erster Linie mit der C-Position⁷ in der linken Satzklammer von Nebensätzen verknüpft ist (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 324).

2.2.2 *Doubly-filled COMP*

Das Phänomen *Doubly-filled COMP* (DFC) lässt einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Standarddeutschen und Bairischen deutlich werden: ersteres besitzt nur eine COMP-Position, die gefüllt werden kann, während zweiteres über zwei COMP-Positionen verfügt (vgl. Bayer 1984: 214). Der Begriff *Doubly-filled COMP* wird somit gebraucht, sobald beide Positionen mit einem nebensatzeinleitenden Element gefüllt werden. Im Bairischen ist es möglich, dass die Position vor C°, die als SpecCP bezeichnet wird, in Nebensätzen von einem w-Fragewort bzw. einer w-Phrase besetzt wird (vgl. Weiß 1998: 28–29). Als nebensatzeinleitende Elemente dieser Kategorie kommen einer Liste von Bayer & Brandner (vgl. 2008b: 12) zufolge unter anderem *warum*, *wie*, *wegen was* oder *bis wann* in Frage. Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 329) betonen, dass das *Agreement*-Morphem bei gleichzeitigem Auftreten von DFC und CA an das zweite Element gebunden ist. Folgender Nebensatz soll hierzu Klarheit verschaffen:

- (2) [...], *bis wann dass-t* /*dass-st* *wieder zruck* *kumm-st*
 [...], *bis wann dass-Klit.2SG/dass-2SG* *wieder zurück komm-2SG*

Das Beispiel verdeutlicht, dass immer das letztgenannte nebensatzeinleitende Element als Basis der Enklise fungiert (vgl. Altmann 1984: 204). Wie in Abschnitt 4.3 ausführlich gezeigt wird, liegt in diesem Fall mit dem Komplementierer *dass* ein ambiger Fall von CA vor. Auf die w-Fragewörter bzw. w-Phrasen kann lediglich diese Subjunktion folgen (vgl. Weiß 1998: 29). Es handelt sich hierbei um jenen Komplementierer, der beim Phänomen DFC zusätzlich realisiert wird und flektiert werden kann (vgl. Bohn & Weiß 2017: 438). Für Weiß (vgl. 1998: 29–30) ist es insbesondere die „Merkmalslosigkeit“ dieses Komplementierers, die eine Verträglichkeit mit w-Wörtern zulässt und das Phänomen DFC ermöglicht. Die einzige Funktion der Subjunktion

⁷ Es wird in der Forschung sowie im Rahmen dieser Arbeit teils von der C-Position und teils von der COMP-Position gesprochen, wobei mit beiden Begrifflichkeiten das Gleiche gemeint ist.

dass besteht folglich darin, das Eingebettetsein des Nebensatzes zu signalisieren. Zehetner (vgl. 1985: 147) geht hierauf ebenfalls ein und konstatiert, dass das Auftreten von *dass* nach einem Nebensatzeinleitenden Element einer zusätzlichen Verdeutlichung der Satzunterordnung dient. Prinzipiell ist das Einfügen dieser Subjunktion allerdings überflüssig (vgl. Bayer & Brandner 2008b: 9), wodurch die eben angesprochene „Merkmalslosigkeit“ gestützt wird. Gleichzeitig ist darauf hinzuweisen, dass bei Subjunktionen wie z. B. *weil*, *wenn* oder *ob* die Doppelbesetzung ausbleibt. Sie entsprechen den „merkmalshaltigen“ bzw. „echten“ Komplementierern in der C°-Position und vertragen sich daher nicht mit *w*-Wörtern oder *w*-Phrasen in SpecCP (vgl. Weiß 1998: 30).

Nach Bayer & Brandner (vgl. 2008b: 11) treten bestimmte *w*-Wörter bzw. *w*-Phrasen selten gemeinsam mit dem Bindewort *dass* auf. So ist diese Subjunktion beispielsweise mit dem Nebensatzeinleiter *was* eher inkompatibel. Zum Erscheinen von DFC im Bairischen hält Bayer (vgl. 2015: 35) insgesamt fest, dass dieses Phänomen nicht so weit verbreitet ist wie bis dato angenommen. Dies zeigt auch die Pilotstudie von Lenz et al. (2014), bei der im Rahmen einer Fragebogenuntersuchung die Syntax der bairischen Dialekte auf vielerlei Ebenen näher untersucht wurde. Dabei wurde neben CA unter anderem auch das Verdoppelungsphänomen *Doubly-filled COMP* im gesamtbairischen Sprachraum in den Blick genommen. Belege mit DFC traten beim Komplementierer *warum* nur vereinzelt auf (vgl. Lenz et al. 2014: 10–12). Wöllstein (2016) zufolge handelt es sich bei *w*-Frage Nebensätzen mit der subordinierenden Konjunktion *dass* um ein Nonstandard-Muster, das innerhalb des deutschen Sprachraums in erster Linie im Süden beheimatet zu sein scheint (vgl. Wöllstein 2016: 874). In der Standardsprache kommt hingegen der sogenannte *Doubly-Filled COMP Filter* (DFCF) zur Anwendung, der die Doppelbesetzung generell ausschließt (vgl. Bayer & Brandner 2008b: 10).

Eine von Weiß & Strobel (2018) durchgeführte Untersuchung in Hessen lässt deutlich werden, dass zwischen DFC und CA ein Zusammenhang besteht. Im Rahmen ihrer Studie zeigt sich eine intraindividuelle Abhängigkeit der beiden Phänomene, denn jede zweite Gewährsperson, die CA in ihrem sprachlichen Repertoire hatte, griff auch auf Konstruktionen mit DFC zurück (vgl. Weiß & Strobel 2018: 21). Auf dieses sichtbare Beziehungsverhältnis weisen auch Fingerhuth & Lenz (2020) hin, wenngleich ihre Ergebnisse Folgendes verdeutlichen: Jene Nebensatzeinleitenden Elemente, die am seltensten CA zeigen, weisen am häufigsten DFC auf. DFC ist demzufolge bei *w*-Phrasen (z. B. *wie viele* + Nominalphrase) wesentlich häufiger als bei weniger komplexen C-Elementen anzutreffen. Manche *w*-Fragewörter gehen hierbei einen Mittelweg. Das Interrogativ-Element *wann* – Gleiches ist wohl für *warum* anzunehmen –

entspricht jenem Nebensatzeinleiter, bei dem sowohl DFC als auch CA ohne Weiteres auftreten kann (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 363). Bayer & Brandner (2008a) präsentieren bezüglich der Eignung für DFC eine hierarchische Struktur und stützen dabei ebenfalls folgende Annahme: Je komplexer das Nebensatzeinleitende Element in der COMP-Position ist, desto eher wird DFC realisiert (vgl. Bayer & Brandner 2008a: 89). Zugleich steht die Auftretenshäufigkeit von CA mit der Struktur des C-Elements und dessen Komplexität in engem Zusammenhang. Die von Fingerhuth & Lenz (2020) durchgeführte Studie konnte diesbezüglich die Annahme, einfacher strukturierte C-Elemente würden häufiger einen Kongruenzmarker aufweisen, bestätigen. Hierzu zählen in erster Linie subordinierende Konjunktionen (*weil, ob, wenn* etc.) und *simple* bzw. einteilige Fragewörter wie beispielsweise *wann* (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 346, 363). Der Komplexitätsgrad des Komplementierers ist demzufolge ein wesentlicher Faktor für das (Nicht-)Auftreten von CA, dem im Rahmen der Untersuchung ebenfalls Beachtung geschenkt wird.

Im Bairischen ist es des Weiteren möglich, dass in Relativsätzen Fälle auftreten, die dem Phänomen DFC bestehend aus der Kombination *w*-Fragewort/*w*-Phrase + *dass* ähneln. Hierbei tritt das Interrogativ-Element *wo*⁸ hinter dem Relativpronomen auf (vgl. Bayer 1984: 213), was das eigens konstruierte Beispiel zeigt:

- (3a) *Des is der Mann, der wo imma ins Casino geh-t*
 Das ist der Mann, der wo immer ins Casino geh-3SG

Nach Weiß (vgl. 1998: 30) handelt es sich bei *wo* ebenfalls um ein „merkmalsloses“ Element, das infolgedessen eine mögliche Doppelbesetzung der COMP-Position erlaubt. Während Pfalz (vgl. 1918: 8) zufolge die Variante mit *wo* vor allem in Bayern vorkommt, wird in anderen bairischen Mundarten oftmals auf *was* zurückgegriffen:

- (3b) *Des is die Moderatorin, die was du so guad kenn-st*
 Das ist die Moderatorin, die was du so gut kenn-2SG

Der Beispielsatz (3b), der in Anlehnung an Pfalz (1918) konstruiert wurde, zeigt, dass die Formulierung *die was* im Dialekt nicht unnatürlich wirkt. Diese Variante macht er anfangs des 20. Jahrhunderts vor allem im donaubairischen Raum in Niederösterreich aus (vgl. Pfalz 1918: 8). Wiesinger (vgl. 1990: 455) weist ebenfalls darauf hin, dass Relativsätze im Bairischen von einem Demonstrativ-Pronomen und dem *w*-Element *was* gemeinsam eingeleitet werden können. Bei der Untersuchung werden Fälle wie in (3a) und (3b), in denen die angesprochene Doppel-

⁸ Nach Wiesinger (vgl. 1990: 455) ist nicht eindeutig geklärt, ob es sich hierbei tatsächlich um das *w*-Fragewort *wo* handelt oder nicht vielmehr eine Form des *w*-Pronomens *was* vorliegt.

besetzung in Relativsätzen anzutreffen ist, ebenfalls als DFC angesehen. Auf die Belege wird bei der Präsentation der Ergebnisse in Abschnitt 5.4.1 näher eingegangen.

2.2.3 *Double Agreement*: Ein Zwischenstadium von alten zu neuen Verbalendungen?

Ein weiteres Phänomen, das nach van Koppen (vgl. 2017: 930) mit CA in engem Zusammenhang steht, ist das sogenannte *Double Agreement* (DA). In vielen Fällen – dies bestätigen die obigen Belege (1a)–(1c) aus dem Songtextkorpus – ist eine Kongruenz des finiten Verbs sowie des Nebensatzeinleitenden Elements mit dem Subjekt sichtbar. Außerdem wird anhand der Beispiele deutlich, dass der CA-Marker in der 2. Ps. Sg. *-st* lautet. Er entspricht somit dem Konjugationsflexiv des im Nebensatz folgenden finiten Verbs, was aber keine notwendige Bedingung für das Auftreten von CA darstellt (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 108). Van Koppen (2017) beschreibt das Phänomen DA nun wie folgt: „The term double agreement [...] refers to the pattern of agreement in which the affix on the finite verb differs depending on its structural position“ (van Koppen 2017: 930). Fuß (vgl. 2014: 64–65) hält in Bezug auf das Bairische für die 1. Ps. Pl. fest, dass *Double Agreement* dann vorliegt, wenn sich das *Agreement*-Morphem bei Elementen in der C-Position von dem ursprünglichen Suffix des Verbs, welches weiterhin bei Verben in Letztstellung vorzufinden ist, unterscheidet. Diese mögliche Inkongruenz verbindet somit auch die Phänomene CA und DA (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 326). Dabei können zwei Varianten von DA unterschieden werden, zu denen an dieser Stelle nun kurze Ausführungen folgen. Erstens kann die Wahl des Flexionsaffixes mit der Position des pronominalen Subjekts zusammenhängen. Während in subjektinitialen Hauptsätzen sowie Nebensätzen das Verb seine ursprüngliche Endung behält, wird bei Subjekt-Verb-Inversion das neue Suffix an das Verb hinzugefügt. Zweitens gibt es einige Dialekte, in denen die Position des Verbs innerhalb des Satzes über das Suffix bestimmt (vgl. Weiß 2005: 153; vgl. auch van Koppen 2020: 318–321). Für die zweite Variante sind im Mittel- und Nordbairischen Belege zu finden, weshalb hierauf ein wenig genauer einzugehen ist. In Anlehnung an die Beispiele in Weiß (vgl. 2005: 153–154) können weitere Belege in der 1. Ps. Pl. wie folgt lauten:

- (4a) [...], *dass-ma mia noch Wien foah-n* /**foah-ma*
[...], *dass-1PL wir nach Wien fahr-1PL/ fahr-1PL*
- (4b) *Mia foah-ma* /**foah-n noch Wien*
Wir fahr-1PL/ fahr-1PL nach Wien
- (4c) *Foah-ma* /**Foah-n mia noch Wien?*
Fahr-1PL/ Fahr-1PL wir nach Wien?

Die ursprüngliche Verbalendung ist in solchen Fällen nur in Nebensätzen mit Verbletzstellung möglich, was Beispiel (4a) verdeutlicht. In Hauptsätzen hingegen wird das Verb in Erst- oder Zweitposition mit einem neuen Suffix versehen (vgl. Weiß 2005: 153). Ein Beleg entgegen dieser Annahme lässt sich allerdings im Songtextkorpus von Pizzera & Jaus finden:

- (4d) *Wo foah-ma hin? Mia foah-n eine ins Leben!*
 Wo fahr-1PL hin? Wir fahr-1PL hinein ins Leben!
 („Eine ins Leben“, Pizzera & Jaus 2017)

In (4b) übernimmt das finite Verb, das im Hauptsatz die C-Position einnimmt, den CA-Marker *-ma*. Jedoch scheint die Variante mit der ursprünglichen Verbalendung *-n* mit Blick auf den Ausrufesatz (4d) ebenfalls möglich zu sein. Bei Fragesätzen, in denen das Verb in Erst- oder Zweitposition steht und ein Inversionskontext vorliegt, ist der Marker *-ma* belegt. Dies verdeutlichen die Konstruktionen (4c) sowie (4d). In gleicher Weise wird an den Nebensatzeinleiter in (4a) ebenfalls *-ma* angehängt.

Das Phänomen DA wird insbesondere in der 1. Ps. Pl. ersichtlich, da die enklitische Form *-ma* in einigen bairischen Dialektregionen als Kongruenzmorphem fungiert und an Verben oder Nebensatzeinleiter in der C-Position angehängt wird. Je nach Stellung des Verbs kann allerdings auch die Endung *-an* bzw. wie in den Beispielsätzen (4a) und (4d) *-n* realisiert werden. Insgesamt betrachtet scheint DA innerhalb des bairischen Sprachraums vor allem in Niederbayern und in einigen Kärntner Dialekten am weitesten verbreitet zu sein (vgl. Fuß 2014: 64–66). In der 2. Ps. Pl. lässt sich DA ebenfalls belegen, was Liedtextzeile (5) zeigt.

- (5) [...], *weu-s wiss-ts*, *dass sie des niemois ändern wird*
 [...], weil-2PL wiss-2PL, *dass sich das niemals ändern wird*
 („Überlebensfrage“, Ambros 1983)

Während sich an das Nebensatzeinleitende Element ein *-s* anhängt, wird am Verb das Suffix *-ts* realisiert.⁹ Das *Agreement*-Morphem in der C-Position des Nebensatzes unterscheidet sich somit von der Flexionsendung beim Verb in Letztstellung. Fuß (2014) ist diesbezüglich der Auffassung, dass *Double Agreement* oftmals eine Zwischenstufe in der Entwicklung neuer Flexionsaffixe darstellt. Neue Kongruenzmorpheme entstehen für gewöhnlich durch die Reanalyse von Subjektklitika in Inversionskontexten und sind anfangs mit der C-Position verknüpft,

⁹ Es ist an dieser Stelle mit Blick auf die Konjugation der Verben Folgendes zu erwähnen: Die Flexionsendung für die 2. Ps. Pl. lautet im Bairischen *-ts/-ds*. Bei Zehetner (vgl. 1985: 95) ist ein Grundschemata der Flexionsendungen im Bairischen vorliegend.

können sich aber in weiterer Folge ausbreiten und das ursprüngliche *Agreement*-Morphem ersetzen (vgl. Fuß 2014: 66). Hierauf wird im Laufe des Kapitels 2.3 noch detailliert eingegangen.

2.2.4 Null-Klitika und *pro-drop*-Strukturen im Bairischen

Da das dialektale Phänomen CA in Zusammenhang mit sogenannten *pro-drop*-Strukturen diskutiert wird (vgl. van Koppen 2020: 324; vgl. auch Vergeiner & Bülow 2021: 131), soll hierauf nun Bezug genommen werden. Die folgenden drei Textpassagen aus dem Liedtextkorpus weisen *pro-drop*-Strukturen auf und sollen einen ersten Einblick in dieses Phänomen geben:

- (6a) [...] *und wann-st was zu sogn ho-st*
 [...] und wenn-2SG etwas zu sagen ha-2SG
 („Sie wissen all’s besser“, S.T.S. 1984)
- (6b) [...], *ob-st no online bi-st*
 [...], ob-2SG noch online bi-2SG
 („Wir gewinnt“, Pizzera & Jaus 2017)
- (6c) [...], *bevua-st es oweschluck-st*
 [...], bevor-2SG es hinunterschluck-2SG
 („So is es“, Ambros 1983)

Evident ist, dass bei diesen drei Nebensätzen keine Vollpronomina auf die Komplementierer folgen. Aufgrund der Tilgung des Personalpronomens *du* handelt es sich folglich um Null-Pronomina, die nach Weiß (vgl. 2015: 81) in deutschen Dialekten auf die Wackernagel-Position beschränkt sind. Weiß & Volodina (vgl. 2018: 272) erwähnen hierzu, dass eine wesentliche Voraussetzung für das Auftreten von *pro-drop* der pronominale Ursprung des CA-Markers ist. Dieser muss zumindest teilweise aus der Reanalyse eines Subjektklitikons als Flexionselement hervorgegangen sein. Demzufolge spricht Bayer (vgl. 2013: 32) bei *pro* von einem leeren, aber zugleich referentiellen Pronomen. Der partiell pronominale Ursprung ist insbesondere für die 2. Ps. Sg. und das Suffix *-st* gültig (vgl. Weiß 2005: 155). Bayer (1984) konstatiert, dass die Marker in der 2. Ps. Sg. sowie Pl. (*-st* bzw. *-ts*) im Gegensatz zu den anderen Flexionsformen eine eindeutige Zuordnung bezüglich Person und Numerus ermöglichen. Dies ist der Grund, weshalb *pro-drop* im Bairischen auf die 2. Ps. beschränkt ist (vgl. Bayer 1984: 239–240; vgl. auch Fuß 2004: 61). Folglich kann die Position des pronominalen Subjekts unbesetzt bleiben, da das C-Element mitsamt dem *Agreement*-Morphem ausreichend spezifisch ist und genügend Auskunft über die Kategorie *Person* gibt. Ergänzend muss erwähnt werden, dass *pro-drop*-Strukturen zumeist in der 2. Ps. Sg. und etwas seltener in der 2. Ps. Pl. anzutreffen sind. Darüber hinaus sind sie im Mittelbairischen auch in der 1. Ps. Pl. bezeugt (vgl. Weiß 2015: 81). Dies wird in Abschnitt 2.4.2 noch näher ausgeführt.

Es wurde nun ersichtlich, dass die Null-Klitika eng mit *pro-drop* verknüpft sind. Jedoch ist das Vorkommen von CA im Nebensatz für das Auftreten solcher Strukturen nicht obligatorisch (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 120). Abraham & Wiegel (vgl. 1993: 46) folgend können *pro-drop*-Strukturen auch in Sprachen ausgemacht werden, in denen keine Klitisierung der Personalpronomina dokumentiert ist. Näheres zu den Klitisierungsprozessen und dem Entwicklungspfad von Vollformen über Pronominalklitika hin zu Flexionsaffixen bzw. zur Entstehungsgeschichte von CA rückt in den Mittelpunkt des nun folgenden Unterkapitels.

2.3 Von pronominalen Vollformen über Klitika hin zu Affixen – Die Entstehung von CA im Bairischen

Nachdem im Rahmen dieses Abschnittes zunächst Ausführungen zu den (Pronominal-)Klitika ihren Platz finden, wird in 2.3.2 der Fokus auf das Bairische und die in diesem Sprachgebiet geläufigen enklitischen Personalpronomina gelenkt. Ziel ist es, sowohl einen Einblick in die enklitischen Personalpronomina als auch die dialektal verwendeten Vollformen im Bairischen zu liefern. Anschließend wird in 2.3.3 die Diskussion über den Status der CA-Marker aufgegriffen. Es soll der Frage nachgegangen werden, ob es sich hierbei noch um Klitika oder bereits um eindeutige Flexionsaffixe handelt. Um sich einer Antwort zu nähern, werden die verschiedenen Eigenschaften gegenübergestellt und die Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten herausgearbeitet. In 2.3.4 wird abschließend die sprachgeschichtliche Entwicklung von CA skizziert.

2.3.1 Die Klitisierung der Personalpronomina

Mit dem Begriff ‚Klitisierung‘ wird im Allgemeinen die „lautliche Anlehnung eines geschwächten Wortes – des Klitikons – an ein selbstständiges Wort“ (Nübling 1993: 97) beschrieben. Der Prozess der Klitisierung der Personalpronomina kann nun wie folgt beschrieben werden: Personalpronomina besitzen als Wortart eine bestimmte syntaktische Funktion und treten zugleich oftmals in unbetonter Position auf, sodass sich unbetonte Parallelförmigkeiten entwickeln können. Die entstandenen Reduktionsformen bzw. Klitika teilen sich infolgedessen die Eigenschaft, akzentlos zu sein. Zudem kann bezüglich der Richtung der Klisis eine Unterscheidung vorgenommen werden: Bei der Proklise lehnt sich ein Klitikon an das darauffolgende Wort an, während bei der Enklise hingegen die Anlehnung an das vorangehende Wort zu beobachten ist (vgl. Altmann 1984: 194). Abraham & Wiegel (vgl. 1993: 14, 18) nehmen ebenfalls auf den Vorgang der Klitisierung Bezug und halten gleichermaßen fest, dass mit diesem Prozess häufig eine phonologische Reduktion des Pronomens einhergeht und die Klitika weder betonbare noch

selbstständige Morpheme sind. Nübling (vgl. 1992: 14) zufolge lehnen sie sich aufgrund ihrer Unselbstständigkeit an andere Wörter an.

Die Personalpronomina zeichnen sich in den deutschen Mundarten bzw. Dialekten dadurch aus, dass sie zumeist nur als Klitika und nicht in ihren Vollformen anzutreffen sind. Die Klitika sind im dialektalen mündlichen Sprachgebrauch nun in vielen Fällen de facto die einzigen verwendeten Pronominalformen, brauchen aber ein Trägerelement (vgl. Abraham & Wiegel 1993: 12). Sowohl im Bairischen als auch beispielsweise im Alemannischen kommen als Klitikträger im Hauptsatz finite Verben und im Nebensatz Komplementierer in Frage und demgemäß jene Wörter, die in der Regel die C-Position besetzen (vgl. Bayer & Brandner 2008b: 18). Es handelt sich bei den Pronominalklitika somit um reduzierte Formen, die an die Wackernagel-Position gebunden sind. Dass sich diese in Nebensätzen immer direkt hinter der C-Position befindet, wurde bereits erwähnt. An dieser Stelle muss jedoch festgehalten werden, dass die Wackernagel-Position im Bairischen generell nur für die Klitika vorgesehen ist (vgl. Weiß 1998: 14, 99). Die klitischen Formen können sich nun an die COMP-Position bzw. an die Basen anlehnen. Als eine solche Basis können das Verb in Erst- oder Zweitposition sowie das Einleitungselement im Nebensatz fungieren. Während an Wörter in diesen Positionen eine enklitische Form angehängt werden kann, ist dies bei finiten Verben in Letztstellung nicht möglich. Sie weisen die ursprünglichen Verbalsuffixe auf (vgl. Altmann 1984: 203).¹⁰

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Klitisierung der Personalpronomina ein Phänomen ist, das nicht nur das Bairische, sondern in unterschiedlichem Ausmaß alle deutschen Dialekte zu umfassen scheint (vgl. Weiß 1998: 91). Im folgenden Unterkapitel wird der Fokus allerdings ausschließlich auf die Pronominalklitika im Bairischen gelegt.

2.3.2 Überblick über die volltonigen sowie enklitischen Personalpronomina im Bairischen

Eingangs soll mithilfe von Tabelle 2, die Weiß (1998) entnommen wurde, ein Einblick in die Personalpronomina und die dazugehörigen Klitika im Bairischen gegeben werden.¹¹ Die gelben Unterlegungen wurden vom Verfasser dieser Arbeit nachträglich vorgenommen, um den Fokus auf jene drei Personen (2. Ps. Sg., 1. und 2. Ps. Pl.) im Nominativ zu lenken, die in Bezug auf das Phänomen CA von Bedeutung sind und deren Klitika in den folgenden Unterkapiteln im Mittelpunkt stehen werden:

¹⁰ Diesbezüglich wird auf das enklitische Pronomen bzw. den CA-Marker *-ma* in der 1. Ps. Pl. noch gesondert eingegangen (siehe Abschnitt 2.4.2).

¹¹ Eine vergleichbare Tabelle, die ebenfalls einen Überblick über die volltonigen und enklitischen Personalpronomina gibt, liefert auch Altmann (vgl. 1984: 196–197).

	Nom.		Dat.		Akk	
ich	i	e/a	mia	ma	mi	me
du	du	sd	dia	da	di	de
er	ea	a	eam	---	eam	(a)n
sie	sie	s	iar	---	sie	(a)s
es	---	s	(eam)	---	---	(a)s
wir	mia	ma	uns	---	uns	---
ihr	es	(d)s	enk	---	enk	---
sie	se	s	ea	---	si	s

Tabelle 2: Die Personalpronomina im Bairischen und ihre klitischen Formen nach Weiß 1998: 87

Auffällig ist, dass in den drei abgebildeten Kasus nur für die 1. sowie 2. Ps. Sg. durchgehend klitische Formen neben den Vollformen vorzufinden sind (vgl. Weiß 1998: 87). Die enklitischen Personalpronomina bestehen aus einer Silbe bzw. maximal zwei Phonemen (vgl. Altmann 1984: 198), was Tabelle 2 verdeutlicht. Die Klitika können im Regelfall mittels eines phonologischen Reduktionsprozesses direkt von der Vollform abgeleitet werden. Der Blick auf die 2. Ps. Sg. verdeutlicht allerdings, dass dies nicht immer der Fall ist (vgl. Bayer 1984: 232–233). Weiß (vgl. 1998: 130) zufolge tritt im Falle von *-st* bzw. *-sd* ein Phonologie-Problem auf, da das Auftreten des Frikativs *s* nicht auf die Vollform *du* beziehbar ist. Wenn beispielsweise in der 2. Ps. Pl. nur vom CA-Marker *-s* ausgegangen wird, der direkt vom dialektalen Pronomen *es* ableitbar ist, so ergibt sich kein solches Phonologie-Problem wie im Singular bei *-st*. Auch das Klitikon *-ma* in der 1. Ps. Pl. lässt sich auf die Vollform *mia* zurückführen.

Zu den Pronominalklitika in den bairischen Dialekten kann nun in Einklang zu den bisherigen Ausführungen festgehalten werden, dass sie sich sowohl auf der phonologischen als auch syntaktischen Ebene von ihren Vollformen unterscheiden, da sie an die bereits angesprochene Wackernagel-Position gebunden sind (vgl. Weiß 2015: 80). Demzufolge können Enklitika im Bairischen nur an Verben und nebensatzeinleitende Elemente in der C-Position angehängt werden, aber nicht an Verben in Letztstellung (vgl. Fuß 2004: 65–66). Dadurch wird ersichtlich, dass für die Klitisierung pronominaler Elemente strenge syntaktische Restriktionen bestehen (vgl. Weiß 1998: 92). Dies gilt vor allem für jene drei Personen, die im Rahmen dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen.

Darüber hinaus nimmt in der oben präsentierten grafischen Darstellung vor allem das Pronomen *es* in der 3. Ps. Sg. eine besondere Rolle ein, da es im Bairischen de facto nur in seiner klitischen Form (*s*) gebraucht wird. Die Klitisierung dieses Pronomens ist in erster Linie phonologisch und nicht syntaktisch gesteuert. Dies bedeutet, dass das Klitikon *-s* im Gegensatz zu den syntaktischen Pronominalklitika – zu diesen zählen unter anderem die Klitika der 2. Ps. Sg. und Pl. – nicht strikt auf die Wackernagel-Position beschränkt ist. Vielmehr besitzt es aufgrund

phonologischer Steuerungsfaktoren in den meisten Fällen eine größere Stellungsfreiheit im Satz und verhält sich auf syntaktischer Ebene wie die dazugehörige Vollform (vgl. Weiß 1998: 101–105). Abraham & Wiegel (1993) sind ebenfalls der Auffassung, dass das Auftreten der Pronominalklitika in erster Linie syntaktischen Bedingungen folgt. Einzig und allein das Erscheinen von -s in der 3. Ps. Sg. ist indes mit phonologischen Aspekten verknüpft, denn das Enklitikon kann beispielsweise im Satz *Er hat(-s) ihm(-s) versprochen* auch auf das Pronomen im Dativ folgen und löst sich somit von der Wackernagel-Position direkt nach dem Verb (vgl. Abraham & Wiegel 1993: 12, 23, 45). Während die Klitika demgemäß beinahe durchgehend syntaktischen Beschränkungen unterliegen, scheinen die Restriktionen im Falle des Pronomens *es* in der 3. Ps. Sg. und dessen klitische Form -s ein wenig gelockert zu sein.

Insgesamt betrachtet ist anzumerken, dass klitische Pronomina im Sprachgebrauch bairischer Sprecher*innen eine bedeutsame Rolle einnehmen. Es können dabei sogar Ketten an Klitika entstehen, die allerdings in V1-/V2-Sätzen auf das Verb und in Nebensätzen auf den Komplementierer folgen müssen (vgl. Bayer 1984: 227). Pfalz (1918) macht auf diese Möglichkeit im Bairischen bereits vor über 100 Jahren aufmerksam. Nachdem nun ein Nebensatzeinleiter beispielsweise mit dem Suffix -st versehen wurde, können sich daran weitere enklitische Pronomina anschließen. Das Beispiel *wo-st-n host* (wo du ihn hast) verdeutlicht dies. Sofern zusätzlich die Vollform des Pronomens hinzugefügt wird, bleiben die schwach akzentuierten enklitischen Pronomina weiterhin an das Flexionsaffix angelehnt, sodass es nun *wo-st-n du host* lauten würde (vgl. Pfalz 1918: 14–17).

2.3.3 Der Status der CA-Marker – zwischen Klitika und Flexionsaffixen?

Um den Status der CA-Marker eruieren zu können, müssen zuerst die Gemeinsamkeiten und wesentlichen Unterschiede zwischen den klitischen Elementen und Affixen herausgearbeitet werden. Auf der morphologischen Ebene ähneln sich beide insofern, als dass sie gebundenen Morphemen entsprechen, die folglich nicht selbstständig vorkommen können (vgl. Altmann 1984: 194). Sowohl die Klitika als auch die Flexionsaffixe lassen sich somit an ein Wort anhängen, weisen aber dennoch klare Unterscheidungsmerkmale auf (vgl. Abraham & Wiegel 1993: 16). Eine wesentliche Differenz besteht Altmann (1984) zufolge darin, dass Klitika im Vergleich zu Affixen fakultativ und nicht obligatorisch sind. Wenngleich die Klitika nun keine selbstständigen Wörter sind, bleibt ihnen ihre syntaktische Funktion erhalten. Mit Blick auf die Syntax gilt für die deutsche Sprache prinzipiell, dass in einem Teilsatz jede syntaktische Hauptfunktion jeweils nur ein einziges Mal vorkommen darf. Demzufolge kann auf das Nebensatz-einleitende Element entweder das enklitische oder volltonige Personalpronomen folgen (vgl.

Altmann 1984: 194–195, 205). Sobald das Pronominalklitikon allerdings mehrmals im gleichen Teilsatz bzw. gemeinsam mit der Vollform auftritt, nimmt es durchaus Züge eines Flexivs an (vgl. Nübling 1992: 82). Bayer (vgl. 2015: 20) geht davon aus, dass die Klitika der 2. Ps. im Bairischen im Laufe der Zeit zu Flexionssuffixen umgedeutet worden sein müssen, denn die Vollpronomina *du* und *es* können ohne Weiteres zusätzlich realisiert werden. Für Pfalz (vgl. 1918: 4) handelt es sich ebenfalls um Suffixe, weil die Vollformen auf die enklitischen Ausdrücke folgen können. Zusammengefasst bringt es Altmann (1984) für die 2. Ps. Sg. wie folgt auf den Punkt: „[D]as Morphem ist obligatorisch; die möglichen Basen können nicht ohne dieses Morphem auftreten; ein volltoniges Personalpronomen 2. Pers. Sg. Nom. kann im gleichen Teilsatz auftreten, es kann allerdings auch entfallen. Also muß es sich um ein Flexiv handeln“ (Altmann 1984: 199–200). Bayer (vgl. 1984: 236) ist bezüglich des Bairischen ebenfalls der Auffassung, dass das Element in der COMP-Position das Flexiv bzw. den CA-Marker der 2. Ps. Sg./Pl. förmlich verlangt. Zur Verdeutlichung sollen nun in Anlehnung an Fuß (vgl. 2005: 158–159) konstruierte Nebensätze ein klareres Bild zu der obligatorischen Verwendung der *Agreement*-Morpheme liefern und zugleich die problemlose Realisierung des Personalpronomens in seiner Vollform veranschaulichen:

- (7a) *ob-st noch Wien kumm-st*
ob-2SG nach Wien komm-2SG
- (7b) **ob du noch Wien kumm-st*
ob du nach Wien komm-2SG
- (7c) *ob-st du noch Wien kumm-st*
ob-2SG du nach Wien komm-2SG
- (8a) *ob-ts noch Wien kumm-ts*
ob-2PL nach Wien komm-2PL
- (8b) **ob es/ihr noch Wien kumm-ts*
ob ihr nach Wien komm-2PL
- (8c) *ob-ts es/ihr noch Wien kumm-ts*
ob-2PL ihr nach Wien komm-2PL

Die angeführten Beispiele (7a) und (8a) verdeutlichen Fuß (vgl. 2005: 158) zufolge, dass die enklitischen Formen in der 2. Ps. Sg. sowie Pl. im Bairischen obligatorisch sind. Im Gegensatz zu den anderen Pronominalklitika können sie nicht durch die entsprechende Vollform ersetzt werden. Bayer (2013) ist zwar grundsätzlich derselben Auffassung, räumt aber ein, dass die Komplementiererflexion im Bairischen auch unterlassen werden kann und Realisierungen wie in (7b) und (8b) durchaus möglich sind. Er schließt diese sowie verwandte Formen mit anderen

nebensatzeinleitenden Elementen im Sprachrepertoire vieler bairischer Sprecher*innen keineswegs aus (vgl. Bayer 2013: 30). Zudem können sowohl das Kongruenzmorphem an der Subjunktion als auch anschließend die Vollform des Pronomens auftreten, sodass ein sogenanntes *subject clitic doubling* wie in (7c) und (8c) vorliegt (vgl. Fuß 2004: 59–60). Dementsprechend besitzen die enklitischen Formen der 2. Ps. besondere Eigenschaften, die sie von den anderen Pronominalklitika unterscheiden (vgl. Fuß 2005: 158).

Die bisherigen Ausführungen stützen die Annahme, dass sich die enklitischen Formen der 2. Ps. Sg. und Pl. im Bairischen in gewisser Weise zu Flexionselementen entwickelt haben. Rinas (2006) veranschaulicht dies anhand eines Vergleichs zwischen dem Berlinischen und Bairischen: Im Berlinischen ist es ausgeschlossen, dass auf die Subjunktion *wenn-ste* das Pronomen *du* folgt. Daher ist anzunehmen, dass dieser Form ein enklitisches Pronomen innewohnt. Im Bairischen kann hingegen nach der Subjunktion *wenn-st* das Vollpronomen zusätzlich realisiert werden, weshalb der Marker *-st* in diesem Fall als Flexionsendung angesehen werden kann (vgl. Rinas 2006: 148). Hinzu kommt für Fuß (2004), dass im Bairischen die jeweiligen Klitika in der 2. Ps. den Verbalendungen *-st* und *-ts* gleichen können. Dies stützt infolgedessen die Annahme, es handele sich dabei um Flexive (vgl. Fuß 2004: 60–61). Weiß (vgl. 1998: 126) nimmt ebenfalls Bezug auf die synchron sichtbare morphologische Identität zwischen den CA-Markern und verbalen Suffixen *-st* und *-ts*. Da beide Klitika nicht direkt durch einen phonologischen Reduktionsprozess von den jeweiligen pronominalen Vollformen hergeleitet werden können, spricht der Autor in weiterer Folge von C^o-Flexiven.

Inwiefern es sich bei dem Klitikon *-ma* in der 1. Ps. Pl. möglicherweise bereits um ein Flexionssuffix handelt, darüber herrscht in der Forschung bis dato nicht vollends Einigkeit. Hierbei stellt sich primär die Frage, ob es nach nebensatzeinleitenden Elementen eher obligatorisch oder nicht vielmehr fakultativ ist – die Tendenz geht vor allem mit Blick auf den gesamtbairischen Raum in letztere Richtung (vgl. Weiß 1998: 119). In den meisten Fällen bewahrt *-ma* seinen klitischen Status, da es erstens durch die Vollform *mia* ersetzt werden und zweitens nicht mit dem Vollpronomen im gleichen Teilsatz auftreten kann (vgl. Weiß 2005: 160). Fuß (2004) zufolge sind allerdings zumindest in manchen bairischen Dialekten einige Parallelen zu den Formen in der 2. Ps. erkennbar: „[T]he pronominal enclitic 1pl *-ma* shows a similar behavior as the 2nd person forms: it is obligatory in all contexts, it can be doubled by full forms for emphatic reasons, and 1pl contexts license *pro-drop* in these dialects“ (Fuß 2004: 65). Bayer (vgl. 2015:20) merkt in Einklang hierzu an, dass die Doppelsetzung im Bairischen nicht nur in der 2. Ps., sondern auch vereinzelt in der 1. Ps. Pl. anzutreffen ist. Somit kann es auch in dieser

Person zum sogenannten *clitic doubling* kommen. Hierauf nimmt bereits Pfalz (vgl. 1918: 5) Bezug, der in einigen bairischen Mundarten in Österreich das gleichzeitige Auftreten des Vollpronomens *mia* neben der enklitischen Form *-ma* beobachtet.

Bislang wurden einige Aspekte herangezogen, die die Vermutung nahelegen, insbesondere die CA-Marker in der 2. Ps. Sg./Pl. könnten als eindeutige Flexive eingeordnet werden. Dieser Annahme können jedoch wesentliche Aspekte entgegengehalten werden. Mehrere Einwände sind diesbezüglich zu nennen: So weisen die CA-Marker weder eine ausnahmslose Kongruenz zum Verb auf noch ist ein vollständiges Flexionsparadigma vorhanden. Darüber hinaus sind sie – dies wurde bereits in 2.2.1 als Charakteristikum angeführt – an die Wackernagel-Position und nicht an eine einzige Wortart gebunden (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 112). Zudem verweist Nübling (vgl. 1992: 125) auf die mangelnde Obligatorik – ein Punkt, der allerdings mit Rückblick auf die Ausführungen von Fuß (2005) und Bayer (2013) als durchaus umstritten betrachtet werden kann. Gleichzeitig handelt es sich aber auch nicht um ein prototypisches Klitikon, da auf die CA-Marker ein Vollpronomen folgen kann (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 112). Daher wird beispielsweise der CA-Marker *-st* in der Forschung teils als Klitikon und teils als Flexiv angesehen, aber zumeist nicht eindeutig einer Kategorie zugeordnet (vgl. Nübling 1992: 118). Es kann somit bezüglich der Frage, ob es sich bei CA-Markern um Klitika oder eindeutige Affixe handelt, kein eindeutiges Bild skizziert werden. Nübling et al. (2017: 350) zufolge „haben wir es mit Übergangsformen zwischen speziellen Klitika und Flexiven zu tun“, was eine plausible Annahme zu sein scheint. Des Weiteren merken Bohn & Weiß (2017) unter Berücksichtigung historischer Aspekte an, dass vermutlich die Subjektenklise die Entstehung der Komplementiererflexion ausgelöst haben könnte, denn „[d]urch Reanalyse enklitischer Subjektpronomen als (Teil der) Verbalflexion entstanden neue Flexionsendungen“ (Bohn & Weiß 2017: 438). Dies zeigt, dass die Klitika auf dem Weg von pronominalen Vollformen zu Flexionsaffixen in diachroner Hinsicht eine entscheidende Zwischenstation darstellen. Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 124–125) betonen, dass in jenen bairischen Dialektregionen, in denen CA eine bedeutsame Rolle einnimmt, Klitisierungen wesentlich häufiger anzutreffen sind. Aufgrund des vermehrten Auftretens von Klitika in diesen Gebieten nehmen sie einen Zusammenhang zwischen CA und Klitisierung wahr. Dies wird auch mit Blick auf die Entwicklung der CA-Marker, die im Folgenden behandelt wird, deutlich.

2.3.4 Der sprachgeschichtliche Entstehungsprozess von CA im Bairischen

Um die Entstehung von CA erklären zu können, wurden verschiedene Theorien aufgestellt. Weise (1907) greift den möglichen slawischen Einfluss auf das Deutsche auf, den er jedoch als unwahrscheinlich betrachtet. Demgemäß seien in den slawischen Sprachen vergleichbare Erscheinungen auszumachen gewesen, sodass z. B. im Schlesischen zwischen den Lauten *n* und *t* ein wohlklingendes *s* eingeschoben wurde. Die Herkunft der Form *wenn-st* im Bairischen wird analog dazu wie folgt erklärt: Vor das angelehnte *t* für das Pronomen *du* tritt ebenfalls ein euphonisches *s*, sodass die zum Verbsuffix in der 2. Ps. Sg. in Einklang stehende Endung *-st* entsteht (vgl. Weise 1907: 201–202). Es handelt sich jedoch nicht um ein euphonisch eingefügtes *s*, sondern vielmehr um das alte Verbsuffix in der 2. Ps. Sg. (vgl. Fuß 2004: 87). Dass der Frikativ *s* einem des Wohlklangs zuliebe eingefügten Zwischenlaut entspricht, negierte anfangs des 20. Jahrhunderts auch Pfalz (1918). Er bringt das Phänomen CA hingegen bereits mit den enklitischen Personalpronomina in Verbindung und sieht den Ausgangspunkt für die mögliche Flexion der Relativpronomina und Subjunktionen insbesondere bei jenen Komplementierern, die einen *s*-Auslaut aufweisen. Formen wie *bis-t* (bis du), *dass-t* (dass du) oder *wos-t* (was du) zeigen, dass sich das Enklitikon *-t* an die Nebensatzeinleitenden Elemente anhängt. Allerdings erweckt die vorliegende Form den Eindruck, dass in diesen Fällen das Suffix der 2. Ps. Sg. (*-st*) auf die Komplementierer übertragen wurde (vgl. Pfalz 1918: 13). Dennoch muss bei den CA-Markern von einem partiell pronominalen Ursprung ausgegangen werden. Fuß (vgl. 2004: 63) weist diesbezüglich darauf hin, dass durch die Reanalyse der pronominalen Klitika für die 2. Ps. neue *Agreement*-Morpheme entstanden und die alten Formen verdrängt wurden.

Um ein genaueres Bild zum Entstehungsprozess von CA liefern zu können, muss sich dem Phänomen in der 2. Ps. Pl. genähert werden, denn nach Weise (1907) ist die Herkunft von CA eng mit dieser Person verknüpft. In den bairischen Mundarten wurde bzw. wird das Pronomen *ihr* oftmals durch *es* ersetzt (vgl. Weise 1907: 203–204). Darüber hinaus ist im nord- und südbairischen Raum das dialektale Pronomen *des* zu finden. Durch Fehlsegmentierung entstanden beispielsweise aus *gehd es* (geht ihr) zwei neue Formen: einerseits *geh-ds* als konjugierte Verbform und andererseits *des* als Personalpronomen (vgl. Weiß 2005: 162). Weise (1907) ging folglich davon aus, dass die *d*-Pronomina – in den mitteldeutschen Mundarten kristallisierte sich für *ihr* zudem ein enklitisches *der* heraus – als Ausgangspunkt für die Komplementierreflexion betrachtet werden können. Die Analogie in der Aussprache von *wenn der* bzw. *wenn des* (wenn ihr) mit *kommt er* bzw. *kommt es* (kommt ihr) führte zu der Annahme, neben den Verben würden auch die Subjunktionen flektieren. Die Beispiele *wenn-d er* bzw. *wenn-d es*

(wenn ihr), die aus einer falschen Abtrennung resultieren, stützten die Annahme, dass die Subjunktionen nun Flexionsformen erhalten könnten (vgl. Weise 1907: 203–204). Allerdings widerspricht Weiß (vgl. 2005: 162) der Behauptung, dass CA mit dem Auftreten von *d*-Pronomina wie *der* oder *des* in der 2. Ps. Pl. zusammenhänge. Im Mittelbairischen sind auch früher keinerlei *d*-Pronomina vorhanden gewesen und insbesondere in diesem Gebiet ist CA bis heute weit verbreitet. Nichtsdestotrotz liegt es Lenz et al. (vgl. 2014: 14) zufolge nahe, dass beispielsweise das *d*-Pronomen *diats*, das sich im Nordbairischen finden lässt, mit dem CA-Marker *-ts* in Zusammenhang steht. Sprachhistorisch betrachtet könnte somit eine Klitisierung des Personalpronomens in dieser Dialektregion den CA-Marker hervorgerufen haben.

Neben seinen Ausführungen bezüglich der möglichen Bedeutsamkeit der *d*-Pronomina bezieht sich Weise (vgl. 1907: 204) insbesondere auf das Pronomen *es* und skizziert folgendes Bild für den bairischen Sprachraum: Das ursprüngliche Verbalsuffix *-t* wurde durch *-ts* ersetzt, indem der Frikativ *s* vom dialektalen Pronomen *es* hinzugezogen wurde. Auf den gleichen Entstehungsprozess von *-ts* verweisen unter anderem Fuß (vgl. 2004: 63) sowie Weiß (vgl. 2005: 152). Pfalz (vgl. 1918: 4, 20) ging ebenfalls auf diesen Vorgang ein, bei dem der Konsonant *-s* vom Personalpronomen *es* Teil der neuen Verbalendung *-ts* wurde, die darüber hinaus im Bairischen die Imperativform darstellt. Dieses neue Suffix konnte er bei Verben erstmalig in Schriften des 15./16. Jahrhundert finden, was mit der Usance der Kanzlei- bzw. Amtssprache zu tun hatte. In dieser war die „Suffigierung der Personalpronomina“, wie er dieses Phänomen bezeichnet, nicht erwünscht. Nach Fuß (2004) zeigt das Morphem *-ts* jedoch einen Grammatikalisierungsprozess, der bereits im 13. Jahrhundert begann und lediglich im Bairischen vollzogen wurde. Mit der Entstehung von *-ts* als neue Verbalendung in der 2. Ps. Pl. wurde damals ein Unterscheidungsmerkmal zur 3. Ps. Sg. geschaffen, in der die Endung weiterhin *-t* lautete (vgl. Fuß 2004: 64, 83).

In der 2. Ps. Sg. fungiert das Konjugationsflexiv *-st* auch als CA-Marker (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 111). Hierbei ist eine Parallele zur 2. Ps. Pl. erkennbar, da die alte Personalendung in beiden Fällen mit einer enklitischen Form zu einer neuen Endung verschmolz (vgl. Altmann 1984: 200–202). Es reicht auch in diesem konkreten Fall nicht aus, die Entstehung des CA-Markers mit der simplen Übernahme der Verbalendung zu erklären. Dem sind Erklärungsansätze vorzuziehen, die sowohl der Entstehung des CA-Markers als auch der neuen Personalendung durch die Reanalyse des Pronomens und der Verbalflexion nachgehen (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 355). Die Grammatikalisierung der Endung *-st* in der 2. Ps. Sg. wird beispielsweise anhand des Fragesatzes *Kummst eh mit?* (Kommst du eh mit?) sichtbar. Direkt am Verb in

Erstposition ist eine Enklise des Pronomens *du* in der Form *-d* bzw. *-t* zu finden. Aufgrund einer Fehlsegmentierung wurde *-st* nun als enklitisches Pronomen reanalysiert und infolgedessen zum CA-Marker (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 111–112). Die Herkunft des CA-Markers *-st* für die 2. Ps. Sg. ist im Bairischen somit eindeutig herleitbar, was Bohn & Weiß (2017) wie folgt skizzieren:

In den allermeisten deutschen Dialekten ist die Komplementiererflexion [...] auf die 2. Pers. Sg. beschränkt und damit auf den Fall, in dem die Flexionsendung zumindest partiell pronominalen Ursprungs ist, d.h. durch Reanalyse des Subjektklitikums als (Teil der) Flexionsendung entstanden ist – das *-t* geht zurück auf eine Fehlsegmentierung des enklitischen *thu* (Bohn & Weiß 2017: 437–438).

Fuß (2004) nimmt ebenfalls an, dass die Endung *-st* aus einer Reanalyse des Pronominalklitikons resultierte. Das neue *Agreement*-Morphem trat zunächst nur bei finiten Verben in der C-Position auf, während z. B. bei Verben in Letztstellung noch auf die alte Verbalendung *-s* zurückgegriffen wurde. Im Laufe der Zeit wurde das neue Flexionsaffix jedoch auf weitere Satzglieder wie z. B. die Nebensatzeinleitenden Elemente übertragen (vgl. Fuß 2004: 63–64; vgl. auch Altmann 1984: 200), was im Übrigen auch auf den vorher skizzierten Entstehungsprozess des CA-Markers *-ts* in der 2. Ps. Pl. zutrifft (vgl. Fuß 2005: 162).¹²

Sowohl das neue Suffix *-sd* bzw. *-st* als auch die gleichlautende klitische Form sind aus der alten Personalendung *-s* und dem alten Pronominalklitikon *-d* entstanden (vgl. Weiß 1998: 87–88). Auf diese Analogie verwies bereits Weise (1907) in seinen vor über 100 Jahren veröffentlichten Forschungen. Ihm zufolge ist die Annahme, die subordinierenden Konjunktionen würden als Nebensatzeinleitende Elemente die Endungen der Verben an sich ziehen, durchaus schlüssig. Zudem vermutet er eine falsche Abtrennung des enklitisch angefügten *thu* bzw. *du* (Weise 1907: 202). Folglich kam es zu einer entscheidenden Verschiebung der Morphemgrenzen (vgl. Weiß 2005: 162). Das Klitikon *-t* wurde nun fälschlicherweise als Bestandteil der Flexionsendung angesehen – analog zu den Präterito-Präsentien. Bei denen war das Suffix *-st* bereits vorhanden, was unter anderem die Formen *kanst* (du kannst) oder *muost* (du musst) verdeutlichen (vgl. Fuß 2004: 64, 87). Belege für solche falschen Auflösungen sind bereits im Althochdeutschen in Inversionskontexten bei Formulierungen wie beispielsweise *lisist thu* (liest du) oder *gilaubist thu* (glaubst du) zu finden, in denen das Pronomen *thu* bzw. *du* auf das Verb folgt. Die Annäherung des Dentallautes (*th* bzw. *d*) an das Verbalsuffix *-s* war folglich auf nachgestellte Pronominalsubjekte beschränkt (vgl. Weiß 1998: 127). Weise (1907) erwähnt,

¹² Der Marker *-st* war bereits bei Relativpronomina und Subjunktionen in der C-Position vorzufinden, bevor er sich erst in einem letzten Schritt bei Verben in Letztstellung etablierte (vgl. Fuß 2005: 163).

dass sich Beispiele hierfür unter anderem im althochdeutschen „Tatian“ aus dem 9. Jahrhundert wiederfinden lassen. In weiterer Folge wurde das Suffix *-st* – wie bereits angesprochen – auch an Nebensatzeinleitende Elemente angehängt und in mehreren Tempora sowie Modi gebraucht. Darüber hinaus breitete sich die aus der Fehlsegmentierung resultierende neue Form auf der areal-horizontalen Achse *peu à peu* aus (vgl. Weise 1907: 202).

Im Hinblick auf die zeitliche Dimension weist Pfalz (vgl. 1918: 4, 20) darauf hin, dass die alte Endung *-s* in der mittelhochdeutschen Zeit in Inversionskontexten bereits vermehrt durch das neue Suffix, das schließlich im Neuhochdeutschen alleinherrschend ist, ersetzt wurde. Dokumentierte Belege dafür, dass Subjunktionen und *w*-Fragepronomina wie z. B. *wo* in einer gewissen Regelmäßigkeit einen CA-Marker erhalten, fand er im 18. Jahrhundert. Weiß & Volodina (vgl. 2018: 281) zufolge sind erste eindeutige Hinweise bzw. Formen von *Complementizer Agreement* in der 2. Ps. Sg. in Schriften rund um 1600 nachzuweisen. Allerdings sind beim deutschen Dichter Hans Sachs bereits zirka 100 Jahre zuvor Realisierungen wie z. B. *weil-t* zu finden, die einem flektierten Komplementierer stark ähneln.

Ergänzend ist anzumerken, dass im Althochdeutschen die Verbalendung *-s* sowohl im Indikativ als auch im Konjunktiv gebraucht wurde. Das neue Suffix *-st* stellte im Indikativ nun eine spezifische und eindeutige Form dar, wodurch ein bestehender Synkretismus beseitigt wurde. In den meisten bairischen Dialekten bestand im 18. Jahrhundert in der 1. und 3. Ps. Pl. mit dem Flexionsaffix *-an* ebenfalls dieselbe Ausdrucksform. Die daraufhin erfolgte Entwicklung der neuen Verbalendung *-ma* in der 1. Ps. Pl. bot in vielen Dialekten wenig später ein klares Bild bezüglich Person und Numerus. Bei Verben in der C-Position wurde *-ma* nun als neues Suffix gebraucht (vgl. Fuß 2004: 66, 83–84, 88). Es kann hierbei von Assimilation ausgegangen werden: Nach und nach verschwand in Inversionskontexten das alte Suffix *-(a)n*, sodass *-ma* als Endung auftreten konnte. Aus *fahrn ma* (fahren wir) wurde beispielsweise im Laufe der Zeit *fahr-ma*. Das enklitische Pronomen konnte sich in einem ersten Schritt an Verben und Nebensatzeinleitende Elemente anhängen. Darüber hinaus lassen sich noch weitere Stufen der Grammatikalisierung, die die Reanalyse dieses Morphems in den verschiedenen Varietäten des Bairischen erreicht hat, ausmachen (vgl. Weiß 2005: 160). Hierauf wird bei den Ausführungen in 2.4.2 zum Vorkommen von CA in der 1. Ps. Pl. noch detailliert eingegangen.

Um der Entstehung von CA nachzugehen, muss insbesondere auf eine allgemeine Theorie von Weiß (2018) Bezug genommen werden. Für ihn sind dabei drei Schritte von großer Bedeutung. Erstens ist seinem Ansatz folgend das Vorhandensein klitischer Pronomen eine Voraussetzung für CA. Die Klitika können in einem zweiten Schritt bei Verben, die in der C-Position

stehen, als Teil der Flexionsaffixe reanalysiert werden. Dadurch kommt es nun zu *Double Agreement*, was das Verwandtschaftsverhältnis von CA zu diesem Phänomen deutlich werden lässt. Die letzte Etappe auf dem Weg zur Entstehung von CA steht mit den Sprachlernenden im Kindesalter in engem Zusammenhang. Sie assoziieren die neue Flexionsendung schließlich generell mit der C-Position, sodass eine Ausweitung der neuen Endung auf die Nebensatzeinleitenden Elemente stattfinden kann. Welches Element sie hierbei mit einem *Agreement*-Morphem versehen, scheint für die Lernenden irrelevant zu sein (vgl. Weiß 2018: 148–149).¹³ Rinas (vgl. 2005: 34–50) greift den Faktor Spracherwerb ebenfalls ausführlicher auf. Hierbei nimmt er unter anderem auf die Annahme, dass Kinder zwischen betonten und unbetonten Pronominalformen unterscheiden, Bezug. Während sie in satzinitialer Position auf die betonte Vollform *du* zurückgreifen, verwenden sie in Inversionsstellung bzw. in satzinterner Position – und somit unter anderem auch bei subordinierenden Konjunktionen – häufig eine unbetonte Pronominalform. Es zeigt sich ihm zufolge „eine deutliche Parallele zu den [...] Auffassungen von Weise, Altmann und Fuß, denen zufolge gerade die Reanalyse flektierender Konjunktionen ihren Ausgang nimmt bei der Fehlsegmentierung einer Verbindung von Verb und unbetontem Personalpronomen“ (Rinas 2005: 36).

Zur Entstehung von CA lässt sich nun resümierend Folgendes konstatieren: CA ist zumindest teils pronominalen Ursprungs. Diese Annahme stützen auch die Studienergebnisse von Fingerhuth & Lenz (2020) bzw. konkret gesagt die nachgewiesenen CA-Marker in der 2. Ps. Sg. sowie 1. und 2. Ps. Pl. in den untersuchten Regionen Österreichs. Allerdings bedeutet dies nicht, dass die Kongruenzmorpheme einen einheitlichen Entstehungsprozess aufweisen. So liegt es beispielsweise bei dem Marker *-st* in der 2. Ps. Sg. nahe, dass eine Reanalyse des Pronomens und der alten Personalendung zu CA und einem neuen Suffix für die Verben führte. Gleiches gilt für den CA-Marker *-ets* in der 2. Ps. Pl., auf dessen Entstehung und Auftreten in 2.4.3 Bezug genommen wird. Im Zuge dessen wird auch das Vorkommen des klitischen Pronomens *-s als* CA-Marker diskutiert, der sich aber vom *Agreement*-Morphem *-ts* bei den Verben unterscheidet. Es handelt sich hierbei im Übrigen nicht um DA, weil *-ts* unabhängig von der Positionierung im Satz immer der Verbalendung entspricht. Zudem fungiert in der 1. Ps. Pl. das Pronominalklitikon *-ma* auch direkt als CA-Morphem (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 362). In Verbletzstellung wird hingegen zumeist weiterhin das alte Suffix *-an* gebraucht (vgl. Fuß 2005: 166).

¹³ Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 334–335) merken an, dass die Theorie von Weiß (2018) zur Entstehung von CA nicht auf alle kontinentalwestgermanischen Dialekte zutrifft.

In welchen bairischen Dialektregionen die unterschiedlichen CA-Marker beheimatet sind, darüber soll nun mit Bezug auf bisherige Forschungsergebnisse Auskunft gegeben werden.

2.4 Person-/Numerus-Verteilung von CA in den Dialektregionen Österreichs

Vorweg ist darauf hinzuweisen, dass das Phänomen *Complementizer Agreement* insgesamt betrachtet innerhalb des kontinentalwestgermanischen Raums vor allem in der 2. Ps. Sg. auftritt. Anzutreffen ist CA in dieser Person beispielsweise im Luxemburgischen, Westfriesischen sowie in vielen deutschen Dialekten – unter anderem im Rheinfränkischen, zu dem das Hessische zählt (vgl. Weiß 2005: 149–150). Da CA in der 2. Ps. Sg. die weiteste areale Ausdehnung aufweist und sowohl in den nieder- als auch mittel- und oberdeutschen Dialekten belegt ist, wird sie als sogenanntes „Minimalsystem“ für CA bezeichnet (vgl. Bohn & Weiß 2017: 439). Vollständige Paradigmen mit CA in der 1. sowie 3. Ps. Sg. und Pl. sind hingegen wesentlich seltener (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 109). Während in manchen Dialektregionen somit nur die 2. Ps. Sg./Pl. CA-kompatibel zu sein scheint, gibt es im westflämischen Lapscheure-Dialekt beispielsweise ein vollständiges CA-Paradigma für alle Personen (vgl. Weiß 2005: 150).¹⁴

Im Bairischen sind es die 2. Ps. Sg. sowie die 1. und 2. Ps. Pl., die CA aufweisen und nun in den Mittelpunkt rücken, wenngleich das Phänomen in der 1. Ps. Pl. seltener vorkommt (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 338).¹⁵ Rezente Studien zu CA im Bairischen liefern in erster Linie Lenz et al. (2014), Fingerhuth & Lenz (2020) sowie Vergeiner & Bülow (2021). Auf deren Untersuchungen, in denen das Phänomen *Complementizer Agreement* aus variationslinguistischer Perspektive in den Blick genommen wurde, wird nun vorwiegend Bezug genommen.

2.4.1 CA in der 2. Person Singular

Fingerhuth & Lenz (2020) führten an 13 ländlichen Orten, die sich in den verschiedenen Dialektgebieten Österreichs befinden, unter anderem Sprachproduktionsexperimente und Freundesgespräche durch. Hierbei wurde der Fokus auf mehrere morphologische und syntaktische Phänomene gelegt und in Bezug auf CA z. B. nach der dialektalen Vervollständigung mehrerer Sätze mit verschiedenen Nebensatzleitenden Elementen gefragt – konkret stand die Realisierung von *wann*, *ob* und *wie viele* in der 2. Ps. Sg. und 1. sowie 2. Ps. Pl. im Fokus (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 335–338).

¹⁴ Näheres zu diesem Dialekt kann Weiß (vgl. 2005: 150) entnommen werden.

¹⁵ Van Koppen (vgl. 2020: 317) nimmt auf die Egerländer Mundart Bezug, in der CA um 1900 auch in der 3. Ps. Pl. ausgemacht wurde. Detailliertere Ausführungen zu diesem bairischen Dialekt sind Schiepek (1899) und Weise (1907) zu entnehmen.

Bereits vor der Präsentation ihrer eigenen Studienergebnisse halten Fingerhuth & Lenz (2020) bezüglich des Auftretens von CA fest, dass dieses Phänomen in Österreich überwiegend im mittelbairischen Sprachraum anzutreffen ist. Ihre Befunde zur arealen Verteilung von CA in der 2. Ps. Sg. bestätigen im Zuge der Sprachproduktionsexperimente dieses Bild: CA spielt im südmittelbairischen Übergangsgebiet und insbesondere in den mittelbairischen Dialektregionen Österreichs eine bedeutsame Rolle. Es ist jedoch anzumerken, dass es innerhalb dieser beiden Dialektgebiete bezüglich des Auftretens von CA nennenswerte Unterschiede gibt und sich der Rückgriff auf den CA-Marker *-st* nicht gleichmäßig auf die Untersuchungsorte verteilt. Gleichzeitig ist dieses Phänomen im Südbairischen nur von geringer Bedeutung und im bairisch-alemannischen Übergangsgebiet sowie im alemannischen Sprachraum generell nicht auszumachen. In Gleichklang hierzu stehen auch die Ergebnisse aus den Freundesgesprächen (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 338, 348–349, 359), wodurch sich Folgendes zeigt: CA scheint in der 2. Ps. Sg. im mittelbairischen Raum und südmittelbairischen Übergangsgebiet von erheblicher Relevanz zu sein, während es im Südbairischen kaum und Richtung Westen gar nicht von Bedeutung ist.

Die gleichen Schlüsse ziehen Vergeiner & Bülow (2021) bei Betrachtung ihrer ausgewerteten Daten. Sie führten eine Dialekterhebung mit einem Fragebuch durch, in dem unter anderem Übersetzungsaufgaben vorkamen. Folglich mussten die Teilnehmer*innen Sätze mit Komplementierern wie beispielsweise *wenn* und *ob* in der 2. Ps. Sg. und Pl. im Dialekt wiedergeben. Die Ergebnisse zu den untersuchten Subjunktionen zeigen, dass Realisierungen mit CA – zu meist mit einem anschließenden Null-Klitikon – vor allem im südmittelbairischen Übergangsgebiet und in den mittelbairischen Dialektregionen dominieren. Im Gegensatz dazu sind Formen mit CA im südbairischen und alemannischen Raum in der 2. Ps. Sg. auch bei dieser Studie von geringer bzw. keinerlei Relevanz (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 107, 118, 123–126). Dies bestätigt den Befund von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 364), dass der mittel- sowie südmittelbairische Dialektraum das Kerngebiet für das Auftreten von CA in Österreich darstellt.

Dass Binde- und Fragewörter insbesondere im mittelbairischen Gebiet bereits seit geraumer Zeit Flexionsendungen aufweisen können, legen Ausführungen von Weise (1907) nahe. So hält er zum damaligen Zeitpunkt fest, dass Belege für dieses Phänomen im Nieder- und Oberösterreichischen in beiden zweiten Personen dokumentiert sind (vgl. Weise 1907: 200). Pfalz (1918) konstatiert ebenso, dass die „Suffigierung der Personalpronomina“ in der 2. Ps. ein Phänomen ist, das sich Anfang des 20. Jahrhunderts über den gesamten mittelbairischen Raum erstreckte und zudem nordbairische Dialektregionen umfasste. Vor allem in Hinblick auf die 2. Ps. ist der

Verschmelzungsprozess der enklitischen Formen mit dem Trägerelement weit vorgeschritten. Dies verdeutlicht, dass die Pronominalklitika der 2. Ps. stark an Bedeutungsgehalt verloren haben, sodass sie inzwischen eher Suffixen und keinen selbstständigen Wörtern mehr ähneln (vgl. Pfalz 1918: 3–4). Dieser Prozess unterstreicht nochmals die Entwicklung hin zum Flexiv bzw. CA-Marker.

Darüber hinaus merkt Pfalz (1918) in Einklang zu rezenten Studien bereits an, dass die subordinierenden Konjunktionen im Südbairischen in der 2. Ps. Sg. sowie Pl. selten ein Suffix erhalten. Die Formen mit einem CA-Marker waren – und sind auch heutzutage noch – in erster Linie eine mittelbairische Eigenschaft, die im Südbairischen Anfang des 20. Jahrhunderts vorrangig in städtischen Gebieten vorzufinden war. In Innsbruck konnte beispielsweise zu jener Zeit ein Einfluss des Mittelbairischen ausgemacht werden, sodass die Nebensatzeinleitenden Elemente oftmals ein Kongruenzmorphem aufwiesen (vgl. Pfalz 1918: 19).

Abschließend ist anzumerken, dass CA in der 2. Ps. Sg. die Entwicklung anderer Formen nicht maßgeblich beeinflusst. Fingerhuth & Lenz (2020) konstatieren diesbezüglich Folgendes:

The 2sg [...] does not appear as the fundamental form of CA that is necessary for the development of other forms. Assuming that no forms of CA disappeared after their emergence, this suggests that CA may have emerged independently multiple times following a pattern of clitic reanalysis (Fingerhuth & Lenz 2020: 362).

Bohn & Weiß (2017) zeigen beispielsweise, dass in Hessen CA in der 2. Ps. Pl. von beachtlichem Ausmaß ist. Weiters scheint die folgende Annahme zutreffend zu sein: Wenn beispielsweise eine Informantin bzw. ein Informant in der 2. Ps. Sg. einen CA-Marker verwendet, ist dies kein klares Indiz dafür, dass sie bzw. er den Nebensatzeinleiter in der 2. Ps. Pl. ebenfalls in flektierter Form gebraucht (vgl. Bohn & Weiß 2017: 442).¹⁶ Dies unterstreicht, dass die Komplementiererflexion je nach Person und Numerus voneinander unabhängig zu sein scheint. Die Untersuchung von Fingerhuth & Lenz (2020) zum Auftreten von CA innerhalb Österreichs lässt ähnliche Tendenzen für das Bairische sichtbar werden: Da CA in der 2. Ps. Sg. im Gegensatz zur 2. Ps. Pl. in keinem der Untersuchungsorte allein auftritt (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 362), ist dessen Bedeutsamkeit womöglich nicht so groß wie bis dato angenommen.

2.4.2 Das enklitische Pronomen *-ma* in der 1. Person Plural

Die Forschungsergebnisse zu CA in der 1. Ps. Pl. sind bis dato noch nicht so ergiebig wie für die 2. Ps., was unter anderem auch am Status dieses Markers zu liegen scheint. Es wurde bereits

¹⁶ Nähere Erläuterungen zum „SyHD“-Projekt, das sich der Syntax hessischer Dialekte widmet, können Bohn & Weiß (2017) entnommen werden.

in 2.3.3 konstatiert, dass das Enklitikon *-ma* zumeist fakultativ ist. Dies scheint allerdings nicht für den gesamten bairischen Raum von Gültigkeit zu sein, wie Altmann (1984) in seinen Ausführungen zu einer mittelbairischen Mundart zeigt.¹⁷ Ihm zufolge ist in diesem Gebiet der Marker *-ma* bei Einleitungselementen im Nebensatz obligatorisch, was die Unterschiede innerhalb der bairischen Mundarten deutlich werden lässt (vgl. Altmann 1984: 201). Auf diese unterschiedlichen Entwicklungsstadien bzw. Stufen der Grammatikalisierung innerhalb der bairischen Dialekte verweist auch Weiß (2005). Er nimmt explizit auf das Mittelbairische Bezug und konstatiert als Status quo, dass das Klitikon *-ma* mittlerweile als Flexionssuffix betrachtet werden und zusammen mit dem Vollpronomen im gleichen Teilsatz erscheinen kann. Das Kongruenzmorphem ist zwar auf die COMP-Position beschränkt, aber an dieser Stelle obligatorisch (vgl. Weiß 2005: 160–161). Bayer (2013) merkt hierzu an, dass in diesem Fall das Pronominalklitikon *-ma* von den Sprecher*innen nicht mehr als solches wahrgenommen wird. Da nicht mehr der Eindruck der Verdoppelung eines Satzglieds vorherrscht, kann die klitische Form gemeinsam mit dem Vollpronomen *mia* auftreten (vgl. Bayer 2013: 32).

Fingerhuth & Lenz (2020) nehmen in ihrer Untersuchung auch die 1. Ps. Pl. genauer unter die Lupe. Sie weisen darauf hin, dass sich die 1. Ps. Pl. österreichweit durch eine Vielzahl an ambigen Fällen auszeichnet. Diese Variante überwiegt in allen bairischen Dialektregionen Österreichs. Eindeutige Belege von CA, bei denen zusätzlich zum Morphem *-ma* auch das Personalpronomen realisiert wurde, konnten weder in den mittel- noch in den südmittelbairischen Untersuchungsorten ausgemacht werden. Es wurde in den Freundesgesprächen und Sprachproduktionsexperimenten jeweils nur eine Realisierung mit eindeutigem CA bei Informant*innen aus den südbairischen Orten Weißbriach und Oberwölz gefunden (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 350, 360–361). Aufgrund dieses Ergebnisses kommen sie zu folgendem Schluss: „The overall scarcity of 1pl CA and the fact that it occurs with an older speaker could indicate that 1pl in general is a feature that is sensitive to decay and only used by a minority of speakers and/or not necessarily consistently so“ (Fingerhuth & Lenz 2020: 361). Dennoch ist die Beobachtung, dass sowohl in den Sprachproduktionsexperimenten als auch in den Freundesgesprächen der einzige CA-Beleg in der 1. Ps. Pl. aus einem südbairischen Ort kommt, durchaus interessant. Da Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 358, 361) zufolge die Bedeutsamkeit von CA in der 2. Ps. Sg./Pl. in dieser Dialektregion gering ist, stützt dies abermals die Annahme einer unabhängigen Entwicklung von CA. Ein häufiges Auftreten der Komplementiererflexion in der

¹⁷ Altmann (1984) beschreibt diese Mundart wie folgt: „Das beschriebene Sprachsystem entspricht meinem eigenen Primärdialekt, eine mittelbairische Variante, wie sie im Bereich östlich der unteren Isar, etwa zwischen Landau–Osterhofen–Isarmündung, bis gegen 1950 gesprochen wurde“ (Altmann 1984: 191).

2. Ps. Sg./Pl. ist demnach kein Indiz dafür, dass sie in derselben Dialektregion in der 1. Ps. Pl. ebenfalls vermehrt erscheint (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 358, 361).

Um sich an dieser Stelle abschließend einer möglichen Erklärung für das Vorkommen von CA in der 1. Ps. Pl. im Südbairischen zu nähern, ist es lohnend, den Blick auf das Erscheinen von *-ma* in Verbletzstellung zu richten. Während *-ma* bis auf wenige Ausnahmen nicht mit Verben an der letzten Position kompatibel ist, bleibt dies für die Flexionsaffixe in der 2. Ps. ohne Weiteres möglich (vgl. Altmann 1984: 203). Nach Rinas (vgl. 2005: 54) ist erst dann von einer Flexionsendung zu sprechen, wenn sie auch bei finiten Verben in Letztstellung bzw. in der rechten Satzklammer angetroffen werden kann. Fuß (vgl. 2004: 66, 91–92) verweist diesbezüglich auf Beispiele aus vereinzelt bairischen Regionen – gemeint sind die Region rund um den Bayerischen Wald sowie manche Kärntner Dialekte –, in denen bei bestimmten Verben in Letztstellung sehr wohl *-ma* realisiert wird und aus diesem Grund als Flexionsaffix analysiert werden muss. Interessant ist, dass die von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 326) präsentierten Belege aus dem Untersuchungskorpus das Bild für Kärnten bestätigen: So fügt eine Informantin bzw. ein Informant aus dem Ort Weißbriach bei einem Satz im Tempus Futur I an das Hilfsverb *werden* in Verbletzstellung die Endung *-ma* an. Den Erläuterungen von Weiß (vgl. 2005: 161) folgend entspricht das Auftreten des neuen Suffixes in Verbletzstellung der letzten Stufe des Grammatikalisierungsprozesses. Er merkt an, dass *-ma* in einigen mittel- und südbairischen Dialekten bei Hilfs- und manchen Modalverben in satzfinaler Position auftreten kann, was das eben erwähnte Beispiel aus Fingerhuth & Lenz (2020) verdeutlicht hat. Insbesondere hochfrequente Verben wie z. B. *haben* oder *tun* können dieses *Agreement*-Morphem in Letztstellung aufweisen, was der folgende in Anlehnung an Fuß (vgl. 2005: 166–167) konstruierte Nebensatz verdeutlicht:

- (9a) *dass-ma mia heit koan Unterricht ha-ma*
dass-1PL wir heute keinen Unterricht ha-1PL

Es bleibt aber festzuhalten, dass dies bei den meisten Verben in Letztstellung nicht möglich ist (vgl. Weiß 2005: 161). Nach Fuß (vgl. 2004: 66) wird stattdessen zumeist weiterhin auf die alte Verbalendung *-a(n)* zurückgegriffen, was folgender Nebensatz zeigt:

- (9b) *wenn-ma mia nix lern-a(n) /*lern-ma*
wenn-1PL wir nichts lern-1PL/ lern-1PL

Diesbezüglich muss sich der Frage genähert werden, wie umfassend diese letzte Stufe des Grammatikalisierungsprozesses den gesamten südbairischen Sprachraum gegenwärtig erfasst und welche Tendenzen sich daraus ableiten lassen. Dies erfordert zwar weitere Beschäftigung

und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden, stellt aber ein mögliches zukünftiges Forschungsvorhaben dar.

2.4.3 CA in der 2. Person Plural

Bei den Erläuterungen zur Entstehung von CA wurde bereits auf den Marker *-ts* näher eingegangen. Dabei wurde ersichtlich, dass das Verb – unabhängig von seiner Position – und das Nebensatzeinleitende Element sowohl in der 2. Ps. Sg. als auch 2. Ps. Pl. eine identische Endung aufweisen können (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 326). Beispiele wie *wenn-ts woll-ts* verdeutlichen, dass die Subjunktion und das Verb in der 2. Ps. Pl. in gleicher Weise flektieren können (vgl. Weise 1907: 204). Gegenwärtig lässt sich *-ts* als Verbalendung sowie CA-Marker vor allem in nordbairischen Regionen finden (vgl. Lenz et al. 2014: 28–29). Nach Fuß (2004) gibt es ebenda jedoch Dialekte, in denen das *Agreement*-Morphem *-ts* nur auf Verben und Komplementierer in der C-Position folgt, während bei Verben in Letztstellung hingegen das alte bzw. in der Standardsprache gebrauchte Suffix *-t* zu finden ist. Daher liegt die Vermutung nahe, dass ein ähnlicher Grammatikalisierungsprozess wie in der 1. Ps. Pl. bei *-ma* vorliegt (vgl. Fuß 2004: 64–65).

Darüber hinaus sind nun im bairischen Sprachraum in der 2. Ps. Pl. weitere CA-Marker auszumachen (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 326). Mit Blick auf Tabelle 2 (siehe Abschnitt 2.3.2) und die Ausführungen von Weiß (vgl. 1998: 88) wird deutlich, dass im Bairischen neben *-ds* bzw. *-ts* zumeist die Spiransvariante *-s* als Klitikon angegeben wird. Für die Herkunft dieses Morphems gibt es nach Lenz et al. (vgl. 2014: 11–12) zwei Erklärungsansätze: Bei der Form *warum-s* könnte es sich entweder um eine Reduktionsform der Variante *warum-ts* handeln oder ein Grammatikalisierungsprozess stattgefunden haben, der lediglich das Subjektpronomen *es* und seine klitische Form betraf. Die alte Verbalendung *-t* fiel in diesem Fall einfach weg. Für Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 111) wird dabei generell eines deutlich: Die Enklise von *es* lässt den pronominalen Ursprung des Markers *-s* direkt sichtbar werden.

Lenz et al. (2014) bieten mit ihrer Pilotstudie einen über die Ländergrenzen hinweg auf breiter empirischer Basis fußenden Einblick in die bairische Dialektsyntax und blicken im Speziellen auch auf das Auftreten der CA-Marker *-ts* und *-s*. Um den Wandel und die Variation innerhalb des bairischen Sprachraums unter die Lupe nehmen zu können, wurden verschiedene Aufgabentypen ausgewählt und mehrere Phänomene näher betrachtet – darunter die für diese Arbeit relevante dialektale Besonderheit *Complementizer Agreement*. Die Gewährspersonen mussten nun einen mit dem *w*-Fragewort *warum* eingeleiteten Nebensatz der 2. Ps. Pl. in ihren Dialekt übersetzen. Als Kongruenzmorphem realisierten sie entweder die reine Spiransvariante *-s* oder

die Form mit dem zusätzlichen Plosiv *t*, die zum Suffix *-ts* führt. Zur Präferenz einer der beiden CA-Marker in der bairischen Dialektsyntax konnten Lenz et al. (2014) areale Unterschiede ausmachen: Während der Komplementierer im Nord- und Mittelbairischen häufig in flektierter Form realisiert wird, überwiegen im Südbairischen Belege ohne Flexionsendung. Insbesondere die mittelbairischen Sprecher*innen greifen auf die Variante mit einfacher Spirans zurück. Im Nordbairischen sind hingegen wie bereits erwähnt Plosiv-Spirans-Kombinationen dominant, was mit dem dort beheimateten Personalpronomen *diats* in der 2. Ps. Pl. zusammenhängen könnte (vgl. Lenz et al. 2014: 3–4, 8–14).

Die Studienergebnisse von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 326) bekräftigen die Bedeutsamkeit der Spiransvariante für die bairischen Dialektregionen Österreichs, denn im mittelbairischen Raum bzw. vor allem in Ostösterreich tritt üblicherweise *-s* als CA-Marker auf. Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 121) halten im Rahmen ihrer Untersuchung sogar fest, dass dieses Kongruenzmorphem über die verschiedenen bairischen Dialektgebiete innerhalb Österreichs hinweg in beinahe allen Untersuchungsorten gebraucht wird. Der CA-Marker ist demgemäß unter anderem für die beiden Regionen, die im empirischen Teil im Fokus stehen werden, von Bedeutung. Mit Blick auf die Befunde von Fingerhuth & Lenz (2020) zeigt sich, dass das Mittel- und Südmittelbairische die beiden Gebiete darstellen, in denen in der 2. Ps. Pl. häufig auf einen CA-Marker zurückgegriffen wird. Es lassen sich allerdings auch eine Vielzahl an ambigen Belegen finden, was wie in der 1. Ps. Pl. mit der Nicht-Realisierung des darauffolgenden Vollpronomens zusammenhängt (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 326, 351–353). Ein ähnliches Bild für die beiden Dialektregionen zeichnen auch Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 126–129), die in ihrer Studie zahlreiche ambige Realisierungen identifizieren. In den südbairischen Dialektregionen spielt CA in der 2. Ps. Pl. eine geringe Rolle, wobei die Ergebnisse von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 351–352) eine deutliche Inhomogenität innerhalb des Gebiets verdeutlichen. Im alemanischen Raum konnten weder Belege mit CA noch ambige Fälle nachgewiesen werden.

Es hat sich bislang gezeigt, dass ambige Belege in der 2. Ps. Pl. von großer Bedeutung sind. Umso interessanter sind diesbezüglich die Ergebnisse von Fingerhuth & Lenz (2020) aus dem steirischen, im südmittelbairischen Übergangsgebiet liegenden Ort Passail, in dem nur Fälle mit oder ohne CA auftreten. Auffällig ist, dass auf das Kongruenzmorphem *-s* ausschließlich das standardsprachliche Vollpronomen *ihr* anstelle von *es* folgt. Diesbezüglich stellen sich auch die beiden Autor*innen die Frage, in welcher Verbindung die scheinbar obligatorische Realisierung des Vollpronomens *ihr* und das gleichzeitige Fehlen von *es* zu dem Phänomen CA stehen. Für eine stichhaltige Antwort bedarf es hierzu noch weiterer Untersuchungen (vgl. Fingerhuth &

Lenz 2020: 356). Es lässt sich jedoch im Hinblick auf die bevorstehende Songtextanalyse im empirischen Teil (siehe Kapitel 5) folgende These aufstellen: Wenn nach dem flektierten Nebensatzeinleitenden Element das Personalpronomen nicht zusätzlich in seiner Vollform auftritt, ansonsten aber auf die dialektale Variante *es* zurückgegriffen wird, so ist dieser Fall *ambiger* als bei Verwendung des Pronomens *ihr*. Die Herkunft des konsonantischen Klitikons *-s* ist auf *es*, jedoch nicht auf *ihr* zurückzuführen. Deshalb herrscht – sofern im Lied immer das Pronomen *es* gebraucht wird – in diesem Fall eine noch größere Unsicherheit darüber, ob es sich bei *-s* um einen CA-Marker oder ein klitisiertes Pronomen handelt. Folglich ist der Grad der Ambiguität bei Verwendung des Vollpronomens *es* tendenziell höher als bei *ihr*.

Schließlich kann in den bairischen Dialektregionen noch ein dritter CA-Marker ausgemacht werden: So lässt sich im bairisch-alemannischen Übergangsgebiet im Westen Österreichs der vokalhaltige Marker *-ets* nachweisen (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 127), auf den auch Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 354) aufmerksam machen. Zwar geht dieser Marker vermutlich auf die Übernahme der gleichlautenden Verbalendung zurück, allerdings bleibt hierbei die Frage, wie das Suffix *-ets* ursprünglich entstanden ist, unbeantwortet. Daher skizzieren Fingerhuth & Lenz (2020) zwei Wege, die zur Entstehung des *Agreement*-Morphems *-ets* geführt haben könnten: Erstens könnte das Flexionsmorphem das Ergebnis einer Reanalyse der früher gebrauchten Verbalendung *-et* in der 2. Ps. Pl. sein. Naheliegender ist, dass die neue Form zunächst in Inversionskontexten auftrat, in denen auf das Suffix *-et* das klitisierte Pronomen *-s* folgte. Zweitens ist es aber auch möglich, dass das Flexionsmorphem direkt von einem Pronomen in der 2. Ps. Pl. abstammt, das *ets* lautet. Das Pronomen *äds*, das in einer bairischen Dialektregion im Norden Regensburgs anzutreffen ist, reicht allein nicht aus, um den pronominalen Ursprung des Markers *-ets*, der bei der Untersuchung von Fingerhuth & Lenz (2020) im Tiroler Ort Tarrenz vorkommt, zu erklären. Darüber hinaus lässt sich allerdings in Tux – ebenfalls ein Tiroler Untersuchungsort im Rahmen der Studie, der sich im südbairischen Dialektgebiet befindet – das Personalpronomen *its* belegen. Dies ist ein starkes Indiz dafür, dass der Marker pronominalen Ursprungs ist (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 354–355). Beiden möglichen Entstehungsansätzen ist somit einiges abzugewinnen, auch wenn eine eindeutige Klärung der Herkunft des Kongruenzmorphems noch aussteht.

Subsumierend lässt sich auf Basis der Ausführungen von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020) zur Person-/Numerus-Verteilung von CA Folgendes festhalten: CA in der 2. Ps. Pl. überwiegt und ist innerhalb Österreichs flächenmäßig am weitesten verbreitet. So konnte beispielsweise in den beiden eben genannten Tiroler Untersuchungsorten CA ausschließlich in der 2. Ps. Pl. ausge-

macht werden (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 357, 362). Die Untersuchung von Vergeiner & Bülow (2021) liefert ebenfalls Evidenz dafür, dass CA in der 2. Ps. Sg. in Österreich nicht das „Minimalsystem“ darstellt. Die Daten zu den Nebensatzeinleitern *wenn*, *ob* und *wie* zeigen, dass CA in der 2. Ps. Pl. auch im bairisch-alemannischen Übergangsgebiet sowie in südbairischen Gebieten anzutreffen und somit weiterverbreitet ist als in der 2. Ps. Sg. (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 126–129).

3 Das Genre *Austropop* und die ausgewählten Musiker*innen im Überblick

3.1 Der Terminus *Austropop* und die Bedeutsamkeit des Dialekts

Die Geburt des *Austropop* wird in erster Linie mit zwei Liedern verknüpft: Auf der einen Seite mit dem von Marianne Mendt gesungenen Song „Wia a Glockn“ und auf der anderen Seite dem von Joesi Prokopetz getexteten und Wolfgang Ambros vorgetragenen Dialekt-Hit „Da Hofa“. Beide Musikstücke läuten Anfang der 1970er Jahre eine neue Ära, jene des *Austropop*, ein (vgl. Arnbom 2022a: 16). Fuchs (1996) verbindet mit diesem Terminus eine neue Musikrichtung, die sich zwischen Rock- und Popmusik bewegt und für die insbesondere der Rückgriff auf wienerische Dialekttexte charakteristisch ist (vgl. Fuchs 1996: 88). Demzufolge werden mit diesem Genre zumeist jene Songs verbunden, die in der Blüte- bzw. Hochzeit des *Austropop* – zeitlich entspricht diese den 1970er und 1980er Jahren – in einer Mundart bzw. einem Dialekt gesungen wurden (vgl. Köck 2022: 39). Zu den *Austropop*-Schaffenden der ersten Stunde kann neben den bereits genannten Künstler*innen auch Georg Danzer gezählt werden. Gegen Ende der 70er bzw. Anfang der 80er Jahre ist eine zweite Generation herangewachsen, zu der unter anderem Rainhard Fendrich sowie die Gruppen Opus und S.T.S. gehören (vgl. Fuchs 1996: 82–84).

Es wurden bereits in den 70er Jahren zig Vertreter*innen der österreichischen Popmusik mit dem Terminus in Verbindung gebracht und ihre Songs mit dem Etikett *Austropop* versehen (vgl. Eigner 2009: 33). Dies hat zur Folge, dass der Begriff auch gegenwärtig nicht eindeutig einzugrenzen ist (vgl. Köck 2022: 39). Nach Pfeiler (vgl. 1996: 71) wird nicht eine bestimmte Stilrichtung als *Austropop* bezeichnet, sondern dieser Begriff umfasst vielmehr die in den 70er Jahren neu entstandene Rock-, Pop- und Beatmusik in Österreich. Dolezal & Prokopetz (2009) betonen die sicht- und hörbare Vielfältigkeit des *Austropop*, indem sie den Terminus weit fassen. Unter *Austropop* verstehen sie Popmusik bzw. die gesamte Popkultur aus Österreich respektive von Österreicher*innen (vgl. Dolezal & Prokopetz 2009: 7). Arnbom (2022a) konstatiert, dass unter dem Begriff *Austropop* in der Vergangenheit ein Großteil der österreichischen Popmusik subsumiert wurde, sodass in diesem Genre verschiedene Musikstile ihren Platz

finden konnten. Der Blick auf die Unterschiede zwischen *Austropop*-Vertreter*innen wie z. B. Georg Danzer, Falco, Marianne Mendt, Rainhard Fendrich und Bands wie etwa Drahdwaberl verdeutlicht, wie vielfältig und kontroversiell der Begriff war bzw. ist (vgl. Arnbom 2022a: 16–17). Dies liegt möglicherweise daran, „daß der Austropop aus einer Verschmelzung der Traditionen des dialektbetonten Wienerliedes mit den Einflüssen des Jazz in Europa sowie den Einflüssen der amerikanischen und britischen Rock- und Popmusik hervorgegangen ist“ (Fuchs 1996: 68). Aufgrund der großen musikalischen Bandbreite, die das Genre *Austropop* demgemäß auszeichnet, ist der Terminus nun schwer definierbar und eine konkrete sowie prägnante Begriffsklärung de facto nicht möglich (vgl. Eigner 2009: 31). Vielmehr „scheint der so geläufige und wie selbstverständlich gebrauchte Begriff *Austropop* dereinst dem linguistischen Nichts entstiegen zu sein“ (Fuchs 1996: 90).

Nach Arnbom (2022a) eint nun die Künstler*innen des *Austropop* in den 1970er und 1980er Jahren das Bestreben, sich musikalisch von der damaligen Schlagermusik abzugrenzen (vgl. Arnbom 2022a: 16). Um diese Distanzierung zu betonen, bediente sich die aufsteigende österreichische Szene des Dialekts und auf der musikalischen Ebene moderner Rhythmen (vgl. Arnbom 2022b: 68). Außerdem zeigt sich mit Blick auf die inhaltliche Ebene ein wesentlicher Unterschied: Während das Genre *Schlager* durch Fröhlichkeit und Idylle besticht, sind für den *Austropop* Melancholie, Larmoyanz sowie Renitenz typische Merkmale (vgl. Arnbom 2022a: 16–17). Dies lässt sich daran erkennen, dass die *Austropop*-Musiker*innen mit ihren Liedern oftmals gesellschaftskritische Botschaften vermitteln und hierfür explizit auf den Dialektgesang zurückgreifen. Gleichzeitig sind bei vielen Musikstücken melancholisch-selbstbezogene Texte wahrzunehmen (vgl. Köck 2022: 39). Laut Eigner (vgl. 2009: 36) genüge bereits der Blick in das Œuvre von Wolfgang Ambros, um zu erkennen, dass es sich beim *Austropop* nicht nur um ein musikalisches, sondern auch sozialgesellschaftliches Phänomen handelt.

Insgesamt betrachtet wird im *Austropop* eine breite Palette an Themen angesprochen, die von komödiantischen und ironischen bis hin zu ernststen sozialkritischen Liedtexten reicht. Dabei ist häufig ein Heimatbezug wahrzunehmen (vgl. Samwald 2016: 63), für dessen authentische Vermittlung sich der Rückgriff auf den Dialekt gewissermaßen anbietet. Durch den Gebrauch der Mundart als Liedtextsprache ist es zudem möglich, gezielt und direkt auf österreichspezifische Umstände und Themen einzugehen (vgl. Pfeiler 1996: 70). Des Weiteren sind dialektale Texte auch in Bezug auf die Konstruktion respektive Aufrechterhaltung einer nationalen oder regionalen Identität von Bedeutung (vgl. Thumberger 2014: 121). Gürmen & Leitner (1995) zufolge umfasst der Begriff *Austropop* daher in erster Linie Musiker*innen, „die zum

Teil im österreichischen Dialekt singen und vor allem einen inhaltlichen Bezug auf die ‚Austro-Mentalität‘ haben“ (Gürmen & Leitner 1995: 7). In der österreichischen Musiklandschaft der 1970er Jahre spiegelte sich die Experimentierlust und künstlerische Emanzipation der jungen Musikschaaffenden vor allem in der Sprache wider. Daher können die Anfänge des *Austropop* mit der sogenannten *Dialektwelle*, die damals in der österreichischen Popmusik Eingang fand, gleichgesetzt werden (vgl. Gröbchen 2022: 75).¹⁸ Fuchs (1996) streicht diesbezüglich insbesondere die Bedeutsamkeit des Ambros-Songs „Da Hofa“ heraus, der den *Austropop* populär gemacht habe, wenngleich bereits zuvor Dialektlieder erschienen sind und die *Dialektwelle* eingeleitet haben (vgl. Fuchs 1996: 88).

Es ging den jungen Künstler*innen des *Austropop* der 70er und 80er Jahre laut Samwald (2016) in erster Linie darum, dass sich das Publikum mit den Songthemen identifizieren kann. Durch den Gebrauch der Mundart als gemeinsame Sprache wurde zudem innerhalb der jungen Generation ein Zusammengehörigkeitsgefühl evoziert. Der Dialekt war als Alltagssprache Ausdruck eines jugendlichen Aufbegehrens gegenüber der Erwachsenenwelt und diente den Jugendlichen und jungen Erwachsenen als Provokationsmittel sowie Sprachrohr für ihre Anliegen. Infolgedessen war die Sprache des *Austropop* Kennzeichen von Rebellion und Ausdrucksmittel einer gewünschten Aufbruchsstimmung zugleich. Die Nachkriegsgeneration wollte in erster Linie Neues schaffen und zeigen, dass sie anders ist (vgl. Samwald: 45, 69–70). Sie versuchte sich auf der einen Seite von den Haltungen der Eltern abzugrenzen und auf der anderen Seite das Eigene zu finden. Vor allem der Musik bzw. konkret gesagt dem *Austropop* kam in dieser Abgrenzungs- und Findungsphase eine zentrale Rolle zu (vgl. Jauk 2024). Eigner (2009) zufolge prägte der damalige Kampf der jungen Generation um neue Rechte und Freiheiten den *Austropop* mit, denn es ist „eine ‚rebellische‘ Zeit, die die Werte der Mutter- und Vatergeneration(en) – sowohl musikalisch als auch textlich – auf aggressive, meist sehr unmissverständliche (vor allem Ambros), oft satirisch-kabarettistische Art und Weise in Frage stellt“ (Eigner 2009: 10). Der *Austropop* kann daher als Teil der gesellschaftlich-kulturellen Umbruchsphase angesehen werden, die mit dem Jahr 1968 eingeläutet wurde. Die 68er-Bewegung hatte auch Auswirkungen auf die bildende Kunst, Literatur etc. und veränderte das politische und soziale Leben grundsätzlich (vgl. Eigner 2009: 36).

¹⁸ Die Mundart wurde unter anderem auch für die Nachahmung und Übersetzung internationaler Stilvorlagen verwendet (vgl. Gröbchen 2022: 75). Einige Künstler, vor allem jene des frühen *Austropop*, coverten die Hits ihrer britischen oder amerikanischen Vorbilder. Die Popmusik aus Österreich zeichnete sich somit dadurch aus, dass internationale Trends nachgeahmt und mit heimischen Traditionen verbunden wurden (vgl. Fuchs 1996: 79–80). Wie das herangezogene Songkorpus zeigen wird, entstanden mit Übersetzungen in die bairischen Mundarten unter anderem dialektal geprägte Cover-Versionen der Beatles oder Rolling Stones.

Im Hinblick auf die bevorstehende Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit ist nun der Frage nachzugehen, inwiefern es sich beim *Austropop* gegenwärtig um ein aktives und innovatives Genre handelt. Darüber sind sich Dolezal & Prokopetz (2009) uneinig, denn in erster Linie wird der *Austropop* als jenes musikalische Phänomen erachtet, das vor allem die 70er und 80er Jahre in Österreich musikalisch geprägt hat und im Zuge dessen ein Fundus an Evergreens geschaffen wurde. In einem Interview merkt Wolfgang Ambros mit Blick auf die Musikszene der 2000er Jahre an, dass der Dialekt seiner Meinung nach für junge aufstrebende Musiker*innen keinerlei Erfolgsaussichten mehr bietet (vgl. Dolezal & Prokopetz 2009: 39, 86, 224). Dies hat sich jedoch inzwischen vollkommen geändert, da der *Austropop* – und damit verbunden auch die *Dialektwelle* –, um es mit einem Song von der Band Granada zu sagen, seit knapp zehn Jahren eine neue „Blüte“ und eine Weiterentwicklung erlebt (Köck vgl. 2022: 45, 48). Talkner (2019) ist ebenfalls der Auffassung, dass der Dialekt derzeit wieder eine gesteigerte Akzeptanz sowie mehr Prestige erfährt. So lässt sich in der österreichischen Popmusik gegenwärtig eine zunehmende Regionalisierung feststellen, die sich in den dialektal geprägten Liedtexten vieler Musiker*innen widerspiegelt. Diverse Solo-Künstler*innen bzw. Mundart-Formationen könnten demnach mit ihrer Musik in die Fußstapfen der *Austropop*-Hochzeit der 70er und 80er Jahre treten (vgl. Talkner 2019: 34).

Die bisherigen Ausführungen lassen darauf schließen, dass in der österreichischen Popmusik im Laufe der 2010er Jahre eine Dialektrenaissance stattfand, die den *Austropop* zu neuem Leben erweckte. Infolgedessen durchlebt der *Dialektpop* gegenwärtig eine Phase großer Beliebtheit (vgl. Fluch 2021). Während dem Dialekt in der Vergangenheit häufig ein primitives Image anhaftete, steht er seit Neuestem für Coolness (vgl. Krejs & Woels 2018). Paul Pizzera vom Duo Pizzera & Jaus scheint diese Einschätzung zu teilen, denn er hält fest, dass der *Austropop* inzwischen wieder mehr Anerkennung erfährt und den Geschmack der Menschen trifft (vgl. Niederwieser 2018). Daher wird der Terminus *Austropop* im Rahmen dieser Arbeit in Fortschreibung an Fuchs (vgl. 1996: 90) nicht nur in Zusammenhang mit dem österreichischen *Dialektpop* der 70er Jahre, sondern auch der Gegenwart verwendet. Charakteristisch für dieses Genre ist, dass die jüngere Generation eigene sowie teils neue Wege geht (vgl. Arnbom 2022a: 17). In einem Interview mit den Bandmitgliedern von Granada wird daher sogar über den Begriff *Neo-Austropop* diskutiert. Der Leadsänger Thomas Petritsch verweist darauf, dass diese Bezeichnung dann zutrifft, wenn auf die neue österreichische Musikbewegung Bezug genommen wird, deren Vertreter*innen ihre Songs in einer dialektal geprägten Sprache wiedergeben (vgl. Ternai 2024). Mögliche Gründe für den Dialektgebrauch lassen sich mit Blick auf seine

Funktion und Wirkung finden. Nach Fuchs (vgl. 1996: 73) kommt beispielsweise der Rückgriff auf den Wiener Dialekt¹⁹ bei vielen Musiker*innen aus Wien und Umgebung nicht von ungefähr, da die dialektal gefärbte Sprache weicher und melodioreicher ist. Zudem kommt ein weiterer linguistischer Faktor hinzu: „Wegen seiner Nasalierung und wegen des altdeutschen Vokalreichtums ist der Wiener Dialekt sangbarer als die härtere neuhochdeutsche Schriftsprache“ (Fuchs 1996: 73). Außerdem erwähnt Glauninger (2012), dass der Wiener Dialekt in der Literatur, im Theater und als Sprache eines Songtextes Ansehen genießt. Während er somit in der Kunst Wertschätzung erfährt, trifft dies auf seinen Gebrauch in Alltagssituationen hingegen weniger zu (vgl. Glauninger 2012: 91–92).

In Bezug auf die Musik scheint der Dialekt auch gegenwärtig jene Funktion zu erfüllen, die ihm Fluch (2021) für die Anfangszeit des *Austropop* attestiert: eine identitätsstiftende Brücke zum Publikum zu schlagen (vgl. Fluch 2021: Schein und Schleim). Durch die Verwendung der Mundart kann eine Nähe geschaffen werden, die unter anderem auch das Ansprechen von persönlicheren sowie kritischeren Aspekten des Lebens in Songs erleichtert (vgl. Larkey 1992: 182). Insbesondere die *Austropop*-Lieder scheinen daher einen jener Bereiche abzubilden, in denen die Verwendung dialektaler Formen goutiert wird, da hiermit alltägliche Begebenheiten und Probleme auf authentische Weise geschildert werden.

Es ist zu guter Letzt darauf hinzuweisen, dass grundsätzlich auch standardsprachlich geprägte Songs dem *Austropop* zugerechnet werden können, wenngleich im Nonstandard vorgetragene Songs in diesem Genre überwiegen (vgl. Köck 2022: 39). An der Standardsprache orientierte Songs sind jedoch beispielsweise bei jedem der drei großen *Austropopper* Danzer, Ambros und Fendrich zu finden. Die Künstler*innen sollten in ihrem Œuvre in weiterer Folge zumindest teils dialektal geprägte Songs aufweisen, um in Zusammenhang mit dem *Austropop* genannt werden zu können. Dies trifft auf alle für die Analyse ausgewählten Musiker*innen(-gruppen) zu, die nun näher vorgestellt werden.

3.2 Herkunft, musikalisches Schaffen und Sprachgebrauch der Musiker*innen

Im folgenden Abschnitt werden die acht Künstler*innen(-gruppen) kurz vorgestellt. Dabei stehen zwei Aspekte im Mittelpunkt: Zum einen wird ein Überblick über ihre musikalischen Karrieren gegeben, wobei vor allem auf die thematische Ausrichtung der Songs eingegangen wird,

¹⁹ Da eine genaue Definition des Wiener Dialekts bzw. Wienerischen sowie eine Eingrenzung auf der areal-horizontalen Ebene schwierig ist, gilt für die weiteren Ausführungen in Anlehnung an Samwald (2016) Folgendes: „In der vorliegenden Arbeit wird unter ‚Wiener Dialekt‘ bzw. ‚Wienerisch‘ das im Ballungsraum Wien gebräuchliche Nonstandard-Deutsch verstanden“ (Samwald 2016: 23).

da diese für die Einordnung in das Genre *Austropop* von Relevanz ist. Zum anderen wird die sprachliche Sozialisierung der Künstler*innen beleuchtet. Diesbezüglich ist zu erwähnen, dass mehrere – auch extralinguistische – Faktoren den Sprachgebrauch der Musiker*innen in den Liedern maßgeblich beeinflussen, was Talkner (2019) wie folgt schildert:

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 (Talkner 2019: 97).

Daher wird ihr sprachlicher Hintergrund – insbesondere ihre Kindheit, Jugend und ihr Dialektgebrauch – näher betrachtet. Zudem wird auf die Rolle des Dialekts in ihrem Œuvre eingegangen, teils unter Berücksichtigung eigener Aussagen der Musikschaaffenden. Ziel ist es, in diesem Unterkapitel wesentliche Eckdaten zum musikalischen Wirken der ausgewählten Musiker*innen zu präsentieren und die Bedeutsamkeit ihres Sprachgebrauchs im *Austropop*-Kontext herauszuarbeiten. Darauf aufbauend wird im nächsten Abschnitt (3.3) mithilfe einer Karte und einer Tabelle veranschaulicht, in welche Dialektregionen Österreichs die Künstler*innen eingeordnet werden können. Es folgen hierbei auch kurze Erläuterungen zu der vorgenommenen Kategorisierung.

3.2.1 Willi Resetarits

Willi Resetarits wurde 1948 als Sohn burgenlandkroatischer Eltern in Stinatz geboren. Er wuchs in seinen ersten Lebensjahren mit der kroatischen Sprache auf, denn die Einwohner*innen sprachen vorrangig Stinatzersisch, wenngleich sie fast alle Deutsch konnten. Erst mit dem endgültigen Umzug nach Wien im Jahre 1953 lernte Resetarits Deutsch – eine Sprache, die ihm bislang fremd war. In Wien Favoriten angekommen, wurde vonseiten seiner Eltern nur noch Deutsch gesprochen, sodass er bald sowohl Wienerisch als auch Hochdeutsch sprechen konnte (vgl. Resetarits 2018: 12, 20–21, 30, 32).

Musikalisch machte Resetarits ab dem Jahr 1969 als Mitglied einer Polit-Rock-Band (Die Schmetterlinge) erstmals auf sich aufmerksam, bevor er von 1983–2003 die von Günter Brödl kreierte Kunstfigur Kurt Ostbahn verkörperte (vgl. Kornberger & Westphal 2024: Willi). Thematisch wird dem alltäglichen Erleben und den Erfahrungen dieses fiktiven Charakters, der ein Angehöriger des Wiener Subproletariats ist, besondere Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Larkey 1992: 168). In den Songs, die stilistisch zwischen den Genres Rock, Country und Blues angesiedelt sind, wird der amerikanische Topos vom Scheitern und von den Schicksalen der

Arbeiter*innen deshalb auf Wien übertragen – konkret gesagt auf Bezirke wie Margareten oder Favoriten und nicht auf wohlhabendere Stadtteile (vgl. Seliger 2022). Folglich handelt es sich bei den interpretierten Werken überwiegend um Coverversionen amerikanischer Country- und Rocksongs, deren Texte von Günter Brödl in den Wiener Dialekt übersetzt wurden (vgl. Kornberger 2004). Das Singen der Songs im Wiener Dialekt beschreibt Resetarits in seiner Autobiografie wie folgt: „In dieser Sprache war ich jetzt endlich zu Hause, bei meiner geliebten Zweitsprache [...]. Authentischer geht es nicht. Es fühlte sich vertraut und richtig an, Günters Texte zu einer Musik zu singen, die meine Pubertät geprägt hatte“ (Resetarits 2018: 155).

Willi Resetarits *verwienerte* allerdings nicht nur die amerikanischen Songs in der Rolle als Kurt Ostbahn, sondern blieb dem Dialekt während seiner musikalischen Karriere stets treu. Laut eigener Aussage hat das Singen für ihn in der Mundart schlichtweg mehr Soul. Da der Dialekt für ihn näher am Leben ist, kann er damit auch bestimmte Emotionen und Gefühlslagen besser ausdrücken und transportieren (vgl. Flieher 2007). Außerdem empfindet er den Wiener Dialekt im Vergleich zur Standardsprache grundsätzlich als musikalischer. Die Mundart ist ihm zufolge originell, witzig und liefert eindrucksvolle Sprachbilder, sodass sein künstlerisches Œuvre nicht zufällig stark vom Wienerischen geprägt ist (vgl. Haide 2016: Klassentreffen).

Ergänzend sei noch erwähnt, dass die Formation rund um die Kunstfigur im Zeitraum 1983–1994 Ostbahn-Kurti und die Chefpattie hieß.²⁰ Nach der Auflösung der Gruppe gründete sich die Band Kurt Ostbahn und die Kombo. Neben Songtexten von Brödl waren nun auch mehr Eigenkompositionen von Willi Resetarits und den weiteren Mitgliedern zu hören. Nach dem Tod von Günter Brödl setzte Resetarits das Projekt Kurt Ostbahn zwar noch fort, stellte es aber im Jahre 2003 schließlich ein (vgl. Kornberger 2004). Nach der Verkörperung der Kunstfigur war Resetarits weiterhin musikalisch tätig und arbeitete mit verschiedenen Künstler*innen der österreichischen Musikszene zusammen. Diesbezüglich sind vor allem seine Projekte mit Ernst Molden zu nennen. Erwähnenswert ist außerdem noch sein gesellschaftliches Engagement als Menschenrechtsaktivist, das ihn zeit seines Lebens ausgezeichnet hat. Resetarits verstarb im Jahre 2022 in Wien (vgl. Kornberger & Westphal 2024: Willi).

²⁰ Alle für die Analyse herangezogenen Songs können der ersten Schaffenszeit der Band unter dem Namen Ostbahn-Kurti und die Chefpattie zugeordnet werden. Insgesamt handelt es sich bei neun der zehn Songs um getextete Adaptionen von Liedern, die ursprünglich von Bruce Springsteen, Eric Clapton etc. stammen.

3.2.2 Wolfgang Ambros

Wolfgang Ambros, Jahrgang 1952, wuchs im niederösterreichischen Ort Wolfsgaben auf. Da ihn allerdings seine Schullaufbahn bereits zehn Jahre später nach Wien führte, kann er durchaus als Wiener bezeichnet werden. Nachdem er die Schule abgebrochen hatte, entschied er sich für eine Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. Ein Abschluss wurde ihm zwar aus disziplinären Gründen verwehrt, doch er lernte in dieser Zeit einen Klassenkollegen namens Joesi Prokopetz kennen. Er nahm daraufhin mehrere Gelegenheitsjobs an und traf eines Tages wieder zufällig auf seinen ehemaligen Freund Prokopetz. Ambros vertonte dessen ursprüngliches Gedicht „Da Hofa“, das wenig später zu einem der ersten *Austropop*-Hits wurde (vgl. Fröstl 2024: Biographie 1952–1979). Mit diesem sozialkritischen, im Wiener Dialekt gesungenen Lied nahm im Jahre 1971 die musikalische Karriere des jungen Wolfgang Ambros ihren Lauf und seither gilt er als *Ur-Vater* des *Austropop*. Mitte der 70er Jahre gelang ihm dann der endgültige Durchbruch. Mitverantwortlich dafür waren unter anderem *Austropop*-Klassiker wie „Schifoan“, „Zwickts mi“ und „Es lebe der Zentralfriedhof“. Darüber hinaus sind in seinem Œuvre – dies ist eine Parallele zu Willi Resetarits – ebenfalls einige Coverversionen zu finden, denn er sang unter anderem Songs von Bob Dylan im Wienerischen. Die *verwienernten* Dylan-Lieder verhalfen ihm in den 70er Jahren auch in Deutschland zu großer Bekanntheit (vgl. Gürmen & Leitner 1995: 20–23).

Wenngleich sich Ambros nicht ausschließlich dem Wiener Dialekt verschreibt und beispielsweise 1973 eine Langspielplatte („Eigenheiten“) veröffentlichte, auf der er bei sieben von elf Liedern erstmals standardsprachnäher sang, spielt die Mundart in seinem Sprachrepertoire eine bestimmende Rolle (vgl. Havas 2008: 12). Köck (2022) zufolge prägte Wolfgang Ambros in den 1970er Jahren außerdem die Selbstwahrnehmung vieler Wiener*innen. Mit seinen Texten und rauen Intonationen im Wiener Dialekt transportierte er damals jene rasch wechselnde Grundstimmung, die für die Stadt Wien charakteristisch war bzw. ist und die sich zwischen Larmoyanz und Aggressivität bewegen konnte bzw. bewegt (vgl. Köck 2022: 44). Typisch für den gesanglichen Vortrag von Ambros – dies gilt auch grundsätzlich für den *Austropop* – ist ein leiernder Unterton, der auch als „Wiener Raunzen“ bekannt ist. Darüber hinaus lässt sich häufig ein Changieren zwischen Sprechen und Singen beobachten (vgl. Pfeiler 1996: 76).

Wolfgang Ambros verkörperte vor allem in den 70er Jahren in gewisser Art und Weise einen Rebellen, der sich traute, vieles öffentlich an- und auszusprechen. Er sprach den Menschen häufig aus der Seele, indem er sich in seinen Songs verschiedenen Tabuthemen sowie Alltagsproblemen widmete. Da er seine Gedanken pointiert im Wiener Dialekt ausdrückte, sprach er

die gleiche Sprache wie sein Publikum und wirkte glaubwürdig sowie authentisch (vgl. Eigner 2009: 6, 44, 107). Musfeld (2024) ist ebenfalls der Auffassung, dass den Liedern durch den Gebrauch des Dialekts eine Authentizität verliehen wurde, die es vor Ambros kaum gegeben habe. Die Mundart stand damals sinnbildlich für den Mut der jungen Generation, der Popmusik mit einer eigenen Sprache und einem eigenen Verständnis zu begegnen (vgl. Musfeld: 2024). Für Eigner (2009) zeichnen die Songs durch die aufgegriffenen Themen ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Verhältnisse, sind aber trotzdem zumeist von zeitloser Allgemeingültigkeit. In erster Linie spricht er die Arbeiterschicht an und vermittelt ihr durch den Rückgriff auf den Dialekt das Gefühl, einer von ihnen zu sein. Ambros gewann dadurch im Laufe der 70er Jahre an Popularität und wurde für viele junge Erwachsene zu einer Identifikationsfigur bzw. zu einem Vorbild (vgl. Eigner 2009: 44–45, 109).

3.2.3 Rainhard Fendrich

Rainhard Fendrich wurde im Februar 1955 in Wien geboren. Mit der Bundeshauptstadt fühlt er sich nach eigener Aussage auch sein bisheriges Leben lang eng verbunden (vgl. Gürmen & Leitner 1995: 50). Fendrichs Eltern lebten vor seiner Geburt in Deutschland, gingen allerdings nach Wien zurück, damit ihr Sohn die gleiche Sprachvarietät sprechen bzw. mit dem Wiener Dialekt aufwachsen konnte (vgl. Samwald 2016: 69). Seine Schulzeit verbrachte er in einem katholischen Internat, wo dank eines Plattenspielers bereits früh sein Naheverhältnis zur Musik entstand (vgl. Hauptmann 2016: Sechziger). Nach seinem Schulabschluss nahm er Gelegenheitsjobs an, um sich sein Schauspielstudium finanzieren und darüber hinaus Gesangsunterricht nehmen zu können (vgl. Gürmen & Leitner 1995: 50). Es folgten seine ersten Rollen als Musicaldarsteller und Engagements im Wiener Schauspielhaus, bevor er ab 1980 mit eigenen im Wiener Dialekt gesungenen Liedern auftrat (vgl. Hilscher 2011).

Zu seinem musikalischen Wirken ist anzumerken, dass Fendrich in den 80er Jahren für *Austropop*-Erfolge maßgeblich mitverantwortlich war. Vor allem Songs wie „I am from Austria“, „Macho Macho“ oder „Strada del Sole“ wurden zu Hits, die heute noch Kultstatus genießen (vgl. Köck 2022: 45). Fendrich hat den Erfolg somit vorwiegend seinen Balladen und einigen Liedern zu verdanken, die von Witz und Ironie geprägt sind (vgl. Havas 2008: 147). Samwald (2016) zufolge greift er wie Wolfgang Ambros häufig Alltagsthemen auf, die er in der Mundart wiedergibt und mit denen sich das Publikum identifizieren kann. Seine Kernbotschaften und Anliegen vermittelt er in einem bewusst einfach gehaltenen Stil, der von allen Zuhörenden verstanden wird (vgl. Samwald 2016:70). Zum Rückgriff auf den Dialekt gibt Fendrich in einem Interview preis, dass er ohne die musikalischen Vorreiter*innen Mendt,

Ambros, Danzer oder Arik Brauer keine Musik mit Dialekttexten produziert hätte (vgl. Hauptmann 2016: Dialekttexte). Pfeiler (1996) zufolge prägte Fendrich die zweite große *Dialektwelle*, die in den 1980er Jahren begann und dem *Austropop* neue musikalische Impulse verlieh (vgl. Pfeiler 1996: 81). Beispielsweise spielte bei ihm ein aufmüpfiges Verhalten bereits eine weit weniger zentrale Rolle als bei den *Austropop*-Größen der Anfangszeit wie etwa Ambros oder Danzer (vgl. Havas 2008: 147).

3.2.4 Hubert von Goisern

Hubert von Goisern, mit bürgerlichem Namen Hubert Achleitner, kam 1952 im oberösterreichischen Ort Bad Goisern auf die Welt. Seit seiner Jugend war er eng mit der Musik verbunden und spielte verschiedene Musikinstrumente. Bevor er allerdings an der Musikhochschule Wien zu studieren begann, lebte er auf den Philippinen, in Südafrika und Kanada. 1987 war er schließlich Mitbegründer der Alpinkatzen, mit denen er Anfang der 90er Jahre große Erfolge feiern konnte (vgl. Huber 2018). Er etablierte mit seiner Gruppe in weiterer Folge eine neue Stilrichtung innerhalb der österreichischen Rock- und Popmusik, indem er zwei Genres – gemeint sind die Rockmusik und alpenländische Volksmusik – miteinander verknüpfte (vgl. Pfeiler 1996: 73–74). Sein Schaffen wird deshalb oftmals mit den Genre-Bezeichnungen *Alpenrock* oder *Neue Volksmusik* verbunden. Von zentraler Bedeutung sind dabei der Einsatz der Ziehharmonika und die Verwendung von Dialekttexten (vgl. Flieher 2009: 44). Bei ihm verschmelzen aktuell-populäre mit volkstümlich-traditionellen Elementen, sodass er als einer jener Vertreter des *Austropop* angesehen werden kann, die die Einbeziehung volkstümlicher Elemente bewusst forcieren und infolgedessen die Vielfältigkeit dieses Genres mitprägen (vgl. Fuchs 1996: 83).

Die Hinwendung zum Traditionellen hat des Weiteren zur Folge, dass von Goisern in vielen Liedern das Ländliche und Dezentrale explizit thematisiert (vgl. Jauk 2024). Das Spannungsfeld zwischen Stadt- und Landleben zieht sich durch sein Repertoire und kommt unter anderem in „Koa Hiata madl“ zum Ausdruck. Darin preist der Künstler den urbanen Lebensraum, denn in der Stadt sei gewissermaßen alles im Überfluss vorhanden, während das Leben auf dem Land von Entbehrungen geprägt sei. Außerdem ist hinzuzufügen, dass bei ihm insgesamt betrachtet das Überschreiten von Grenzen und Ignorieren von Vorschriften eine zentrale Rolle spielen (vgl. Flieher 2009: 51–54, 63), wodurch in gewisser Weise eine Parallele zu der von Auflehnung geprägten Anfangszeit des *Austropop* sichtbar wird.

Eine weitere Gemeinsamkeit mit anderen *Austropop*-Größen stellt die vom Künstler gewählte Liedtextsprache dar. Hierzu hält Tartarotti (2000) im Zuge eines Interviews mit von Goisern fest, dass sein Dialekt vor allem nach seiner Heimat, dem Salzkammergut, des Weiteren

nach Salzburg-Stadt, ein bisschen nach Wien und darüber hinaus nach der großen weiten Welt klinge (vgl. Tartarotti 2000). Die angesprochene große weite Welt bereiste der Goiserer nach der Auflösung der Alpinkatzen 1994 ein weiteres Mal. Er lebte für längere Zeit in Afrika, blieb aber weiterhin musikalisch tätig und fuhr im Jahre 2011 mit dem Song „Brenna tuats guat“ abermals einen großen Erfolg ein (vgl. Huber 2018).

Es zeigt sich nun im Hinblick auf seinen Schaffensprozess über die Jahre hinweg eine Kontinuitätslinie: Der Stil entspricht durchwegs einer Kombination aus Rock und Blues mit traditionellen und regionalen Einflüssen (vgl. Fliher 2009: 43). Folglich kann konstatiert werden, dass Hubert von Goiserns Musik – in Kombination mit den Liedtexten – sein Bestreben, ureigene österreichische Musik zeitgemäß und zugleich weltoffen zu präsentieren, widerspiegelt (vgl. Huber 2018).

3.2.5 S.T.S.

Das steirische Trio wurde im Jahre 1978 von den drei Musikern Gert Steinbäcker, Günter Timischl und Schiffkowitz gegründet. Die drei aus Graz und Umgebung kommenden Künstler lieferten mit Songs wie „Großvater“ und „Fürstenfeld“ *Austropop*-Hits und prägten dieses Genre ebenfalls maßgeblich mit (vgl. Köck 2022: 45).

Gert Steinbäcker wurde 1952 in Graz geboren und war bereits zuvor Mitglied anderer Bands. Neben seiner Tätigkeit bei S.T.S. war er von 1979–1983 auch mit der Gruppe EAV (Erste Allgemeine Verunsicherung) als Sänger unterwegs (vgl. Boisits & Kornberger 2005b). Günter Timischl, geboren 1948, wuchs in Fürstenfeld auf und war vor der Gründung von S.T.S. in diversen Rockbands engagiert. Zudem war er unter anderem bei Opus und EAV Gastmusiker (vgl. Kornberger 2006). Helmut Röhring alias Schiffkowitz ist der älteste der drei Gründerväter der Band. Er erblickte im Jahr 1946 das Licht der Welt und wuchs im steirischen Ort Sinabelkirchen auf. Wie seine beiden S.T.S.-Kollegen war er zuvor Teil verschiedener Formationen und ebenfalls für kurze Zeit bei der Band EAV als Gastsänger engagiert (vgl. Boisits & Kornberger 2005a).

Die Band S.T.S. weist insgesamt eine große Bandbreite an angesprochenen Themen auf. Die Lieder der drei Musiker handeln unter anderem von Freiheitsgedanken, Ehrlichkeit in Liebesbeziehungen, Gleichheit, Zukunft und Frieden. Des Weiteren widmet sich die Gruppe in ihren Liedtexten auch der Sozialkritik, indem sie sich z. B. gegen die Kältherzigkeit der Konsumgesellschaft oder wachsende Ausländerfeindlichkeit positioniert (vgl. Gürmen & Leitner 1995: 67–68). Für die authentische Vermittlung seiner Botschaften greift das Gesangstrio, dessen Bandname sich im Übrigen aus den Anfangsbuchstaben der Nachnamen herleiten lässt,

meistens auf den steirischen Dialekt zurück. Alle drei Mitglieder fungieren dabei als Texter und Komponisten (vgl. Kornberger: 2021). Gert Steinbäcker hält im Rahmen eines Interviews fest, dass es ihm beim Texten wichtig ist, Emotionen und Gefühle für das Publikum durch den Songtext greifbar zu machen (vgl. Butter 2018).

Neben einer Vielzahl an Eigenkompositionen umfasst das Repertoire von S.T.S. auch einige Coverversionen aus dem englischsprachigen Raum. So wurde z. B. bei dem Lied „Da kummt die Sunn“ der ursprüngliche Beatles-Song „Here comes the sun“ mit dem steirischen Dialekt versehen. Der Durchbruch gelang der Band dann im Jahr 1984 mit „Fürstenfeld“ (vgl. Kornberger: 2021). Dies war der Beginn einer über drei Jahrzehnte andauernden Erfolgsgeschichte, die 2014 endete. Charakteristisch für S.T.S. waren neben dem Rückgriff auf den steirischen Dialekt vor allem die mehrstimmig gesungenen Refrains sowie die Begleitung durch die drei akustischen Gitarren der Bandgründer (vgl. Austria Presse Agentur 2017).

3.2.6 Granada

Granada ist eine fünfköpfige Band aus Graz, die seit dem Jahr 2015 besteht. Als der Musiker Thomas Petritsch, der mit seinem Musikprojekt „Effi“ bereits zuvor Bekanntheit erlangte, den Titelsong zum Film „Planet Ottakring“ schrieb, entstanden mehrere Songskizzen. Er wollte seine Ideen daraufhin nicht verwerfen und suchte nach Musiker*innen, um ein Bandprojekt zu starten (vgl. Bacher 2025: Zur Bandgeschichte von Granada). Neben Petritsch (Leadgesang) gehören zu der Gruppe Lukacz Custos (Gitarre und Gesang), Jürgen Schmidt (Bass und Gesang), Alexander Christof (Akkordeon und Gesang) und Roland Hanslmeier am Schlagzeug (vgl. Talkner 2019: 60). Während Petritsch in St. Johann im Saggautal aufwuchs, das Gymnasium in Leibnitz besuchte sowie anschließend Germanistik an der Universität Graz studierte und auch die beiden Bandkollegen Schmidt und Hanslmaier gebürtige Steirer sind (aus Voitsberg bzw. Bairisch Kölldorf), stammen Custos und Christof aus Niederösterreich (vgl. Wieser 2018).

Nach Bacher (vgl. 2025: Der Stil von Granada) lässt sich die Band dem *Austropop* zuordnen und besticht durch leichte, lockere und charmant-witzige Texte. Für die Liedtexte verantwortlich ist zumeist Petritsch allein, der diese manchmal auch in Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Lukacz Custos schreibt (vgl. Wieser 2018). Stilistisch betrachtet ist bei Granada ein Genre-Mix aus Pop, Rock und Indie auszumachen (vgl. Bacher 2025: Der Stil von Granada). Im Zuge eines Interviews erwähnte der Leadsänger, dass die Musik von Granada Ähnlichkeiten mit S.T.S. aufweist (vgl. Wieser 2018). Zudem nahm Petritsch in einem weiteren Gespräch auf den Versuch, seine eigene Sprache zu finden, Bezug. Musikalische Vorbilder wie S.T.S., Ambros

oder Danzer spielten in dieser Findungsphase für ihn eine wesentliche Rolle. Gleichzeitig wollte die Band aber weder sprachlich noch musikalisch einen der eben genannten Künstler kopieren. Vielmehr hat Petritsch schließlich losgesungen und seine eigene Sprache gefunden, die er nicht als Wienerisch oder Steirisch, sondern als einen urbanen österreichischen Sprechstil bezeichnet (vgl. Ternai 2024). Somit lässt sich seine Gesangssprache als eine Mischung beschreiben, in der neben Grazerisch auch Wienerisch und Steirisch Platz finden. Für den Sänger ist es besonders wichtig, in puncto Sprache authentisch zu sein, was er mit dem Singen auf Hochdeutsch beispielsweise nicht schaffen würde (vgl. Kurzmann 2017). Es bleibt zu konstatieren, dass es sich – auch laut eigener Aussage des Künstlers – um ein städtisches Österreichisch handelt. Es sei allerdings eher Grazerisch und weniger ein Versuch der Nachahmung des Wiener Dialekts (vgl. Wieser 2018).

Talkner (2019) liefert nach der Songtextanalyse zweier Lieder von Granada hinsichtlich der Variation dialektaler Merkmale folgenden bemerkenswerten Befund: Einige Realisierungen der südmittelbairischen Band weisen Tendenzen hin zum Südbairischen bzw. stellenweise auch zu standardnäheren Varianten auf. Die anzutreffende Variation ist für das südmittelbairische Gebiet teils unüblich (vgl. Talkner 2019: 96). Es wird bei der Auswertung der Songs interessant sein zu sehen, ob und inwiefern die Band in Bezug auf CA ebenfalls unerwartete Ergebnisse liefert.

3.2.7 Poxrucker Sisters

Die Poxrucker Sisters sind ein Gesangstrio, das aus Magdalena, Christina und Stefanie Poxrucker besteht. Musik spielte für die drei Schwestern, die aus dem in Oberösterreich gelegenen Ort St. Ulrich im Mühlkreis kommen, bereits in der Kindheit eine wichtige Rolle (vgl. Austria Presse Agentur 2013). Christina und Magdalena schlugen in weiterer Folge auch beruflich den Weg in die musikalische Richtung ein und wurden Musiklehrerinnen, während Stefanie einen Sozialberuf ausübte (vgl. Kerschbaumer 2021). Eine gemeinsame Karriere in der Musikbranche haben sie laut eigener Aussage nie angestrebt, sondern ist vielmehr einfach passiert (vgl. Gahleitner 2023). Seit 2008 sind sie mittlerweile als Poxrucker Sisters unterwegs und komponieren überwiegend eigene Songs, bei denen sie im Mühlviertler Dialekt singen. Da die drei Schwestern demnach ihrer Heimat auf der sprachlichen Ebene treu bleiben und sich in musikalischer Hinsicht der Popmusik verschreiben, verbinden sie Traditionelles mit Modernem (vgl. Austria Presse Agentur 2013).

Der Rückgriff auf den Mühlviertler Dialekt ist gewissermaßen ihr Markenzeichen, weshalb sie dem Genre *Dialektpop* zugeordnet werden können (vgl. Kerschbaumer 2021).²¹ Die Künstlerinnen ordnen ihre Musik ebenfalls dem *Dialektpop* zu, wenngleich sie darauf verweisen, dass sich auf ihren Alben z. B. auch Einflüsse und Klänge aus den Genres Country, Blues und Soul finden. Wichtig ist ihnen laut Magdalena, der jüngsten der drei Schwestern, dass sie dem Dialekt treu und dadurch authentisch bleiben (vgl. Eder 2021). Infolgedessen bringen sie den Zuhörer*innen beispielsweise ihre eigenen Erfahrungen in schwierigen Lebenssituationen auf ehrliche Weise in ihrer Mundart näher. Mit ihren Songs sprechen sie unter anderem Themen wie Sehnsucht, Sorge, Liebe, Lebensmut und Glück an (vgl. Ebruster 2021). Darüber hinaus greifen sie oftmals sozialkritische Themen auf und widmen sich der Emanzipation und Selbstliebe (vgl. Kerschbaumer 2021). Es ist ihnen vor allem ein Anliegen, mit mutigen Texten das Thema Gleichberechtigung von Frauen anzusprechen und starke Botschaften zu senden. Gleichzeitig gelingt es den Schwestern in vielen ihrer Songs, Lebensfreude zu vermitteln (vgl. Gahleitner 2023).

3.2.8 Pizzera & Jaus

Paul Pizzera wurde 1988 in Deutschlandsberg geboren und wuchs in Hitzendorf im Bezirk Graz-Umgebung auf. Während seines Germanistikstudiums an der Karl-Franzens-Universität Graz begann er bei zig Poetry-Slam-Festivals im deutschsprachigen Raum aufzutreten. Im Jahre 2011 feierte sein erstes Kabarettprogramm Premiere (vgl. Agentur Sobieszek 2016: 3). Er verknüpfte darin kabarettistische Elemente mit einigen Musikeinlagen und blieb seiner Heimat auf der sprachlichen Ebene durchwegs treu. In seiner Kindheit sprachen die Eltern mit ihm Hochdeutsch mit dialektalen Färbungen. Er lebt in Graz, wo auch sein Vater aufwuchs, während seine Mutter aus dem Bezirk Voitsberg stammt. Bezüglich seines Sprachrepertoires gibt er an, dass er mehrere Dialekte beherrscht und in erster Linie Steirisch spricht (vgl. Talkner 2019: 62–63).

Otto Jaus, geboren 1983 in Wien, war als Jugendlicher bei den Wiener Sängerknaben und beendete dort seine gesangliche Ausbildung im Alter von 16 Jahren als Tenor (vgl. Agentur Sobieszek 2016: 1). Er lebte damals für knapp zehn Jahre in der Bundeshauptstadt (vgl. Talkner 2019: 63), bevor er wieder nach Niederösterreich in seine Heimatgemeinde Großebersdorf im Bezirk Mistelbach zurückkehrte, wo er bereits seine frühe Kindheit verbracht hatte (vgl. Ran-

²¹ Bei den Ausführungen zu den Poxrucker Sisters und der Band Granada war nun jeweils vom *Dialektpop* die Rede. Dieser Begriff kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Synonym für das Genre *Austropop* betrachtet werden und entspricht demzufolge schlichtweg einem Terminus, der jünger und sozusagen frischer wirkt.

dolf 2016). Im Jahre 2019 gab er an, wieder in Wien zu leben. Während seine Mutter ebenfalls im Bezirk Mistelbach aufwuchs, wurde sein Vater im Bezirk Lilienfeld sowie in Wien Floridsdorf groß. In seiner Kindheit kommunizierten seine Eltern mit ihm im Dialekt, was ihn bis heute maßgeblich prägt. Er spricht laut eigener Aussage viele verschiedene Dialekte, die er in Niederösterreich, Wien, Steiermark, Kärnten sowie Bayern verortet und auf die er auch im alltäglichen Leben vorwiegend zurückgreift. Der Sänger weicht eigenen Angaben zufolge nur in Ausnahmefällen, beispielsweise wenn ihm seine Gesprächspartner*innen nicht folgen können, vom Dialekt ab (vgl. Talkner 2019: 63).

Im November 2013 lernten sich Pizzera und Jaus bei der „Langen Nacht des Kabarett“ in Leoben kennen und starteten daraufhin ihre Zusammenarbeit (vgl. Agentur Sobieszek 2016: 2, 4). Die ersten gemeinsamen Songs veröffentlichten sie wenig später im Jahr 2015. Das Musikkabarett-Duo²² hatte auf Anhieb Erfolg und durfte bereits mehrere Auszeichnungen entgegennehmen. Sie ordnen ihre Musik dem Genre *Austrorock* bzw. *Austropop* zu und wurden laut eigener Aussage stark von S.T.S., Georg Danzer und Hubert von Goisern geprägt. Charakteristisch für die Songs, deren Texte hauptsächlich von Paul Pizzera stammen, ist der durchgängige Rückgriff auf den Dialekt (vgl. Talkner 2019: 63). Der Künstler empfindet Musik im Dialekt im Vergleich zum Hochdeutschen zwar als primitiver, aber zugleich auch als tiefgründiger und authentischer (vgl. Kücüktekin 2024).

Interessant ist hierzu die Forschungsarbeit von Talkner (2019), in der sie den Sprachgebrauch der beiden Musiker in Bezug auf deren Herkunft einordnet. So deckt sich ihr zufolge die Ausdrucksweise von Otto Jaus grundsätzlich mit (ost-)mittelbairischen Entwicklungen. Sein steirischer Musikkollege Paul Pizzera, der prinzipiell dem südmittelbairischen Übergangsgebiet zuordenbar ist, scheint sich hingegen ein wenig dem Ostmittelbairischen anzupassen, was mit zweierlei Aspekten zusammenhängen könnte: Einerseits ist diesbezüglich die sprachliche Beeinflussung durch Otto Jaus zu nennen und andererseits der Einfluss der Stadt Wien, denn die Bundeshauptstadt stellt sowohl das musikalische als auch linguistische Zentrum Österreichs in Bezug auf mögliche Sprachwandelphänomene dar. Sofern die Musiker*innen häufig in Wien arbeiten, werden sie von den dort beheimateten ostmittelbairischen Dialekten auch sprachlich geprägt (vgl. Talkner 2019: 95–97), was vor allem auf Paul Pizzera zuzutreffen

²² Auch Otto Jaus wagte neben seiner musikalischen Karriere – er genoss eine Ausbildung am Konservatorium Wien, durch die er mit renommierten Künstler*innen wie Angelika Kirschlager oder Bobby McFerrin in Kontakt kam – den Schritt in eine weitere Kunst- und Kulturszene, dem Kabarett (vgl. Agentur Sobieszek 2024: Über Otto Jaus).

scheint. Wo sich Pizzera & Jaus sowie die anderen Künstler*innen(-gruppen) sprachlich verorten lassen, wird nun näher ausgeführt.

3.3 Regionale Verortung der Musiker*innen nach Dialektregion

Das Untersuchungsgebiet beschränkt sich wie bereits erwähnt auf zwei bairische Dialekträume in Österreich. Um die Musiker*innen einer bestimmten Dialektregion zuordnen zu können, wurde in erster Linie auf ihre eigene Herkunft und sprachliche Prägung seit der Kindheit gebllickt. Abbildung 3 zeigt, dass die drei Künstler Willi Resetarits, Wolfgang Ambros und Rainhard Fendrich aufgrund ihres Sprachgebrauchs dem Ballungsraum Wien zugeordnet werden können. Zwar verbrachten Resetarits und Ambros ihre ersten Lebensjahre nicht in Wien, aber sie wurden – dies verdeutlichen die Ausführungen in 3.2.1 und 3.2.2 – von dieser Stadt und dem Wiener Dialekt im Laufe ihrer Jugend maßgeblich geprägt, was sich auch in ihrem jeweiligen Songrepertoire widerspiegelt. Hubert von Goisern hingegen ist einer jener Musikschaufenden, die aus dem südmittelbairischen Übergangsgebiet kommen. Der Blick auf die Karte verdeutlicht jedoch, dass sich Bad Goisern an der Grenze zum (west-)mittelbairischen Raum

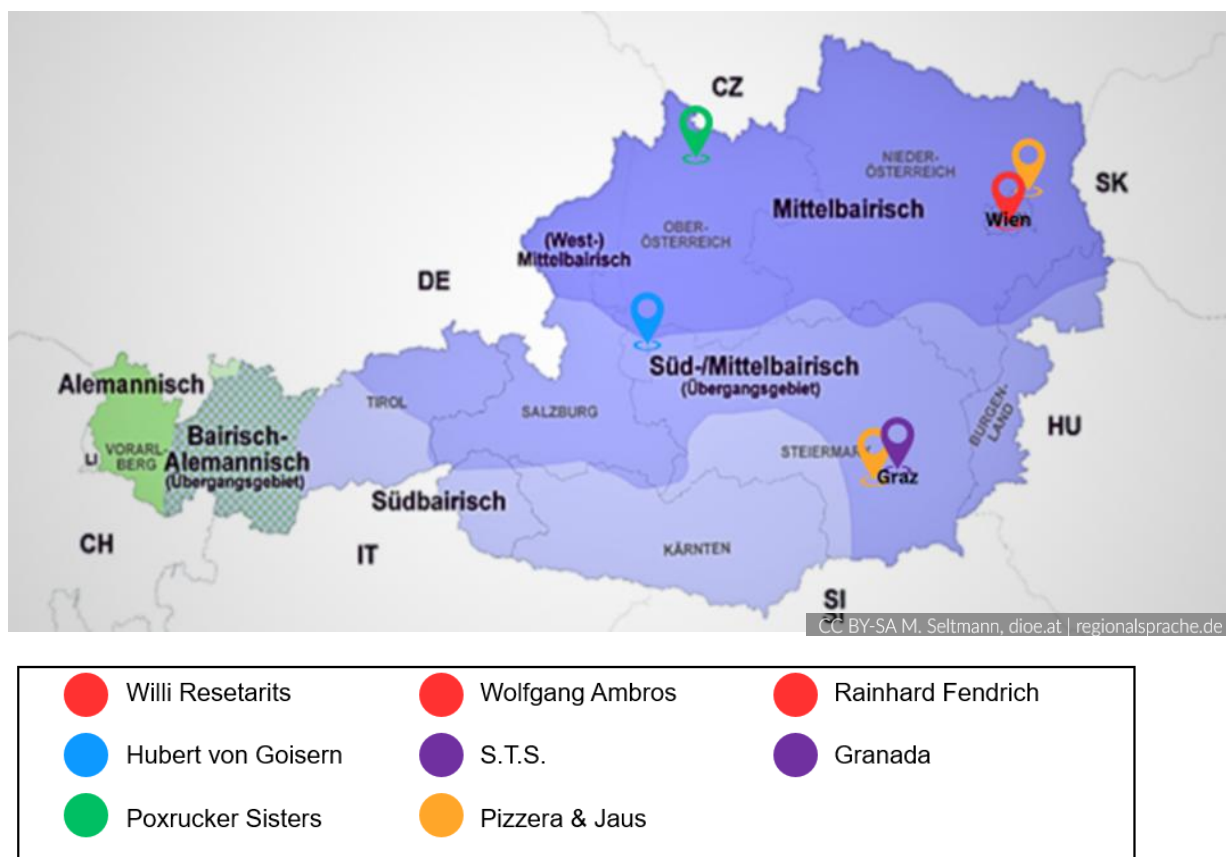


Abbildung 3: Regionale Zuordnung der Künstler*innen (modifiziert nach Seltmann, URL: <https://iam.dioe.at/frage-des-monats/wie-teilt-man-dialekte-ein>, Zugriff: 10.03.2025)

befindet. Eindeutig dem südmittelbairischen Übergangsgebiet zuordenbar sind die beiden steirischen Bands S.T.S. und Granada. Die letzten beiden Gruppen – Poxrucker Sisters sowie Pizzera & Jaus – sind wiederum zum mittelbairischen Dialektgebiet hinzuzuzählen. Gleichwohl Paul Pizzera in Graz und Umgebung aufwuchs, haben die Erläuterungen in 3.2.8 gezeigt, dass er sich dem ostmittelbairischen Sprachgebrauch seines Musikerkollegen anzunähern scheint. Daher wird das Duo in Wien und Umgebung verortet und dem Mittelbairischen zugerechnet. Sollten beim Auftreten von CA allerdings Tendenzen hin zum Südmittelbairischen erkennbar sein, wird dies bei der Präsentation der Ergebnisse Erwähnung finden.

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass das Hauptaugenmerk auf Wien und der steirischen Landeshauptstadt Graz liegt, da die meisten ausgewählten Musiker*innen aus diesen beiden musikalischen Zentren stammen oder einen Großteil ihres Lebens ebenda verbracht haben. Köck (vgl. 2022: 45, 48) zufolge sind die Städte Wien und Graz die zwei bedeutsamsten Zentren für das Label *Austropop* bzw. die neue populäre Kultur – sowohl zu Beginn der 70er Jahre als auch in der Gegenwart. Daneben stehen auch die Bundesländer Nieder- und Oberösterreich im Mittelpunkt. Abschließend soll die folgende Auflistung in Tabelle 3 nochmals der Übersichtlichkeit dienen und die vorgenommene Zuordnung der Musikschaaffenden veranschaulichen:

Dialektregion	Verortung der Musiker*innen(-gruppen)
Mittelbairisch	Willi Resetarits (Wien, ursprünglich aus Stinatz/Bgld.)
	Wolfgang Ambros (Wien, ursprünglich aus Wolfsgraben/NÖ)
	Rainhard Fendrich (Wien)
	Poxrucker Sisters (St. Ulrich im Mühlkreis/OÖ)
	Pizzera & Jaus (Hitzendorf/Stmk & Groöbebersdorf/NÖ)
südmittelbairisches Übergangsgebiet	Hubert von Goisern (Bad Goisern/OÖ)
	S.T.S. (Graz)
	Granada (Graz)

Tabelle 3: Zuordnung der Musiker*innen nach Dialektregion

4 Methodik

4.1 Untersuchungsgegenstand und Korpusbildung

Um die eingangs (Kapitel 1) vorgestellten Forschungsfragen im Rahmen der Untersuchung beantworten zu können, wurden jeweils zehn *Austropop*-Songtexte von acht Künstler*innen(-gruppen) aus dem mittel- und südmittelbairischen Sprachraum in Österreich analysiert. Die insgesamt 80 Lieder wurden gleichmäßig auf die Musiker*innen aufgeteilt, um eine vergleichbare

Datenbasis zu schaffen und folglich aussagekräftige Ergebnisse liefern zu können. Dadurch kann sowohl die inter- als auch die intraindividuelle Variation näher untersucht werden. Während Erstgenannte die Variation zwischen den Sänger*innen beschreibt und somit einzelsprecher*innen-übergreifende Tendenzen sichtbar werden lässt, bezieht sich Zweitgenannte auf die Variation innerhalb des Sprachrepertoires einer Künstlerin bzw. eines Künstlers. Hierbei rücken demnach einzelsprecher*innen-spezifische Auffälligkeiten in den Fokus (vgl. DiÖ 2021: Task-Cluster B: Variation). Bei den ausgewählten Gruppen wurde allerdings keine Unterscheidung danach vorgenommen, welches Bandmitglied gerade singt. Beispielsweise wechseln sich die Poxrucker Sisters oder S.T.S. öfters ab, sodass die Musiker*innen Gesangspassagen einzeln vortragen.

In Bezug auf die Korpusbildung ist darauf hinzuweisen, dass neben der Herkunft der Interpret*innen und dem Dialektgebrauch in den Songs das Alter ein weiteres Auswahlkriterium war. Zu den älteren *Austropop*-Größen (≥ 70) zählen Ambros, Fendrich, von Goisern, S.T.S. und Resetarits († 2022). Daneben wurden mit Granada, den Poxrucker Sisters sowie Pizzera & Jaus jüngere Formationen aus den beiden Dialektarealen ausgewählt, um mögliche Sprachwandelprozesse in den Blick nehmen zu können.²³ Die Songtexte wurden im Zeitraum 1972–2022 veröffentlicht, womit beginnend mit den Anfängen des *Austropop* in den 70er Jahren die zirka letzten 50 Jahre bis in die Gegenwart abgedeckt werden.

Des Weiteren ist zu erwähnen, dass es sich bei den Liedern um ausgewählte Songs handelt, die erst nach Sichtung des Œuvres der Musiker*innen(-gruppen) bestimmt wurden. Die Vorarbeit bezüglich der Auswahl der Interpretierenden und ihrer Songs war folglich mit einem erheblichen zeitlichen Aufwand verknüpft, da nur Songs berücksichtigt wurden, die an mehreren Stellen einen hypotaktischen Satzbau aufweisen und in denen die 2. Ps. Sg. oder 1./2. Ps. Pl. angesprochen wird. In einem ersten Schritt wurden die Songs mithilfe von Lyrics-Websites bzw. der Homepages der Interpret*innen gesichtet. In dieser Sichtungsphase wurde im Übrigen auch in Liedern von Georg Danzer sowie Seiler & Speer nach dem Phänomen CA gesucht. Die anderen Musiker*innen(-gruppen) erwiesen sich jedoch in Bezug auf das Auftreten dieses dialektalen Phänomens als geeigneter. Außerdem wurde das Ziel verfolgt, ein einigermaßen ausgewogenes Verhältnis der Künstler*innen auf die beiden Dialektregionen zu schaffen und nicht weitere Musiker*innen aus dem mittelbairischen Raum in die Analyse einzubeziehen.

In einem weiteren Durchgang wurden die Songaufnahmen eingehender untersucht, da dialektale Liedtexte oftmals nicht wort- sowie lautgetreu transkribiert werden. Bei allen herange-

²³ Otto Jaus, Jahrgang 1983, ist der älteste Musiker unter ihnen.

zogenen Songs konnten entweder CA-Marker oder Pronominalklitika identifiziert werden, so dass eine solide Grundlage für die Arbeit und das Forschungsvorhaben vorliegt. Das Korpus für die quantitative Analyse sollte somit in Bezug auf die beiden Dialektregionen durch Repräsentativität bestechen. Dem Anhang (Kapitel 8) sind einerseits die Links zu den herangezogenen Songtexten sowie die Musikvideos bzw. -aufnahmen zu entnehmen.

Da im Rahmen der Studie der Blick auch auf die 1. und 2. Ps. Pl. gerichtet werden soll, wurde insbesondere nach Songs Ausschau gehalten, in denen diese beiden Personen thematisiert bzw. angesprochen werden. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass der Kommunikationskontext in Songs jenem in Freundesgesprächen durchaus ähnelt. Fingerhuth & Lenz (2020) führten, wie bereits erwähnt, unter anderem Freundesgespräche durch, um Auskunft über einige syntaktische und morphologische Phänomene (z. B. CA) in natürlichen Kommunikationssituationen zu bekommen. Dass hierbei die 2. Ps. Sg. gegenüber der 1. und 2. Ps. Pl. klar dominiert, ist wenig überraschend und hängt stark mit dem Gesprächstyp zusammen, bei dem sich zwei Freundinnen bzw. Freunde miteinander unterhalten (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 358–361). In gleicher Weise ist bei Songtexten entscheidend, wer direkt angesprochen wird. Bei vielen Liedern ist dies fast durchgehend eine weitere Person bzw. ein Gegenüber, weshalb die 2. Ps. Sg. im musikalischen Rahmen ebenfalls eine dominante Rolle einnimmt. Dies hat zur Folge, dass in der 1. und 2. Ps. Pl. vermutlich weniger Belege und Variation vorliegen werden und das Phänomen CA eine untergeordnete Rolle spielen wird. Nichtsdestotrotz wird das Gesamtbild zum Auftreten von CA durch den Einbezug der unterschiedlichen Realisierungsmöglichkeiten in der 1. und 2. Ps. Pl. vielfältiger und liefert einen umfassenden Einblick in dieses facettenreiche Phänomen im Bairischen.

4.2 Vorgehensweise bei der Datenauswertung

Zur Datenauswertung wurden alle relevanten Belege in Microsoft Excel eingefügt. Als *relevant* wurden jene Fälle erachtet, in denen auf das Nebensatzleitende Element entweder ein Vollpronomen, Klitikon oder CA-Marker in der 2. Ps. Sg. oder 1./2. Ps. Pl. folgt. An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass Textpassagen, die sich beispielsweise durch das mehrmalige Singen des Refrains wiederholen, nur bei der Erstnennung getaggt und als einmalige Belege erfasst wurden. Da repetitive Elemente in der Popmusik eine zentrale Rolle spielen, wird im Zuge der Ergebnispräsentation der Vollständigkeit halber dennoch kurz auf die redundanten CA-Belege eingegangen (siehe Abschnitt 5).

Des Weiteren ist anzumerken, dass auf eine phonetische lautgetreue Transkription der Lieder mithilfe einer Software verzichtet wurde, weil lediglich das Phänomen CA und nicht der Dialekt

im Allgemeinen im Fokus steht. Stattdessen wurde sich an bereits vorhandenen Transkriptionen auf Lyrics-Websites orientiert oder bei Ungenauigkeiten eine Adaption vorgenommen. Samwald (vgl. 2016: 78) hält diesbezüglich fest, dass bis dato keine einheitlichen Richtlinien für die Niederschrift von dialektalen Liedtexten vorliegen und demnach die Schreibweise nonstandardsprachlicher Formen variiert. Dies zeigt sich direkt anhand der unterschiedlichen Verschriftlichungen von Nebensatzeinleitenden Elementen mit CA. So wird beispielsweise im Songtitel „Weus’d a Herz hast wia a Bergwerk“ die Subjunktion verschiedenartig notiert: in der herangezogenen Lyrics-Version als *weus’d*, aber in der ausgewählten Songaufnahme hingegen als *weu’sd*. Varianten ohne Apostroph (*weusd* bzw. *weust*) sind ebenfalls geläufig. Um Irritationen zu vermeiden, wurde sich immer an einer bestimmten und im Anhang ausgewiesenen Lyrics-Version orientiert.

Abbildung 4 gewährt einen Einblick in die Gestaltung der Excel-Tabelle. So wurden zunächst die Interpret*innen – im konkreten Fall steht das Kürzel P&J für Pizzera & Jaus – und der Songtitel angegeben. Nach der Verschriftlichung der relevanten Textpassage wurde immer der Zeitpunkt, an dem das Nebensatzeinleitende Element gesungen wurde, angeführt. In der Spalte E (nE = Nebensatzeinleitendes Element) wurde mit Blick auf Zeile 340 keine Unterscheidung mehr zwischen *weust*, *weulst* oder *weilst* vorgenommen. Samwald (2016) verweist darauf, dass diese Sonderlautung der *l*-Vokalisierung, die einer Mischung zwischen *äu* und *eu* entspricht, für den Wiener Dialekt typisch ist und z. B. bei *weust* angetroffen werden kann (vgl. Samwald 2016: 76). Da zuallererst jedoch die Realisierung eines Kongruenzmarkers von Bedeutung ist, wurde in dieser Spalte immer die standardsprachliche Schreibung gewählt.

	A	B	C	D	E
1	Interpre	Songtitel	Textpassage	Zeitpunkt	nE
338	P&J	#janeinvielleicht	und wannst di nimma gspiast	00:20	wennst
339	P&J	#janeinvielleicht	waßt dasst mi nie verlierst	00:28	dasst
340	P&J	#janeinvielleicht	weust mei Lebn verzierst	00:32	weilst

	F	G	H	I	J	K
1	DFC +/-	Kategorie des nE	Variante +/- CA	klit. +/-	Person	Numerus
338	-	Subjunktion	+CA	Null-Klitikon	2.	Sg.
339	-	Subjunktion	ambig		2.	Sg.
340	-	Subjunktion	+CA	Null-Klitikon	2.	Sg.

Abbildung 4: Auszug aus der Datenauswertung via Microsoft Excel

Anschließend wurden das Phänomen DFC und die Kategorie des C-Elements in den Blick genommen. Um in Spalte H eine genaue Einordnung in die verschiedenen Realisierungsmöglich-

keiten (ohne CA, ambig, mit CA) vornehmen zu können, wurde immer mit einer bestimmten und einzigen YouTube-Aufnahme gearbeitet. Es ist durchaus möglich, dass Sänger*innen bei Konzerten und Studio-Aufnahmen gesanglich variieren, was folglich auch auf die Realisierung eines *Agreement*-Morphems zutreffen kann. Außerdem kann der Kongruenzmarker vor allem bei Liedern, die schnelle Tempi (beispielsweise *allegro* oder *vivace*) aufweisen, mit dem Anlaut des darauffolgenden Wortes gewissermaßen verschmelzen. Dies kann in Bezug auf CA insbesondere dann problematisch werden, wenn beispielsweise auf den stimmlosen Plosiv *t* das stimmhafte Gegenstück *d* folgt. Bei der angegebenen Liedtextzeile 338 in Abbildung 4 ist der CA-Marker aufgrund des langsameren Gesangs- bzw. Sprechtempos und einer Pause zwischen *wannst* und *di* zwar gut hörbar, bei anderen Liedern sind die Morphemgrenzen hingegen nicht eindeutig auszumachen. Daher wurde in diesen Fällen zunächst die Wiedergabegeschwindigkeit beim Anhören verringert und sich im Zweifelsfall an den Lyrics orientiert. Im Songtextkorpus befinden sich somit eine Reihe an Beispielen wie in Zeile 338, bei denen in der 2. Ps. Sg. von einer Realisierung des Kongruenzmarkers *-st* ausgegangen wird, auch wenn das darauffolgende Personalpronomen im Nominativ, Dativ oder Akkusativ mit dem Plosiv *d* anlautet.

Zu guter Letzt folgen Spalten, die die Auswertung bezüglich der Klitisierung und Person-/Numerus-Verteilung zusätzlich erleichtern sollen. Für die Analyse wurden insgesamt mehrere Realisierungsformen mit und ohne CA unterschieden, um einen vielfältigen Einblick in das Auftreten dieses Phänomens in den Liedtexten geben zu können. Die Kategoriensysteme sind dem nun folgenden Abschnitt zu entnehmen.

4.3 Klassifikation der Varianten mit und ohne CA

Im Rahmen der Studie wird nicht nur der Frage nachgegangen, inwieweit CA in den Songtexten realisiert wird, sondern auch die Klitisierung der Personalpronomina untersucht. Diesbezüglich besteht Vergeiner & Bülow (2021) zufolge ein Spektrum, das eine graduelle Abstufung der Klitisierungsphänomene ermöglicht: Erstens sind an dieser Stelle die nicht-klitisierten Pronomina zu nennen, die in ihrer Vollform erscheinen. Zugleich können sie in klitisierter Form als unselbstständige Morpheme auftreten. In diesem Zusammenhang kann zwischen konsonantischen und vokalischen Klitika differenziert werden. Die dritte und letzte Stufe entspricht schließlich dem totalen Schwund bzw. dem Auftreten von Null-Klitika (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 120). Im Folgenden wird näher beschrieben, welche Realisierungsvarianten in den drei relevanten Personen unterschieden werden.

In Tabelle 4 ist das Klassifikationsschema dargestellt, mit dem die Datenannotation in der 2. Ps. Sg. vorgenommen wurde. Dieses wurde in Anlehnung an Vergeiner & Bülow (vgl. 2021:

120–121) erstellt, aber mit einer weiteren Kategorie (N^o₅) versehen. Zur Veranschaulichung werden nun die verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten (N^o_{1–7}) anhand einer Textpassage aus dem Song „Bis zum Mond“ von den Poxrucker Sisters präsentiert:

N ^o	Realisierungs- möglichkeit	CA	Realisierung der Pronomen	Beispiel
1	[–CA, –klit.]	–	Ohne Tilgungen	<i>Egal wo du bist, a wonn du mi vamisst, i bin do</i>
2	[–CA, +klit. K]	–	Konsonantisch	<i>Egal wo du bist, a wonn_ t mi vamisst, i bin do</i>
3	[–CA, +klit. V]	–	Vokalisch	<i>Egal wo du bist, a wonn_ ə mi vamisst, i bin do</i>
4	[–CA, +klit. Ø]	–	Schwund	<i>Egal wo du bist, a wonn_ Ø mi vamisst, i bin do</i>
5	ambig	?	?	<i>Dass-st_Ø / Dass_ t mi vamisst, is kloa</i>
6	[+CA, –klit.]	+	Ohne Elision	<i>Egal wo du bist, a wonn-st du mi vamisst, i bin do</i>
7	[+CA, +klit. Ø]	+	Schwund	<i>Egal wo du bist, a wonn- st_Ø mi vamisst, i bin do</i>

Tabelle 4: Varianten für die 2. Ps. Sg

Insgesamt werden vier Varianten ohne CA unterschieden: Erstens kann das Personalpronomen *du* in nicht-klitisierter Form bzw. ohne jegliche Tilgung erscheinen (N^o₁). Im Falle der nächsten beiden Realisierungsmöglichkeiten tritt das Pronomen hingegen nur noch konsonantisch (N^o₂) bzw. vokalisch (N^o₃) auf. Zudem ist es bei Formen ohne CA möglich, dass nach dem Komplementierer ein Null-Klitikon vorkommt (N^o₄). Von besonderer Bedeutung sind im Rahmen dieser Arbeit außerdem die ambigen Fälle in der 2. Ps. Sg. (N^o₅), auf die nun ein wenig ausführlicher eingegangen werden muss. Wird der Annahme gefolgt, dass die CA-Marker eine pronominale Komponente in sich tragen, so erklärt dies Vergeiner & Bülow (2021) folgend die Möglichkeit, das Subjektpronomen im Nebensatz wegzulassen. Gleichzeitig führt der pronominale Ursprung der Kongruenzmarker dazu, dass nicht immer eindeutig entschieden werden kann, ob es sich um CA mit Null-Subjekt handelt oder eine Klitisierung des Subjektpronomens vorliegt (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 112–113), womit nun der Bogen zu den ambigen Fällen gespannt werden kann. In der 2. Ps. Sg. sind uneindeutige Belege allerdings ausschließlich bei jenen Komplementierern anzutreffen, die auf dem Frikativ *s* enden. Bei Subjunktionen wie beispielsweise *als* oder *dass* entsteht eine Mehrdeutigkeit, weil die Morphemgrenzen verschwimmen (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 344). Daher wurde bei N^o₅ zum Zweck der Veranschau-

lichung eine Modifizierung der Textpassage aus dem Lied vorgenommen. Während ein Nebensatz der 2. Ps. Sg., der mit *wenn* eingeleitet wird, keinen ambigen Fall liefert, sieht dies bei einem *dass*-Satz anders aus. Gleiches gilt auch für das *w*-Fragewort *was*: Es ist nicht klar ersichtlich bzw. hörbar, ob der CA-Marker *-st* oder das konsonantische Klitikon *-t* angefügt wird. Diese Beispiele verdeutlichen, „daß das Zusammentreffen eines auslautenden *s* des Einleitungselements mit dem anlautenden *s* der Endung zu einer Verschmelzung zu einem langen *s* und zu einer kompensatorischen Kürzung des Vokals im Einleitungselement führt“ (Altmann 1984: 200). Aufgrund der angesprochenen Verschmelzung der Morpheme ist Ambiguität bei Komplementierern auf auslautendem *s* möglich. Dies stellt in der 2. Ps. Sg. folglich eine eigene Variante dar.

Tritt CA indes auf, lassen sich zwei Realisierungsmöglichkeiten unterscheiden: Das Pronomen kann, wie in N°₆ dargestellt, zusätzlich in seiner Vollform erscheinen oder, wie in N°₇ zu sehen, getilgt werden. Demnach handelt es sich um ein Null-Klitikon. N°₇ wurde im Übrigen grün unterlegt, da dies jener Realisierungsform entspricht, die vom Trio gesungen wird. Als *Agreement*-Morphem fungiert in der 2. Ps. Sg. ausnahmslos *-st*.

Tabelle 5 zeigt die Klassifizierung der Varianten für die 1. Ps. Pl. und umfasst drei verschiedene Realisierungsvarianten. Zur Veranschaulichung wurde ein Textauszug aus dem Lied „Stoansteirisch“ von Hubert von Goisern herangezogen:

N°	Realisierungsmöglichkeit	CA	Realisierung der Pronomen	Beispiel
8	[-CA, -klit.]	–	Ohne Tilgungen	Wonn <i>mia</i> so a Gaudi hom, dann hommas stoansteirisch
9	ambig	?	?	Wonn- <i>ma</i> _Ø / Wonn_ <i>ma</i> so a Gaudi hom, dann hommas stoansteirisch
10	[+CA, -klit.]	+	Ohne Tilgungen	Wonn- <i>ma</i> <i>mia</i> so a Gaudi hom, dann hommas stoansteirisch

Tabelle 5: Varianten für die 1. Ps. Pl.

In N°₈ ist weder ein CA-Marker noch ein klitisiertes Pronomen auszumachen. Auf das Nebensatzeinleitende Element folgt bei Belegen dieser Art entweder das im Bairischen gebrauchte dialektale Pronomen *mia* oder das standardsprachliche Pendant *wir*. Der als ambig eingestufte Fall (N°₉), der von Hubert von Goisern gesungen wurde, weist ein klitisiertes *-ma* auf. Es ist hierbei unklar, ob ein CA-Marker oder eine Pronominalform vorliegt. Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 325) zufolge handelt es sich demnach um einen ambigen Beleg. Sofern anschließend das

Vollpronomen *mia* zusätzlich auftritt (N°₁₀) – Gleiches würde für die Realisierung des Pronomens *wir* gelten –, kann *-ma* als eindeutiger CA-Marker angesehen werden.

In Tabelle 6 wird das Klassifikationsschema für die 2. Ps. Pl. präsentiert, das analog zu Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 121–122) erstellt wurde. Zur Darstellung der Varianten wurde eine Passage aus dem Lied „Überlebensfrage“ von Wolfgang Ambros gewählt:

N°	Realisierungsmöglichkeit	CA	Realisierung der Pronomen	Beispiel
11	[-CA, -klit.]	–	Ohne Tilgungen	<i>Und weu es wissts, dass sie des niemois ändern wird</i>
12	[-CA, +klit. V]	–	Vokalisch	<i>Und weu_ə wissts, dass sie des niemois ändern wird</i>
13	[-CA, +klit. Ø]	–	Schwund	<i>Und weu_Ø wissts, dass sie des niemois ändern wird</i>
14	ambig	?	?	<i>Und weu-s_Ø / weu_s wissts, dass sie des niemois ändern wird</i>
15	[+CA, -klit.]	+	Ohne Tilgungen	<i>Und weu-s es wissts, dass sie des niemois ändern wird</i>

Tabelle 6: Varianten für die 2. Ps. Pl.

Parallel zur 2. Ps. Sg. können auch im Plural mehrere Varianten ohne CA differenziert werden: Das Personalpronomen *es* tritt in N°₁₁ ohne Tilgungen auf, während bei N°₁₂ ein vokalisches Klitikon realisiert wird. Ein Null-Klitikon ist ebenso möglich (N°₁₃). Nicht eindeutig zuordnenbar sind hingegen die Formen mit einem konsonantischen Klitikon, da keine wesentliche Unterscheidung zu Fällen mit CA und Null-Klitikon vorgenommen werden kann. Mit Blick auf N°₁₄ wird ersichtlich, dass diese Realisierungsmöglichkeit den Ausführungen von Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 122) folgend sowohl aus N°₁₁ als auch aus N°₁₅ abgeleitet werden kann, weshalb sie als ambig betrachtet wird. Da es sich in solchen Fällen um das klitisierte Pronomen *-s* handeln könnte, liegt kein eindeutiger CA-Beleg vor (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 325). Dies zeigt auch die herangezogene Songtextpassage, denn bei der Äußerung *weu-s wissts* (weil ihr wisst), die von Wolfgang Ambros in dieser Form gesungen wurde, ist nicht auszuschließen, dass die Subjunktion mit dem enklitischen Pronomen der 2. Ps. Pl. verschmilzt. Daraus resultiert jedoch Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 122–123) folgend die Tatsache, dass keine klaren Fälle von CA mit Null-Klitikon auszumachen sind, weshalb diese Realisierungsmöglichkeit in der Tabelle entfällt. Für das Vorkommen von CA in der 2. Ps. Pl. ist somit die zusätzliche Realisierung des Personalpronomens notwendig – entweder in Form von *ihr* oder der dialektal

geprägten Variante *es*. Bei der Formulierung *weu-s es wissts* (N°₁₅) ist das Phänomen CA daher eindeutig vorhanden. Das identische Bild bezüglich der Realisierung von CA war bereits in der 1. Ps. Pl. zu erkennen. Welche Ergebnisse die Songtextanalyse liefert und wie es nun mit dem Auftreten von Kongruenzmarkern in den Liedern konkret aussieht, ist Gegenstand des nächsten Kapitels.

5 Ergebnisse der Analyse

In diesem Abschnitt werden die Ergebnisse zum Phänomen *Complementizer Agreement* aus verschiedenen Perspektiven untersucht: Zunächst werden in 5.1 die Daten der Musiker*innen hinsichtlich der eben vorgestellten Realisierungsvarianten in den drei Personen und Numeri analysiert. Anschließend folgt in 5.2 die Präsentation der Ergebnisse im Hinblick auf die beiden untersuchten Dialektregionen. Das Ziel hierbei ist es, areale Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten und mögliche Besonderheiten herauszuarbeiten. Da die Datenlage zu den beiden Pluralformen nicht allzu aussagekräftig ist, werden ab diesem Zeitpunkt die Belege aller drei Personen und Numeri in zusammengefasster Form betrachtet. Eine detaillierte Analyse der 1. und 2. Ps. Pl. wäre aufgrund der geringen Anzahl an Belegen weder zielführend noch gewinnbringend. In 5.3 wird ein Generationenvergleich vorgenommen, um mögliche Sprachwandelprozesse in Bezug auf das dialektale Phänomen zu identifizieren. Da – zugegebenermaßen zufällig – jeweils exakt 40 Songs in den Zeiträumen 1972–2000 und 2001–2022 veröffentlicht wurden, lohnt es sich, die Realisierung von CA in diesen beiden Zeiträumen gegenüberzustellen. Schließlich werden in 5.4 Ergebnisse geliefert, die verdeutlichen sollen, bei welchen Nebensatz-einleitenden Elementen CA vorwiegend realisiert wird. In diesem Zusammenhang wird auch auf das verwandte Phänomen DFC sowie dessen Rolle im Songtextkorpus und auf die Komplexität der Nebensatz-einleiter Bezug genommen. Darüber hinaus wird auf weitere Faktoren eingegangen, die in Songtexten die (Nicht-)Realisierung von CA maßgeblich beeinflussen.

Bevor sich nun dem Auftreten von CA in dem Liedtextkorpus in detaillierter Form gewidmet wird, folgt zunächst ein Gesamtüberblick über das Vorkommen von flektierten Nebensatz-einleitenden Elementen in den 80 *Austropop*-Songs. Abbildung 5 zeigt die Gesamtverteilung der ambigen Belege sowie jener ohne und mit CA. Insgesamt sind im Songtextkorpus 398 relevante Belege aufzufinden, die in absoluten und relativen Zahlen folgendes Bild liefern: In zirka einem Drittel (32%) der Fälle wird auf einen CA-Marker verzichtet, während fast jede vierte Nennung (23%) einem ambigen Beleg gleicht. Den größten Anteil machen Belege mit CA aus, da die Sänger*innen in 178 Fällen auf einen Kongruenzmarker zurückgreifen, was einem prozentualen Anteil von 45% entspricht. Dies unterstreicht die Bedeutsamkeit des dialektalen Phänomens

in den Songs. Außerdem sei nochmals betont, dass die herangezogenen Daten keine wiederholten Textpassagen aus Refrains enthalten. In Bezug auf Nebensätze mit CA wurden insgesamt 44 weitere Belege eruiert, die eine Redundanz aufweisen. Diese repetitiven Textstellen wurden daher bei der Auswertung ausgeschlossen.

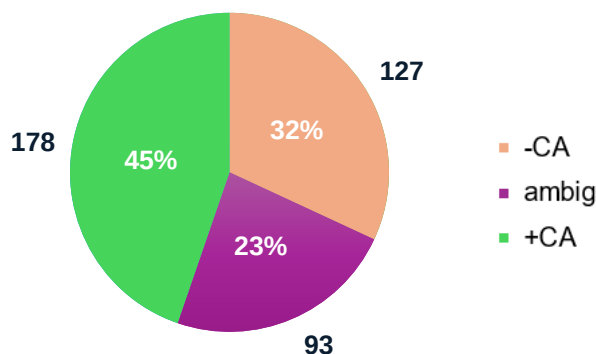


Abbildung 5: Häufigkeit von CA im gesamten Songtextkorpus

5.1 Person-/Numerus-Verteilung von CA

In diesem Teil erfolgt eine genauere Untersuchung der in Abschnitt 4.3 beschriebenen Varianten. Zuerst werden die Ergebnisse zur 2. Ps. Sg., anschließend zur 1. Ps. Pl. und abschließend zur 2. Ps. Pl. präsentiert. In diesem Zusammenhang werden alle acht Künstler*innen(-gruppen) direkt miteinander verglichen und die absoluten sowie relativen Häufigkeiten analysiert, um die inter- und intraindividuelle Variation umfassend zu veranschaulichen.

5.1.1 2. Person Singular

Die Nebensätze der 2. Ps. Sg. machen mit 364 der insgesamt 398 Belege den Großteil aus und spielen in den herangezogenen Songs eine dominierende Rolle. Abbildung 6 sind die absoluten Zahlen zu den sieben verschiedenen Realisierungsvarianten zu entnehmen. Bei Betrachtung der Gesamtzahl an relevanten Belegen werden signifikante Unterschiede zwischen den Musiker*innen sichtbar: Während Pizzera & Jaus 95 Nebensätze in der 2. Ps. Sg. liefern, sind im Liedtextkorpus von Hubert von Goisern nur 23 relevante Belege zu finden. Die getaggtten Nebensätze bei Pizzera & Jaus machen somit mehr als ein Viertel aller 364 ausgewerteten Konstruktionen in der 2. Ps. Sg. aus. Dabei sticht auch der große Abstand zu Rainhard Fendrich hervor, der für die zweitmeisten Belege (55) verantwortlich ist. Demzufolge kann bereits an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Datensätze der Sänger*innen hinsichtlich ihrer Größe erheblich variieren.

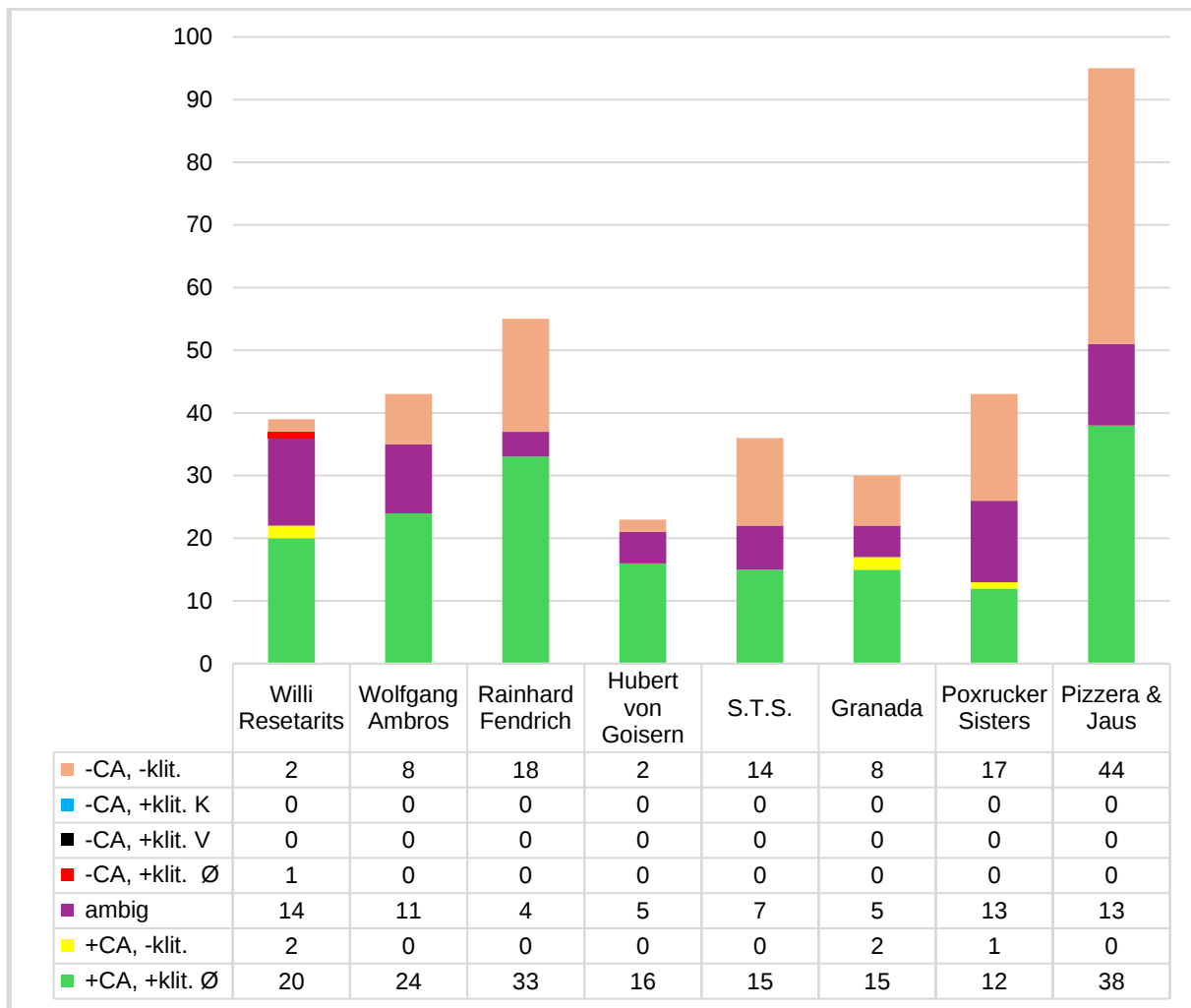


Abbildung 6: Absolute Zahlen zur Variation in der 2. Ps. Sg.

Nachdem nun kurz die Zusammensetzung der Belege betrachtet wurde, ist auf die Variation und die Fälle ohne CA einzugehen. Mit Blick auf die Künstler*innen(-gruppen) lässt sich grundsätzlich Folgendes konstatieren: Sofern Nebensätze der 2. Ps. Sg. ohne CA realisiert werden, spielt die Variante ohne Tilgungen am Pronomen die klar dominierende Rolle und wird beinahe ausnahmslos gebraucht. Hierbei ist die hohe Anzahl an Belegen bei Pizzera & Jaus auffällig, die häufig auf diese Form zurückgreifen. Zudem ist signifikant, dass es für zwei Realisierungsmöglichkeiten keinen einzigen Beleg gibt. Beispiele, bei denen das Pronomen nach dem Nebensatzleitenden Element entweder rein konsonantisch oder vokalisch auftritt, können in der 2. Ps. Sg. nicht gefunden werden. Die Variante ohne einen Kongruenzmarker und mit einem darauffolgenden Null-Klitikon ist auch nur in einer einzigen von Willi Resetarits gesungenen Textpassage festzustellen, die in vielerlei Hinsicht interessant ist:

- (10) [...], *weu fia sie brenn-st*
 [...], weil für sie brenn-2SG

(„Boid is so weid“, Resetarits 1992)

In Beispiel (10) handelt es sich um einen elliptischen Satz. Es lehnt sich weder ein Klitikon an die Subjunktion *weu* an noch wird das Pronomen *du* oder ein CA-Marker realisiert, sodass der Satz grammatisch unvollständig ist. Lediglich das Verb *brenn-st* in Letztstellung gibt mit dem Suffix *-st* über die im Nebensatz angesprochene 2. Ps. Sg. Auskunft. Daher kann im Falle dieses elliptischen Satzes ein Null-Klitikon angenommen werden.

Ambige Belege sind bei Nebensätzen der 2. Ps. Sg. von erheblicher Bedeutung und kommen bei allen Sänger*innen vor. Der Grund hierfür ist, dass einige Komplementierer auf dem Frikativ *s* enden – beispielsweise *dass*, *was* oder *bis* – und folglich nicht eindeutig gesagt werden kann, ob es sich um einen CA-Marker oder ein klitisiertes Pronomen handelt. Insbesondere die Subjunktion *dass* und das *w*-Pronomen *was* sind im Korpus häufig anzutreffen, worauf in 5.4.1 noch explizit eingegangen wird. Die Anzahl an ambigen Fällen in der 2. Ps. Sg. gibt somit darüber Aufschluss, wie häufig die Künstler*innen auf ein Nebensatzeinleitendes Element, das einen *s*-Auslaut aufweist, zurückgreifen und anschließend das Pronomen tilgen. Eindeutige CA-Belege mit diesen C-Elementen liegen nur bei anschließender Realisierung des Vollpronomens vor. Diese Form ist im Songtextkorpus lediglich ein einziges Mal nachweisbar:

- (11) [...], *dass-st-ma* *du a* *sog-st* , *dass du mi* *mog-st*
 [...], dass-2SG-Klit.1SG du auch sag-2SG, dass du mich mag-2SG
 („Glick“, Poxrucker Sisters 2014)

Hierbei folgt auf die erste Nennung des Komplementierers *dass-st* im gleichen Teilsatz noch das Pronomen *du*. Aufgrund der zusätzlichen Realisierung des Vollpronomens liegt nun die Annahme nahe, dass an die Subjunktion der Kongruenzmarker *-st* angehängt wird und kein ambiger Fall mehr vorliegt. Des Weiteren ist dieser Beleg im Hinblick auf das enklitische Personalpronomen *-ma* (mir) im Dativ interessant. Fuß (2004) zufolge blockieren einige Elemente, die zwischen dem Nebensatzeinleiter und dem Subjekt stehen, die Realisierung von CA. Hiervon ausgenommen sind jedoch Modalpartikeln wie etwa *halt*, *aber* sowie *ja* und klitische Objektpronomina, zu denen auch *-ma* aus Beispielsatz (11) zählt. (vgl. Fuß 2004: 74–75). Dies erklärt im vorliegenden Fall das Vorkommen von CA.

Die Ergebnisse zu den beiden Varianten mit CA zeigen, dass die Realisierungsmöglichkeit mit realisiertem Pronomen selten belegt und lediglich bei Willi Resetarits, Granada und – wie eben in (11) gezeigt – den Poxrucker Sisters zu finden ist. Die Musiker*innen präferieren demnach eindeutig die Variante mit Null-Klitikon. Mit Blick auf die absoluten Zahlen wird deutlich, dass Rainhard Fendrich sowie Pizzera & Jaus für die Untersuchung nicht nur viele Nebensätze in der 2. Ps. Sg. liefern, sondern auch häufig diese Realisierungsform mit CA verwenden. In ihren zehn Songs können diesbezüglich jeweils über 30 Belege ausgemacht werden.

Das facettenreichste Bild liefert Willi Resetarits, denn bei ihm können fünf verschiedene Varianten aus dem Klassifikationsschema festgestellt werden. Dies ist insofern interessant, als dass er mit Blick auf die Gesamtzahl an Belegen nicht führend ist. Zusammenfassend zeigt sich, dass im Songtextkorpus in der 2. Ps. Sg. vor allem drei Varianten klar dominieren: Fälle ohne CA und mit realisiertem Pronomen, ambige Formen sowie Realisierungen mit CA und Null-Klitikon.

Abbildung 7 präsentiert die relativen Häufigkeiten zu den gleichen Daten. Hierbei werden nun einzelsprecher*innen-spezifische Präferenzen deutlich, da gezeigt wird, welche Realisierungsvarianten die Künstler*innen(-gruppen) bevorzugt verwenden. Die Realisierungen ohne CA lassen signifikante Unterschiede erkennen. So spielen die Varianten ohne einen Kongruenzmarker bei Willi Resetarits (7,69%) und Hubert von Goisern (8,70%) eine geringe Rolle, während bei S.T.S., den Poxrucker Sisters sowie Pizzera & Jaus dieser Wert bei zirka 40 % oder im Falle des letztgenannten Duos sogar darüber liegt (46,32%).

Im Hinblick auf die beiden Varianten mit CA zeigen die relativen Häufigkeiten ein ähnliches Bild wie die zuvor präsentierten absoluten Zahlen: Während CA ohne Elision am Pronomen nur bei drei Musiker*innen(-gruppen) vorkommt und eine unwesentliche Rolle spielt, sind die Belege mit CA und Null-Klitikon hingegen bei allen Sänger*innen von großer Relevanz und deutlich ergiebiger. Nichtsdestotrotz sind mit Blick auf die Prozentwerte beträchtliche Unterschiede auszumachen. Hubert von Goisern greift bei knapp sieben von zehn Nebensätzen in der 2. Ps. Sg. auf diese Variante zurück (69,57%). Gleichzeitig machen die beiden Realisierungsmöglichkeiten mit CA bei den Poxrucker Sisters zusammen nur 30,24% aus. Diese Differenz zwischen dem niedrigsten und höchsten Prozentanteil ist signifikant, wenngleich das Gesangstrio auch einen hohen Anteil an ambigen Belegen aufweist (30,23%). Auffällig ist bei den drei Schwestern, dass sie infolgedessen eine annähernd gleichmäßige Verteilung auf die drei Hauptkategorien (–CA, ambig, +CA) aufweisen.

Darüber hinaus ist zu beobachten, dass sich das Vorkommen von CA bei den drei *Austropop*-Größen Resetarits, Fendrich und Ambros nahezu identisch gestaltet. Dem vergleichsweise niedrigen Wert von Pizzera & Jaus (40%) sollte in diesem Fall nicht zu viel Bedeutung beigemessen werden. Ihr Prozentwert ist lediglich deshalb nicht allzu hoch, weil sie auch häufig auf die Variante ohne CA mit anschließendem Vollpronomen zurückgreifen. Dennoch weist das Gesangsduo mit Blick auf die absoluten Zahlen die meisten Belege mit einem *Agreement*-Morphem auf.

Ein interessanter Aspekt wird ersichtlich, wenn die Daten zu Resetarits, Ambros und von Goisern näher unter die Lupe genommen werden. Dies sind jene drei Musiker mit den geringsten Prozentsätzen an Belegen ohne CA. Hubert von Goiserns häufiger Rückgriff auf einen Kongruenzmarker in Relation zur Gesamtzahl ist bereits zuvor erwähnt worden. Zwar weisen Resetarits und Ambros diesbezüglich einen geringeren Prozentsatz auf, aber insbesondere in Verbindung mit den ambigen Fällen werden bestimmte Tendenzen sichtbar. Bei Addition der ambigen Belege und Varianten mit CA stechen die drei Musiker heraus: Während Ambros in 81,39% der Fälle auf eine dieser Realisierungsmöglichkeiten zurückgreift, sind die prozentualen Werte bei Hubert von Goisern (91,31%) und Willi Resetarits (92,31%) noch höher. Dies lässt folgenden Schluss zu: Sofern die drei Sänger Nebensätze in der 2. Ps. Sg. realisieren, gebrauchen sie das dialektale Phänomen sehr häufig. Des Weiteren sind ihre Ergebnisse ein Indiz dafür, dass sie sich in den herangezogenen Songs explizit stark am Dialekt bzw. an bestimmten dialektalen Formen, wie z. B. CA, orientieren.

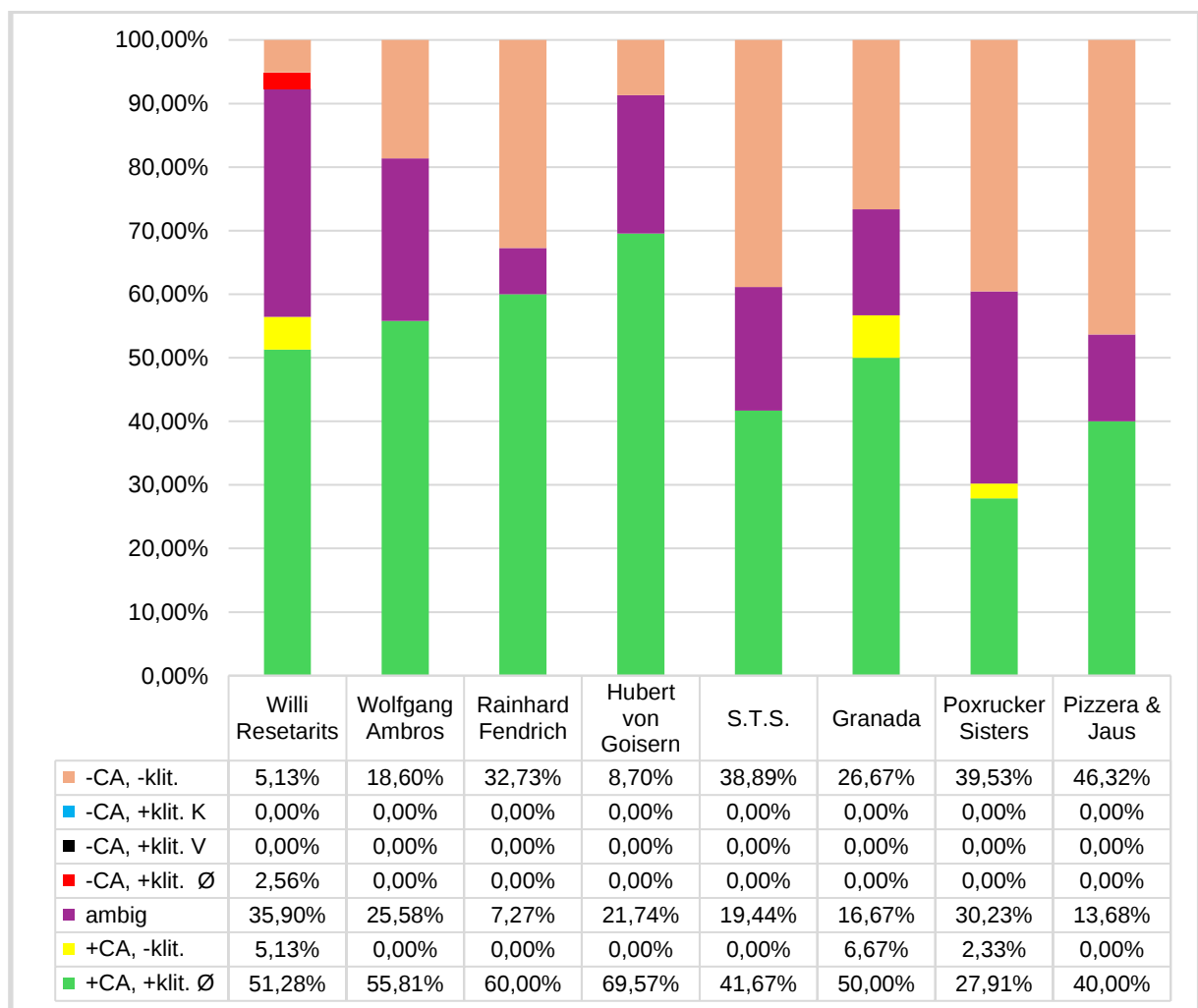


Abbildung 7: Relative Zahlen zur Variation in der 2. Ps. Sg.

5.1.2 1. Person Plural

Insgesamt konnten im Korpus nur 23 relevante Nebensätze in der 1. Ps. Pl. nachgewiesen werden. Aufgrund der wenigen Belege wäre das Ziehen von Schlüssen hinsichtlich möglicher sprachlicher intraindividuelle Tendenzen der Sänger*innen wohl etwas gewagt. Dies eröffnet jedoch die Möglichkeit, einzelne Beispiele genauer zu betrachten. Dennoch bietet es sich an, zunächst den Blick auf die absoluten und relativen Häufigkeiten zu richten. Aufgrund der geringen Datenmenge werden die Ergebnisse allerdings direkt zusammen präsentiert. Abbildung 8 zeigt diesbezüglich, dass bei allen Musiker*innen zumindest eine der drei Varianten in der 1. Ps. Pl. auftritt. Die ambigen Belege sowie jene ohne CA und mit einem Vollpronomen weisen bei Gesamtbetrachtung der absoluten Zahlen ein ausgeglichenes Verhältnis auf. Auffällig ist jedoch, dass bei jeweils zwei Künstlern und Bands nur eine realisierte Variante vorkommt: Während Rainhard Fendrich und Hubert von Goisern lediglich ambige Belege liefern, sind bei S.T.S. und Granada ausschließlich Nebensätze ohne CA und ohne klitisiertes Pronomen vorzufinden. Außerdem sticht ins Auge, dass in dem Songtextkorpus kein einziger Beleg mit eindeutigem CA in der 1. Ps. Pl. auszumachen ist. Das Phänomen CA ist demzufolge in der 1. Ps. Pl. weder in den ausgewählten Songs der Künstler*innen aus dem mittelbairischen Sprachraum noch aus dem südmittelbairischen Übergangsgebiet von Bedeutung.

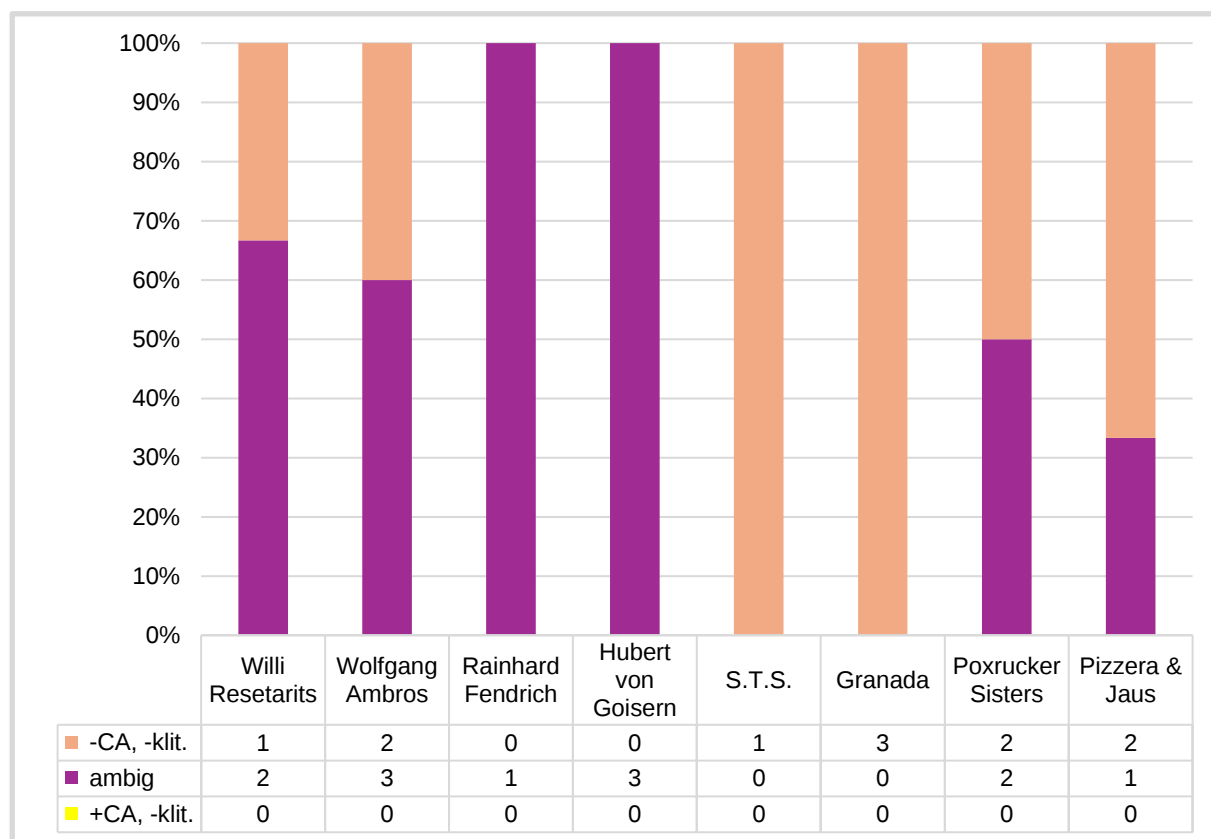


Abbildung 8: Absolute und relative Zahlen zur Variation in der 1. Ps. Sg.

Abschließend kann bei Betrachtung der absoluten Zahlen Folgendes konstatiert werden: Nebensätze der 1. Ps. Pl. spielen in dem ausgewählten Liedkorpus eine untergeordnete Rolle. Hierauf verweist auch Talkner (2019) im Rahmen ihrer Analyse österreichischer Popsongs. Sie merkt an, dass in Liedern die 1. Ps. Pl. seltener vorkommt als andere Personen und Numeri. Allgemein betrachtet werden in Songtexten überwiegend Personen im Singular angesprochen (vgl. Talkner 2019: 90).

In Abbildung 8 werden zudem im Balkendiagramm die Prozentwerte zu den verschiedenen Varianten in der 1. Ps. Pl. präsentiert. Allerdings sind die absoluten Häufigkeiten darunter für die Analyse von größerer Bedeutung und weisen direkt auf die geringe Anzahl an Belegen hin. Die Prozentwerte bestätigen zwar jene Beobachtungen, die bereits durch die absoluten Zahlen sichtbar werden, liefern aber keine neuen bzw. stichhaltigen Erkenntnisse. Da eine tiefergehende Analyse der Zahlen aufgrund der geringen Datenmenge nur begrenzt aussagekräftig ist, sollen nun einzelne Belege und Auffälligkeiten näher analysiert werden. Diesbezüglich sind insbesondere Konstruktionen ohne CA und ohne Klitikon interessant, bei denen die Satzstellung geändert wird:

- (12a) [...] *weu mia hab-n so an Durscht*
 [...], weil wir hab-1PL so einen Durst
 („Wem heut' net schlecht is“, Ambros 1975)
- (12b) [...] *weu mia zwa kumm-an kloa*
 [...], weil wir zwei komm-1PL klar
 („Wunder meiner Seligkeit“, S.T.S. 1985)

Auf das Subjekt *mia* folgt in (12a) und (12b) direkt das Verb. In beiden Fällen müsste sich das Verb jedoch in Letztstellung befinden. In (12b) darf das trennbare Verb im Nebensatz prinzipiell nicht getrennt werden, sodass es korrekterweise *kloakumman* heißen müsste. Um diese Auffälligkeit zu erläutern, sei an dieser Stelle auf Wöllstein (2016) Bezug genommen. In der gesprochenen Sprache können Realisierungen mit den Nebensatzeinleitern *weil* und *obwohl* eine Verbzweitstellung aufweisen. Im Hinblick auf die semantische Ebene leisten die Wörter in dieser Verwendungsweise jedoch nicht mehr dasselbe wie in Nebensatzkonstruktionen (vgl. Wöllstein 2016: 1066). Zehetner (1985) hält hierzu fest, dass die Satzglieder im Dialekt eine andere Anordnung als in der Standardsprache aufweisen können. So kann die Subjunktion *weil* im Bairischen nicht nur als unterordnendes Element fungieren, sondern parallel zu der Konjunktion *denn* im Hochdeutschen auch nebenordnend eingesetzt werden (vgl. Zehetner 1985: 149). Trotz der möglichen nebenordnenden Funktion von *weil* werden die nachgewiesenen Beispiele als

relevant erachtet, da sie die Sonderstellung der Nebensatzeinleitenden Subjunktion *weil* im Bairischen exemplarisch verdeutlichen.

Mit Blick auf die 2. Ps. Sg. lässt sich dieses Phänomen im Liedtextkorpus ebenfalls beobachten:

- (13a) [...] *weu du bi-st ned bliebn*
[...], weil du bi-2SG nicht geblieben
(„Des bin net i“, Poxrucker Sisters 2017)
- (13b) *[...] *weu-st du bi-st ned bliebn*
[...], weil-2SG du bi-2SG nicht geblieben
- (13c) [...] *weu-st du ned bliebn bi-st*
[...], weil-2SG du nicht geblieben bi-2SG

Durch den Beleg (13a) kommt eine wichtige Erkenntnis zum Vorschein, denn in diesem Fall ist die Realisierung eines Kongruenzmarkers am Komplementierer ausgeschlossen, was mit (13b) exemplarisch gezeigt wird. Nach Wöllstein (2016) handelt es sich hierbei schlichtweg um eine Hauptsatzkonstruktion mit einer ursprünglichen Subjunktion (*weil*), die nun als Konjunktion oder Konnektoradverb auftreten kann (vgl. Wöllstein 2016: 1066). Das Beispiel (13c) ist zugleich ein Beweis dafür, dass es sich bei CA um ein morphosyntaktisches Phänomen im Nebensatz handelt, denn in dem vorliegenden Fall ist die Realisierung von CA ohne Weiteres möglich.

Interessante Tendenzen lassen sich des Weiteren insbesondere mit Blick auf die ambigen Fälle feststellen. Unmittelbar auf den Nebensatzeinleiter folgt bei allen uneindeutigen Realisierungen ausschließlich die klitisierte Form *-ma*. Da im gleichen Teilsatz kein zusätzliches Vollpronomen realisiert wird, bleibt unklar, ob es sich um einen Kongruenzmarker handelt. Auffällig ist jedoch bei Resetarits, dass er bei den Songs „Blattschuss“ und „Da Joker“ in weiteren Textpassagen zwischen dem Vollpronomen *wir* und dem dialektalen Gegenstück *mia* variiert. Wie bereits in Abschnitt 2.4.3 bezüglich der Vollpronomina in der 2. Ps. Pl. (*es* und *ihr*) festgehalten wurde, kann gewissermaßen nach Ambiguitätsgrad unterschieden werden. Ähnliches ist wohl auf die 1. Ps. Pl. übertragbar, sodass folgender Schluss zulässig scheint: In Songtexten, in denen *mia* als Pronomen fungiert, sind die Belege mit *-ma* nach dem Nebensatzeinleiter *ambiger* als bei Verwendung des Pronomens *wir*. Dies lässt sich aufgrund des Naheverhältnisses des Klitikons *-ma*, das direkt von der Vollform *mia* abgeleitet werden kann, erklären. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das standardsprachliche Pronomen *wir* in den dialektal geprägten Liedern bei mehreren Künstler*innen angetroffen werden kann. Die Band Granada greift im Song „Ottakring“ durchgehend auf diese Form zurück. Möglicherweise hängt

dies mit dem Nebensatzeinleitenden Element *was* zusammen, denn die Gruppe leitet den untergeordneten Teilsatz dreimal mit den Worten *was wir* ein. Auch in dem Lied „Gonz vü Liebe gebn“ von den Poxrucker Sisters ist das standardsprachnähere Personalpronomen *wir* nach diesem *w*-Pronomen belegt. Das Duo Pizzera & Jaus präferiert im Song „Der seidene Faden“ bei weiteren Nebensatzeinleitenden Elementen ebenfalls *wir* anstelle von *mia*. Für aussagekräftige Ergebnisse hierzu bedarf es jedoch einer größeren Datenmenge und in Bezug auf die 1. Ps. Pl. noch intensiverer Forschung.

5.1.3 2. Person Plural

In dem Songtextkorpus befinden sich insgesamt nur elf Nebensätze, die in Bezug auf die 2. Ps. Pl. von Relevanz sind. Es wäre somit, wie auch bereits bei den Daten zur 1. Ps. Pl., vermessen, darauf aufbauend Tendenzen herauslesen zu wollen. Wenngleich die geringe Anzahl an Belegen auf den ersten Blick ernüchternd scheint, ist dies rasch erklärbar: Erstens sind für das Auftreten von CA Nebensatzkonstruktionen unumgänglich. Zweitens ist den Ausführungen von Talkner (vgl. 2019: 90) folgend an dieser Stelle nochmals darauf hinzuweisen, dass in Liedern die Personen im Plural seltener vorkommen. Ein Grund hierfür ist möglicherweise jener des Adressierens: Damit sich die Zuhörenden direkt angesprochen fühlen bzw. eine stärkere Bindung zu dem Gesungenen aufbauen können, greifen die Musiker*innen auf die 2. Ps. Sg. zurück. Dass in Form der 2. Ps. Pl. auf das gesamte Publikum Bezug genommen wird, ist hingegen eher unüblich. Des Weiteren stellt sich hierbei die Frage, ob mit *ihr* alle Zuhörer*innen angesprochen werden oder nur eine bestimmte Personengruppe.

Die absoluten Zahlen in Abbildung 9 zeigen nun direkt, dass bei vier der acht Musikschaftenden (Resetarits, Fendrich, Granada & Poxrucker Sisters) kein Nebensatz in der 2. Ps. Pl. vorzufinden ist. Zudem kann bei Hubert von Goisern und S.T.S. nur ein einziger Beleg ausgemacht werden, der in beiden Fällen ambig ist. Pizzera & Jaus weisen in ihrem Song „Dialekt’s mi“ immerhin drei relevante Beispiele auf. Wolfgang Ambros ist demzufolge mit sechs Nennungen für mehr als die Hälfte aller getaggtten Nebensätze in der 2. Ps. Pl. verantwortlich. In dem zehn Lieder umfassenden Teilkorpus seines Œuvres sind diesbezüglich zwei Lieder von Bedeutung („I bin a Weh“ & „Überlebensfrage“). Trotz der geringen Anzahl an Belegen in der 2. Ps. Pl. stechen zwei Aspekte hervor: Erstens sind analog zur 1. Ps. Pl. dieselben zwei Realisierungsvarianten (–CA, –klit. & ambig) von Relevanz, obwohl grundsätzlich zwischen fünf Möglichkeiten differenziert wurde. Da in keinem der Fälle auf das Kongruenzmorphem *-s* ein Vollpronomen (*ihr* oder *es*) folgt, liefert keine bzw. keiner der Sänger*innen einen eindeutigen CA-Beleg. Zweitens sind vor allem ambige Belege anzutreffen, die eine Parallele zu den

Vollpronomina *wir* und *mia* in der 1. Ps. Pl. erkennbar werden lassen. Bei den Künstler*innen spielt bemerkenswerterweise auch in der 2. Ps. Pl. das standardsprachnähere Personalpronomen *ihr* eine größere Rolle als die dialektnähere Variante *es*, die nur bei Hubert von Goisern vorkommt. Sein Beleg ist somit im Sinne der Erläuterungen in Abschnitt 2.4.3 *ambiger* als die Beispiele seiner Künstlerkollegen.

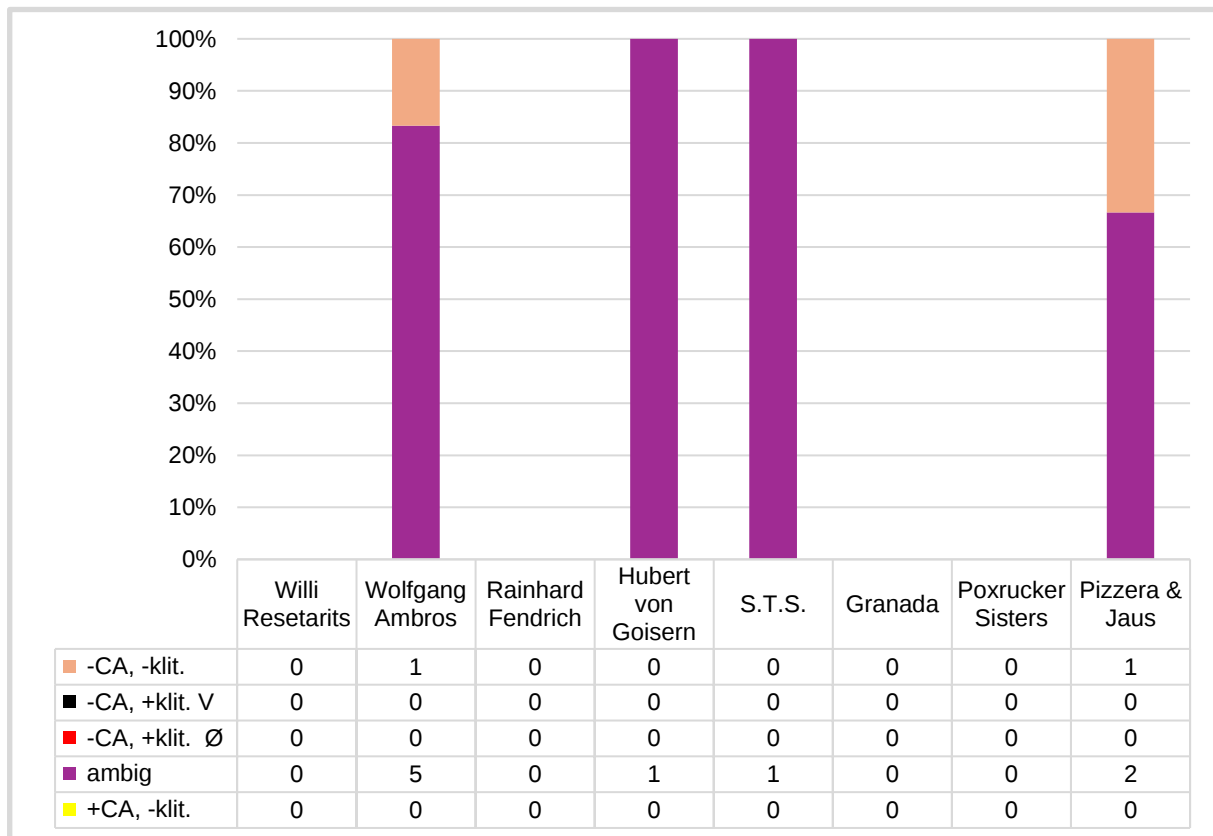


Abbildung 9: Absolute und relative Zahlen zur Variation in der 2. Ps. Pl.

Das Balkendiagramm in Abbildung 9 veranschaulicht die relativen Häufigkeiten. Wie bereits bei den Daten zur 1. Ps. Pl. zeigt sich erneut, dass die wenigen Belege eine aussagekräftige Analyse der Prozentwerte erschweren. Der Blick auf die prozentuale Verteilung liefert somit weder Auffälligkeiten noch neue Erkenntnisse. Aufgrund der wenigen relevanten Nebensätze in dieser Person bleibt die quantitative Aussagekraft begrenzt, sodass sich daraus keine eindeutigen Tendenzen ableiten lassen. Allerdings ist bei detailliertem Blick auf die Songs eine Auffälligkeit auszumachen: Die Belege in der 2. Ps. Pl. treten in den Liedern zumeist isoliert auf. Sowohl bei Ambros als auch von Goisern und S.T.S. sind in den jeweiligen Songs nur Nebensätze der 2. Ps. Pl. anzutreffen, sodass lediglich Pizzera & Jaus zwischen der 2. Ps. Sg. und Pl. wechseln. Ein Changieren zwischen der 2. Ps. Sg. und 1. Ps. Pl. innerhalb eines Songs ist indes

weitaus häufiger zu registrieren, da die beiden Personen *du* und *wir* in einem engen Zusammenhang stehen.

Abschließend ist sich noch einem möglichen Grund für den häufigeren Gebrauch ambiger Fälle in der 2. Ps. Pl. zu nähern. Hierfür sei eine Textpassage aus dem Korpus herangezogen, anhand derer mögliche Antworten sichtbar werden:

- (14a) [...], *ob-s no leb-ts*
[...], ob-2PL noch leb-2PL

(„Überlebensfrage“, Ambros 1983)

- (14b) [...], *ob-s es no leb-ts*
[...], ob-2PL ihr noch leb-2PL

- (14c) [...], *ob ihr no leb-ts*
[...], ob ihr noch leb-2PL

- (14d) [...], *ob es no leb-ts*
[...], ob ihr noch leb-2PL

Ambros singt in diesem Lied die ambige Variante (14a) wohl nicht zufällig, da sie mit dem konsonantischen Klitikon schlichtweg sangbarer ist und flüssiger wirkt. Auch die Realisierungsmöglichkeit (14b), bei der es sich aufgrund des realisierten Vollpronomens eindeutig um den CA-Marker *-s* handelt, erscheint stimmiger als die Beispiele (14c) und (14d), die der Variante ohne CA und ohne Klitikon entsprechen. In beiden Fällen führt die Realisierung des Vollpronomens dazu, dass der Sänger eine zusätzliche Silbe einbauen müsste. Dies könnte in Bezug auf Rhythmus und Taktmaß des Songs problematisch sein. Zudem zeigt insbesondere der Vergleich zwischen (14b) und (14d), dass die Variante ohne das klitisierte *-s* bzw. ohne den CA-Marker sperriger bzw. musikalisch ausgedrückt disharmonischer wirkt – vergleiche hierzu *ob es* mit *ob-s es*. Gleiches zeigt beispielsweise auch die Songtextpassage in Tabelle 6 bezüglich der Subjunktion *weil*. Da die dialektale Form *weu* bereits auf einem Vokal auslautet, klingt das darauffolgende konsonantische Klitikon *-s* wesentlich melodischer als die alleinige Realisierung des Vollpronomens *es* – vergleiche *weu-s* mit *weu es*. Der mögliche prosodische Einfluss auf die Wahl der Realisierungsvariante wird in 5.4.2 noch ausführlich beleuchtet.

Die bisherigen Analysen deuten darauf hin, dass der Rückgriff auf eine bestimmte Realisierungsvariante von verschiedenen Faktoren abhängig sein kann. Welche Bedeutung der Dialektregion bzw. der Herkunft der Künstler*innen in Bezug auf das Vorkommen von CA zukommt, wird nun eingehender untersucht.

5.2 Das Auftreten von CA – ein Vergleich der Dialektregionen

Da Belege für die 1. und 2. Ps. Pl. nur in geringer Zahl vorliegen, erfolgt die Auswertung nun für alle Personen zusammen. Während zuvor die Realisierungsvarianten getrennt nach Person und Numerus betrachtet wurden, wird im Vergleich der Dialektregionen darauf verzichtet, da eine detaillierte Differenzierung unergiebig wäre. Das Klassifikationsschema der 2. Ps. Sg. dient als Grundlage für die weitere Analyse, weil es alle relevanten Kategorien umfasst. Beim Vergleich auf der areal-horizontalen Ebene ist nun zu beachten, dass das Verhältnis der Künstler*innen nach Dialektregion mit 5:3 nicht ganz ausgewogen ist. Dennoch liefert der Vergleich der absoluten Zahlen wertvolle Erkenntnisse und zeigt auf, wie häufig die verschiedenen Realisierungsvarianten in den Songtexten der beiden Dialektregionen auftreten. Außerdem wird anhand der Daten ermittelt, welche Realisierungsvarianten jeweils prozentual dominieren. Durch diese Gegenüberstellung wird sichtbar, welchen Stellenwert das Phänomen *Complementizer Agreement* in den Dialekträumen einnimmt. Wie bereits in 3.3 grafisch veranschaulicht, stehen Willi Resetarits, Wolfgang Ambros, Rainhard Fendrich, die Poxrucker Sisters sowie Pizzera & Jaus stellvertretend für den mittelbairischen Raum, während Hubert von Goisern, S.T.S. und Granada das südmittelbairische Übergangsgebiet repräsentieren.

Die in Abbildung 10 präsentierten absoluten Zahlen zeigen deutliche Unterschiede zwischen den beiden Regionen auf. Wie bereits erwähnt sind diese Zahlen aufgrund der ungleichen Verteilung der Künstler*innen jedoch nicht direkt vergleichbar. Erst im Zuge der Analyse der relativen Häufigkeiten ist festzustellen, welche Muster in den einzelnen Dialektgebieten tatsächlich vorliegen. Nichtsdestotrotz lassen bereits die absoluten Zahlen erste Tendenzen erkennen. Von den 398 Belegen entfallen insgesamt exakt 300 auf Vertreter*innen des mittelbairischen Gebietes und 98 auf die Musiker aus dem südmittelbairischen Raum. Somit stammen mehr als 75% der relevanten Nebensätze von Sänger*innen aus dem mittelbairischen Raum. Da auch unter Berücksichtigung der unausgewogenen Verteilung in dieser Dialektregion weitaus mehr Nebensätze in den drei relevanten Personen und Numeri ausgemacht werden können, unterstreicht dies die deutliche Dominanz der vorhandenen Daten aus der mittelbairischen Region. Diese Tendenzen lassen sich auch mit Blick auf die bereits präsentierte Abbildung 6 (siehe Abschnitt 5.1.1) bestätigen. Dabei wird ersichtlich, dass die beiden Bands S.T.S. und Granada sowie Hubert von Goisern jene drei Künstler(-gruppen) darstellen, die im Rahmen der Untersuchung insgesamt die wenigsten Nebensätze in der 2. Ps. Sg. liefern. Dies erklärt, weshalb für alle Realisierungsvarianten im mittelbairischen Raum mehr Belege vorliegen. Auch bei Betrachtung der eindeutigen Fälle mit CA wird ersichtlich, dass lediglich die Poxrucker Sisters aus dem

westmittelbairischen Raum weniger Belege als die drei *Austropop*-Vertreter aus dem südmittelbairischen Übergangsgebiet verzeichnen. Gleichzeitig sticht vor allem die hohe Anzahl bei Pizzeria & Jaus heraus. Demzufolge verdeutlicht Abbildung 10, dass 130 der insgesamt 178 Belege mit einem Kongruenzmarker aus dem mittelbairischen Raum stammen. Dies entspricht einem Anteil von 73,03%, während Fälle mit CA im südmittelbairischen Gebiet nur 48-mal vorkommen bzw. 26,97% der gesamten CA-Belege im Songtextkorpus ausmachen. Zusammenfassend zeigt sich, dass die Künstler*innen aus der mittelbairischen Dialektregion deutlich mehr Nebensatzkonstruktionen mit CA für die Untersuchung liefern. Diese Tendenz bleibt auch unter Berücksichtigung der unausgewogenen Verteilung der Musiker*innen auf die Dialekträume bestehen.

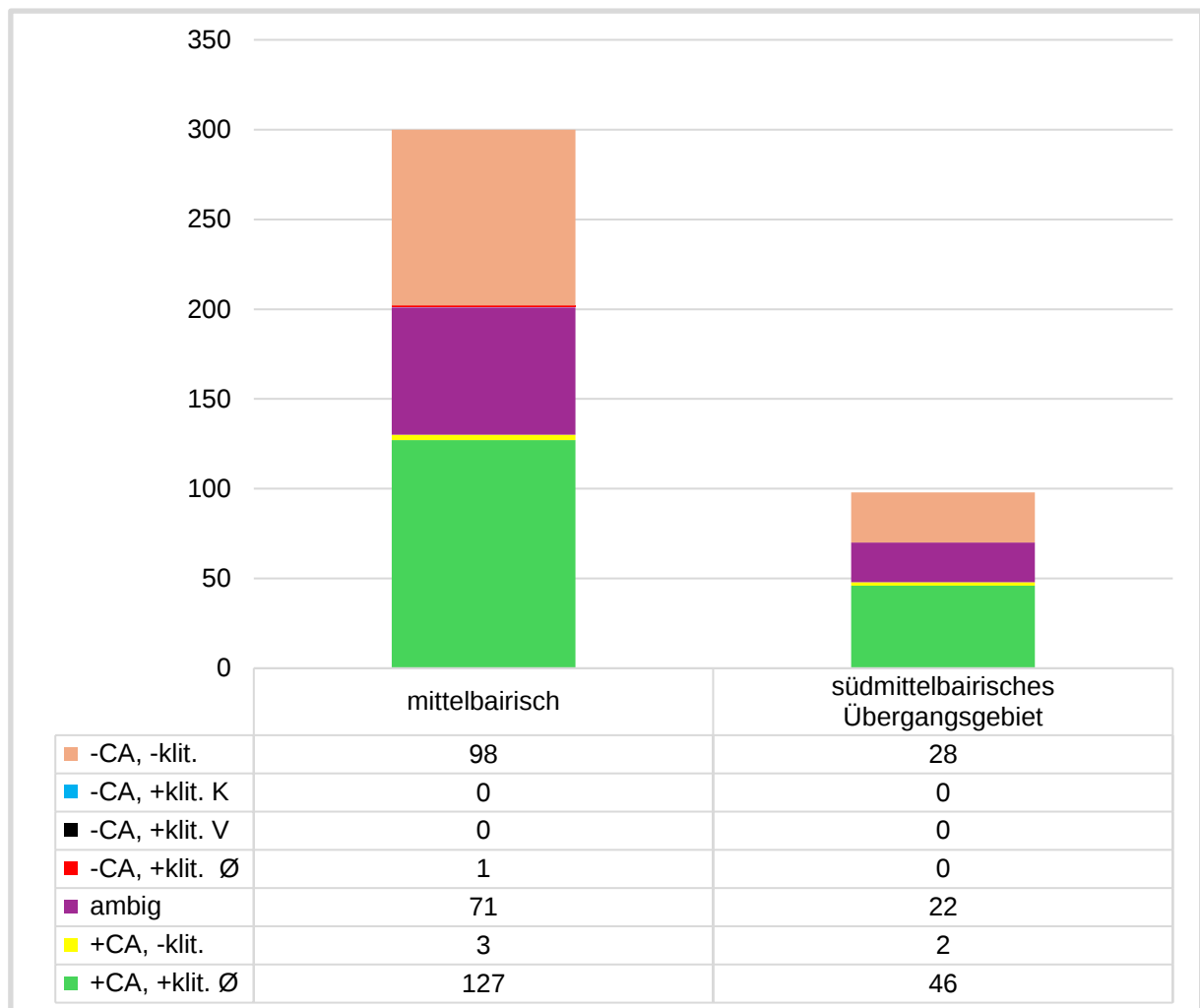


Abbildung 10: Absolute Zahlen zur Variation nach Dialektregion

Während soeben die absoluten Zahlen und der Gesamtanteil der Belege mit CA betrachtet wurden, zeigt Abbildung 11, wie sich die verschiedenen Realisierungsvarianten innerhalb des

mittel- und südmittelbairischen Sprachraums prozentual aufteilen. Dabei werden zwei Aspekte miteinander verwoben: Anhand der Österreich-Karte wird mit Tortendiagrammen grafisch veranschaulicht, auf welche Realisierungsmöglichkeiten die einzelnen Künstler*innen(-gruppen) aus den jeweiligen Sprachräumen vorwiegend zurückgreifen.²⁴ Der primäre Fokus liegt jedoch auf der Darstellung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen den Dialektregionen, weshalb die Verteilung der Realisierungsvarianten innerhalb der einzelnen Dialektregionen im Detail betrachtet und in einem Balkendiagramm gegenübergestellt wird. Hierbei ist erkennbar, dass sich die Variation in den beiden Dialektregionen beinahe identisch gestaltet. Es sind bei allen relativen Werten lediglich minimale Unterschiede auszumachen, die sich auf wenige Prozentpunkte beziehen. Dies ist mit Blick auf die Landkarte allerdings durchaus unerwartet. Sie zeigt beispielsweise, dass die Variante ohne CA und ohne klitisiertes Pronomen eine große Diskrepanz zwischen den Künstler*innen aufweist. Diesbezüglich sind auch die innerregionalen Differenzen signifikant. Hierfür lohnt sich der Blick auf den Gesamtanteil dieser Variante an den Tortendiagrammen:

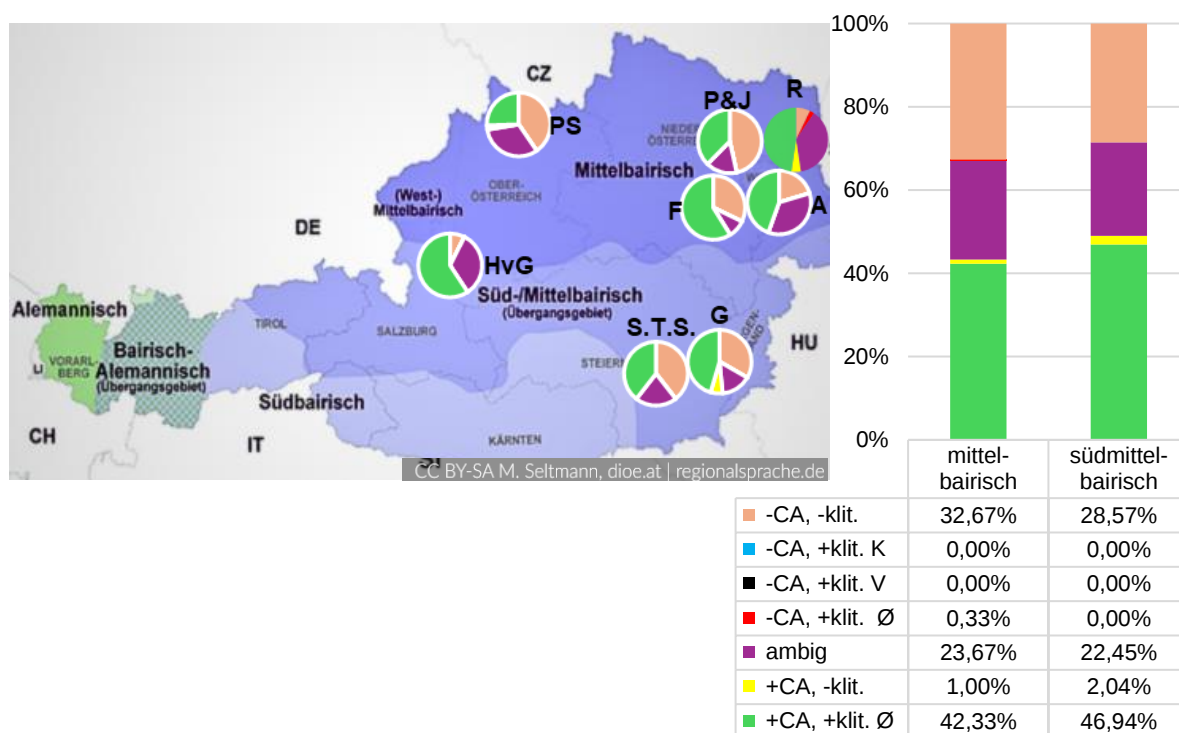


Abbildung 11: Variation der Realisierungsvarianten nach Dialektregion (modifiziert nach Seltmann, URL: <https://iam.dioe.at/frage-des-monats/wie-teilt-man-dialekte-ein>, Zugriff: 10.03.2025)

²⁴ Anbei die Aufschlüsselung der angegebenen Kürzel: Resetarits (R), Ambros (A), Fendrich (F), Hubert von Goisern (HvG), die Band S.T.S. bleibt S.T.S., Granada (G), Poxrucker Sisters (PS) und Pizzera & Jaus (P&J). Des Weiteren ist anzumerken, dass die vier im Osten beheimateten Künstler(-gruppen) alle dem Ballungsraum Wien zuzuordnen sind, was der Karte aufgrund der Größe nicht direkt entnommen werden kann. Gleiches gilt für die beiden Bands aus der steirischen Landeshauptstadt Graz. Näheres hierzu wurde in 3.3 ausgeführt.

Im Mittelbairischen sind vor allem die Unterschiede zwischen Willi Resetarits und Pizzera & Jaus auffallend. Ebenso fällt im südmittelbairischen Übergangsgebiet die Differenz zwischen Hubert von Goisern und S.T.S. ins Auge. Verteilt auf die Dialektregionen scheint sich diese erhebliche Diskrepanz wiederum auszugleichen, denn in beiden Gebieten ist diese Realisierungsvariante bei mehr als jeder vierten Nennung (32,67% bzw. 28,57%) auszumachen.

Die ambigen Fälle spielen in beiden Dialektregionen ebenfalls eine wichtige Rolle, weisen aber auf keine nennenswerten regionalen Besonderheiten hin. Weitaus interessanter sind die Belege mit CA. Wenngleich bereits konstatiert wurde, dass für die Untersuchung deutlich mehr relevante Nebensätze aus dem mittelbairischen Raum kommen, zeigt die separate Darstellung der Daten aus den Dialektregionen Folgendes: Eine Vielzahl der Belege aus der mittelbairischen Region weist einen CA-Marker auf. Die Künstler*innen realisieren in mehr als vier von zehn Fällen (43,33%) nach dem einleitenden Element ein Kongruenzmorphem. Dies verdeutlicht, dass das Phänomen CA bei den ausgewählten Musiker*innen aus dieser Region bzw. in dem Teilkorpus von großer Relevanz ist. Die beiden Realisierungsvarianten mit CA nehmen im südmittelbairischen Übergangsgebiet jedoch eine noch größere Rolle als im mittelbairischen Raum ein. In 48,98% der Fälle und somit in beinahe jeder zweiten getaggtten Nebensatzkonstruktion aus der Übergangsregion greifen die drei Künstler(-gruppen) auf einen Kongruenzmarker zurück. Dies ist signifikant und angesichts der bisherigen Analyseergebnisse bemerkenswert. Trotz der weitaus geringeren Anzahl an relevanten Nebensätzen zeigt sich, dass CA in den Liedern der südmittelbairischen Künstler eine dominante Rolle einnimmt. Dies gilt zumindest für die 2. Ps. Sg., denn die Daten umfassen auch die Nebensätze der 1. und 2. Ps. Pl., die in keinem der Dialekträume einen eindeutigen CA-Beleg vorweisen.

Erwähnenswert ist abschließend ein Brief an Pfalz (1918), der sich zwar auf Beobachtungen im Südbairischen bezieht, aber eine mögliche Stadt-Land-Differenz bezüglich der Realisierung von CA betrifft. So wird ihm dazumal berichtet, dass die „Suffigierung der Personalpronomina“ eine mittelbairische Besonderheit sei, die sich auf den südbairischen Raum ausbreite. Während die Subjunktionen im urbanen Raum auffallend häufig ein Suffix erhalten, seien diese Formen in ländlichen Gebieten seltener anzutreffen, weil sie nicht als bodenständig empfunden werden (vgl. Pfalz 1918: 19). Zur Überprüfung dieser Annahme sind Songtexte vermutlich nicht die geeignete Datenbasis. Allerdings bestätigen die Tortendiagramme in der Österreich-Karte, dass CA bei den *Austropop*-Vertreter*innen, die den Ballungszentren Wien und Graz zugeordnet werden können, von großer Bedeutung ist. Sowohl im Grazer als auch insbesondere im Wiener

Dialekt scheint dem Phänomen *Complementizer Agreement* eine wesentliche Bedeutung zuzukommen, was zumindest das Sprachrepertoire der ausgewählten Musiker betrifft.

Bei den Sänger*innen aus dem ländlichen Raum ist das Bild hingegen noch unklar: Während die Poxrucker Sisters tatsächlich mit Abstand am seltensten auf einen CA-Marker zurückgreifen, ist Hubert von Goisern hingegen jener Vertreter, der in Nebensätzen das Phänomen prozentual betrachtet am häufigsten realisiert. Weiß (2005) ist bezüglich des Auftretens von CA folgender Auffassung: „[C]omplementizer agreement is still a vigorous phenomenon in those dialects which are still employed in everyday communication and are not too heavily influenced by their standard variants“ (Weiß 2005: 163). Dies lässt darauf schließen, dass CA in ruralen Gebieten prinzipiell besonders oft vorkommen sollte. Inwiefern das seltene Auftreten von CA bei den Poxrucker Sisters eventuell Tendenzen des westmittelbairischen Raums entspricht, müsste nun mit weiteren Daten aus der Dialektregion untersucht werden. Zu beachten ist, dass bei dem Gesangstrio jedoch die ambigen Belege von großer Bedeutung sind und daher keine voreiligen Schlüsse gezogen werden sollten. Interessant ist die Diskrepanz zu Hubert von Goisern allemal, da sich sein Herkunftsort Bad Goisern an der Grenze zum Westmittelbairischen befindet und folglich eine sprachliche Nähe zu den Poxrucker Sisters bestehen müsste – zumal sowohl die drei Schwestern als auch von Goisern aus Oberösterreich stammen. Im Vorfeld war durchaus anzunehmen, dass sich das Sprachrepertoire dieser Musiker*innen am stärksten ähnelt. Konträr dazu sind sie nun jene *Austropop*-Vertreter*innen mit den größten Unterschieden. Ob sich aufgrund der unterschiedlichen Daten zwischen den jüngeren Schwestern und dem älteren Musiker womöglich ein Sprachwandelprozess in Bezug auf CA ableiten lässt, wird nun näher analysiert.

5.3 Die Entwicklung von CA – ein Vergleich zweier *Austropop*-Generationen

Der Generationenvergleich weist ebenfalls ein Verhältnis von 5:3 auf. Wie in 4.1 angeführt, werden unter den älteren *Austropop*-Größen Resetarits († 2022), Ambros, Fendrich, von Goisern und die Band S.T.S. zusammengefasst. Sie sind alle 70 Jahre oder älter. Demzufolge werden Granada, die Poxrucker Sisters sowie Pizzera & Jaus als die Vertreter*innen des jüngeren *Austropop* angesehen. Das in Abbildung 12 dargestellte Balkendiagramm mit den absoluten Zahlen zeigt wie erwartet, dass die fünf älteren Künstler(-gruppen) insgesamt mehr Belege liefern. Bei ihnen wurden 217 Nebensätze getaggt, während allerdings auch in den Songs der drei jüngeren Vertreter*innen 181 relevante Fälle ausgemacht werden konnten. Höchst signifikant ist hierbei der Unterschied bei der Variante ohne CA und ohne klitisiertes Pronomen. Obwohl das Liedtextkorpus der jungen Generation nur 30 Songs umfasst, sind darin wesentlich mehr

Belege dieser Realisierungsmöglichkeit zuordenbar. Eine Erklärung sowie detaillierte Aufschlüsselung der Daten bietet hierzu Abbildung 6. Sie verdeutlicht das häufige Auftreten dieser Variante bei Pizzera & Jaus. Zudem greifen auch die Poxrucker Sisters nach dem Nebensatzeinleitenden Element vergleichsweise oft auf ein Vollpronomen zurück. Bei manchen älteren *Austropop*-Größen spielt diese Variante hingegen eine geringe Rolle (bezüglich der intraindividuellen Variation siehe Abschnitt 5.1.1).

Den ambigen Fällen ist nicht allzu viel Bedeutung beizumessen, da sich diesbezüglich keine intergenerationellen Differenzen feststellen lassen. Ein Großteil der Belege betrifft Nebensätze der 2. Ps. Sg mit der Subjunktion *dass*, worauf in 5.4.1 im Zuge der Erläuterungen zu den Nebensatzeinleitern noch detailliert eingegangen wird. Der Blick auf die beiden Realisierungsvarianten mit CA liefert hingegen aussagekräftige Ergebnisse. Hierbei wird deutlich, dass die ältere Generation für 110 der 178 Nebensätze mit einem Kongruenzmarker am C-Element verantwortlich ist (61,8%). Die drei jüngeren *Dialektpop*-Vertreter*innen liefern für die Studie zusammen 68 CA-Belege (38,2%). Demzufolge scheint CA sowohl im Songtextkorpus der älteren als auch der jüngeren Generation eine bedeutsame Rolle einzunehmen.

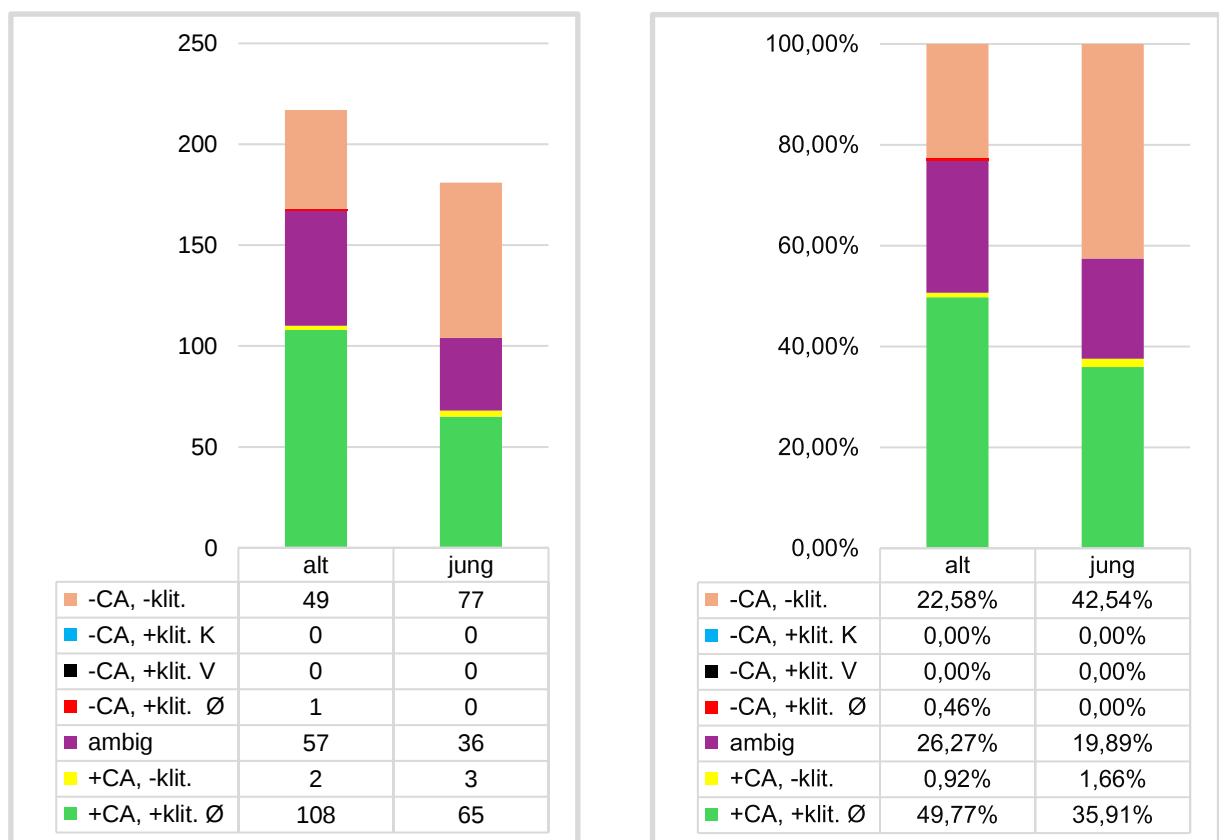


Abbildung 12: Absolute und relative Zahlen zur Variation nach Generation

Dem Balkendiagramm rechts in Abbildung 12 ist die prozentuale Verteilung der Realisierungsvarianten innerhalb der jeweiligen Generationen zu entnehmen. Dabei sind durchaus signifikante Unterschiede erkennbar: So haben bereits die absoluten Zahlen darauf hingewiesen, dass die Variante ohne CA und mit realisiertem Pronomen bei den jüngeren Musiker*innen gewissermaßen einen höheren Stellenwert genießt. Konkret gesagt weisen die Nebensätze in mehr als vier von zehn Fällen (42,54%) diese Variante auf. Konträre Ergebnisse hierzu liefern die Daten der älteren *Austropop*-Vertreter, denn bei ihnen nimmt diese Variante zwar noch immer eine beachtliche Rolle ein, aber der Prozentwert ist weitaus niedriger (22,58%). Ein umgekehrtes Bild zeigt sich nun mit Blick auf die Realisierungen mit einem Kongruenzmorphem: Die ältere Künstler*innengeneration realisiert bei mehr als jedem zweiten Beleg einen CA-Marker (50,69%), während die jüngere diesbezüglich einen niedrigeren Wert (37,57%) aufweist.

Van Koppen (2020) greift eine Theorie auf, die eine mögliche Erklärung für das seltenere Auftreten von CA bei jüngeren Sänger*innen liefern könnte. Dabei wird die Rolle des Sprachregisters diskutiert: Demnach würden manche Sprecher*innen CA nicht zu einem modernen oder innovativen Register, sondern vielmehr zu einem archaischen hinzuzählen. Allerdings liegen hierzu bis dato keine näheren soziolinguistischen Untersuchungen vor (vgl. van Koppen 2020: 314). In Zusammenhang mit der Analyse der Liedtexte ist dieser aufgegriffenen These wenig abzugewinnen. Vielmehr haben die absoluten Zahlen in Abbildung 12 gezeigt, dass dieses Phänomen im Sprachrepertoire jüngerer Musiker*innen ebenfalls von großem Stellenwert ist. CA scheint somit nicht Bestandteil eines archaischen Registers zu sein. Lenz et al. (vgl. 2014: 5) bestätigen dies und verweisen im Allgemeinen auf die Tatsache, dass ältere Dialektformen in einem Ort nicht ausschließlich von älteren Sprecher*innen verwendet werden, während gleichzeitig jüngere Ausdrucksweisen nicht nur den Jugendlichen und jungen Erwachsenen zugeschrieben werden können.

Eine schlüssige Erklärung für die divergierenden Prozentwerte zwischen den beiden Generationen liefert insbesondere die intraindividuelle Variation. Sobald die Künstler*innen eine andere Variante ebenfalls häufig verwenden, kann der Prozentwert der CA-Belege vergleichsweise niedrig sein – auch wenn manche Musiker*innen, wie z. B. insbesondere Pizzera & Jaus, CA in ihren Songs häufig realisieren. Deshalb handelt es sich allerdings nicht automatisch um einen möglichen Sprachwandelprozess, sondern vielmehr spielt bei ihnen lediglich eine zweite Variante eine ebenso wichtige Rolle.

Abbildung 13 zeigt nun die Daten zu den Zeitspannen zwischen 1972– 2000 sowie 2001– 2022. Da beide Zeiträume eine vergleichbare Anzahl von jeweils 40 Songs beinhalten, ermöglicht dies einen vertieften Blick auf die zeitliche Variation von CA. Die Ergebnisse der Analyse ähneln sehr stark dem Bild zum Generationenvergleich, da sich in den Songs von 2001–2022 vor allem die Lieder der jüngeren Künstler*innen(-gruppen) Granada, Poxrucker Sisters sowie Pizzera & Jaus befinden.²⁵ Die absoluten und relativen Zahlen bestätigen erneut, dass die Variante ohne CA und mit einem anschließenden Vollpronomen in den *Austropop*-Songs der jüngeren Vergangenheit weitaus häufiger anzutreffen ist. Zugleich liefern insbesondere die absoluten Zahlen aber auch eine Bestätigung für die These, dass CA ein stabiles Phänomen darstellt. So lassen sich in den älteren Songs insgesamt 93 Nebensätze mit einem Kongruenzmorphem finden und in jenen seit dem Jahre 2001 insgesamt 85. In relativen Zahlen ausgedrückt besteht hierbei nur ein minimaler Unterschied zwischen den 52,25% und 47,75%. Demzufolge nimmt die Realisierung des Phänomens auch bei den Songs aus der jüngeren Vergangenheit eine wesentliche Rolle ein. Anhand der Daten kann somit kein Abbau von CA konstatiert werden.

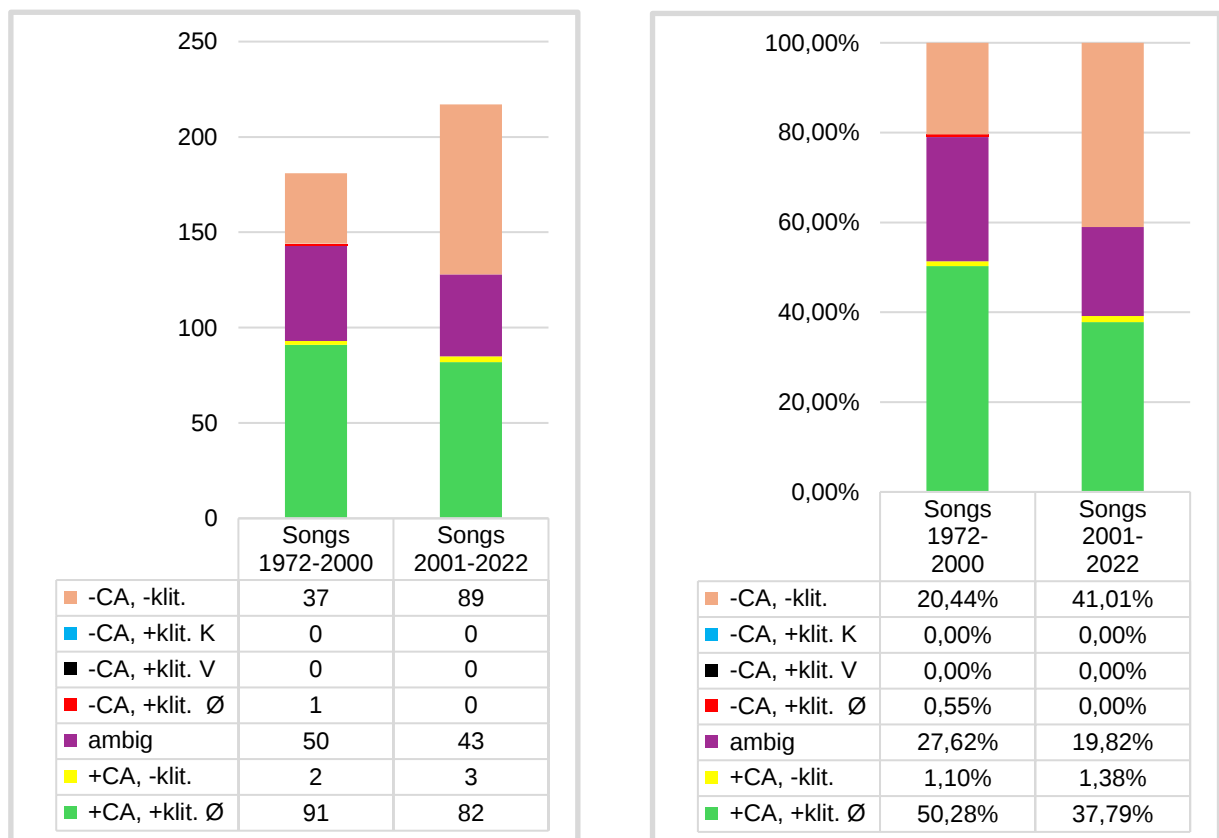


Abbildung 13: Absolute und relative Zahlen zur Variation nach Zeitraum

²⁵ In den 40 Songs aus den Jahren 2001–2022 befinden sich zudem vereinzelt Songs von Rainhard Fendrich, S.T.S. und Hubert von Goisern.

Das rechte Balkendiagramm in Abbildung 13 verdeutlicht zudem, dass in den Songs aus den Jahren 1972–2000 eine der beiden Realisierungsvarianten mit CA bei mehr als jeder zweiten relevanten Nebensatzkonstruktion (51,38%) vorzufinden ist. Der Wert ist mit jenem aus dem Generationenvergleich beinahe identisch. Gleiches gilt de facto auch für die ausgewählten Lieder seit dem Jahre 2001. Die Musiker*innen realisieren dabei in zirka vier von zehn Fällen (39,17%) nach dem Komplementierer einen CA-Marker. Auffällig ist insgesamt betrachtet, dass bei den Songs fast ausschließlich auf die Variante mit einem Null-Klitikon zurückgegriffen wird. Sowohl die Sänger*innen der älteren als auch der jüngeren Generation sowie die Daten zu den beiden Zeiträumen zeigen, dass die Variante mit CA und realisiertem Vollpronomen in den *Austropop*-Liedern eine Rarität darstellt. Etwaige Gründe hierfür sowie generell für die (Nicht-)Realisierung von CA werden im folgenden Abschnitt detailliert untersucht.

5.4 Mögliche Faktoren für die (Nicht-)Realisierung von CA in Songtexten

In diesem Abschnitt stehen zwei zentrale Aspekte im Fokus: Erstens wird untersucht, inwiefern die Kategorie und die Komplexität der Nebensatzeinleitenden Elemente das Auftreten von CA beeinflussen. Hierzu werden zunächst die quantitativen Ergebnisse zu den vier Nebensatzeinleitenden Kategorien (Subjunktionen, Relativelemente, *w*-Fragewörter und *w*-Phrasen) präsentiert. Jedoch erfolgt eine Aufteilung der *w*-Fragewörter in die beiden Subkategorien *w*-Pronomina und *w*-Adverbien, sodass insgesamt fünf Klassen unterschieden werden. Anschließend werden einzelne Nebensatzeinleiter näher analysiert, um zu ermitteln, bei welchen bevorzugt auf einen Kongruenzmarker zurückgegriffen wird. Zweitens wird beleuchtet, welchen Einfluss musikalische Aspekte und insbesondere die Prosodie auf die Wahl der Realisierungsvariante haben. Beispiele aus dem Songtextkorpus sollen den möglichen Zusammenhang zwischen der musikalischen Struktur und der sprachlichen Variation aufzeigen.

5.4.1 Die Nebensatzeinleiter – Bedeutsamkeit der Kategorie und der Komplexität

Im Folgenden wird keine detaillierte Analyse der sieben Realisierungsvarianten vorgenommen, da der Fokus auf der Abhängigkeit von CA in Bezug auf die Kategorie der Nebensatzeinleiter liegt. Zur besseren Übersichtlichkeit werden lediglich die drei Hauptkategorien (–CA, ambig, +CA) unterschieden. Abbildung 14 gewährt hierzu einen Einblick: Insgesamt werden 262 der 398 relevanten Nebensätze in den Songtexten mit einer Subjunktion eingeleitet. In einigen Fällen folgt auf die Subjunktion anschließend ein Vollpronomen. Wie die bisherigen Analysen veranschaulicht haben, weisen nahezu alle Belege ohne CA – bis auf eine einzige Ausnahme – die Variante mit einem realisierten Pronomen auf. Gleichzeitig ist auch der Anteil an ambigen

Fällen hoch, was in erster Linie mit dem Nebensatzeinleitenden Element *dass* zusammenhängt. Wie in Abschnitt 4.3 beschrieben, stellt dieser Komplementierer in der 2. Ps. Sg. ohne zusätzlich realisiertes Personalpronomen keinen eindeutigen Fall von CA dar. Für weitere ambige Belege bei den Subjunktionen sind vor allem Nebensätze der 1. und 2. Ps. Pl. verantwortlich. Zumeist werden die Subjunktionen jedoch mit einem Kongruenzmarker realisiert, was auf knapp die Hälfte aller Belege zutrifft.

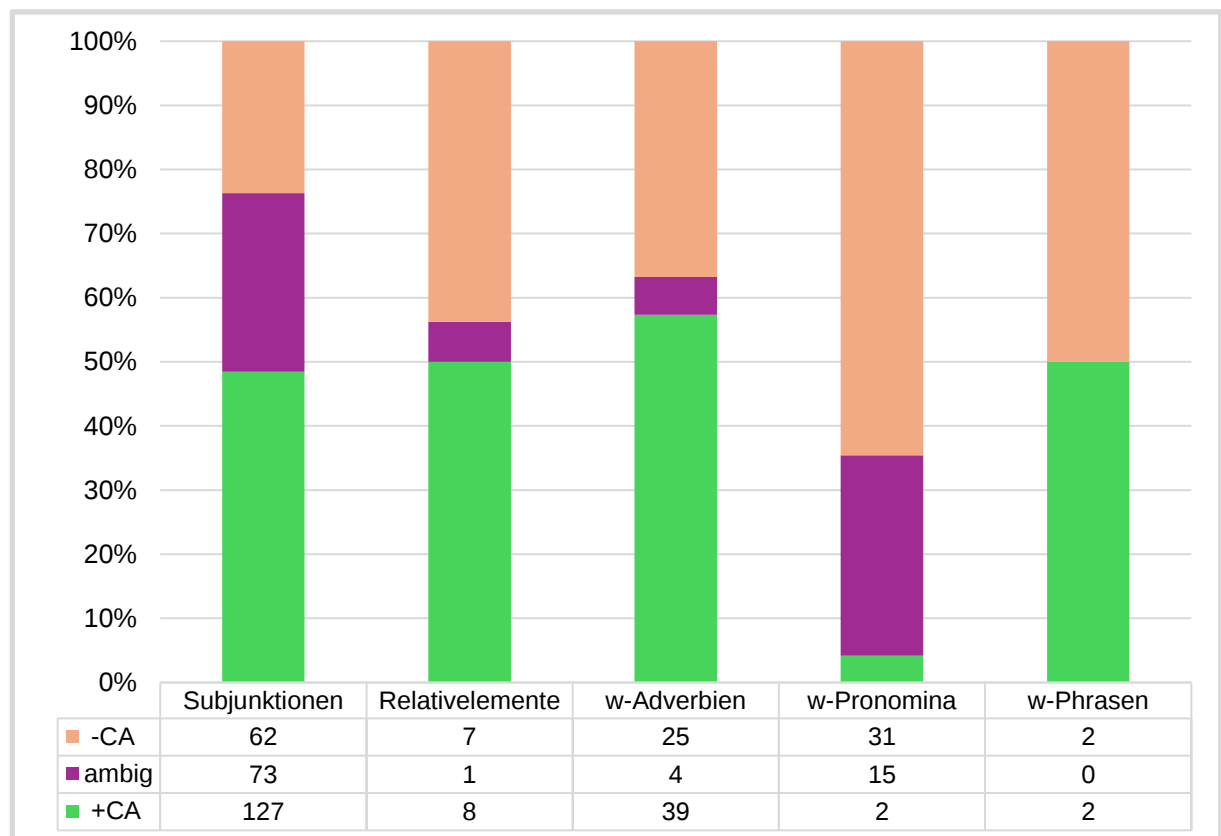


Abbildung 14: CA nach Kategorie der Nebensatzeinleiter

Auffällig ist zudem, dass sich *w*-Adverbien und *w*-Pronomina hinsichtlich der Realisierung eines *Agreement*-Morphems deutlich unterscheiden: Während bei Adverbien prozentual betrachtet sogar am häufigsten ein CA-Marker erscheint, stellt dies bei Pronomina eine Ausnahme dar. Allerdings ist diesbezüglich auf das *w*-Pronomen *was* hinzuweisen, denn dieses Element ist in dem Liedtextkorpus von besonderer Relevanz: Auf der einen Seite sind beinahe alle Fälle ohne einen Kongruenzmarker in der Kategorie *w*-Pronomina mit *was* verknüpft und auf der anderen Seite ist dieser Komplementierer für alle 15 ambigen Belege verantwortlich, da er ohne realisiertes Vollpronomen keinen eindeutigen CA-Marker zeigt. Die einzigen beiden Belege mit einem eindeutigen *Agreement*-Morphem bei den *w*-Pronomina sind folgende:

- (15a) [...], *wem-st* *wos erklär-st*
 [...], *wem-2SG* etwas erklär-2SG

(„Falscher Freund“, Fendrich 1997)

- (15b) [...] *egal, wen-st* *bezwing-st*
 [...] *egal, wen-2SG* bezwing-2SG

(„Leuchtturm“, Granada 2021)

In den Beispielsätzen (15a) und (15b) wird das *w*-Pronomen *wer* im Dativ bzw. Akkusativ mit einem CA-Marker versehen. Anders verhält es sich jedoch in (15c) mit dem *w*-Pronomen im Nominativ:

- (15c) [...], *wer du bi-st* , *is wos du gspia-st*
 [...], *wer du bi-2SG*, ist was du spür-2SG

(„Kopfstimme“, Pizzera & Jaus 2019)

Vergeiner & Bülow (2021) versuchen sich diesbezüglich einer Erklärung: So tritt CA vor allem bei jenen Nebensatzeinleitern auf, an die sich des Öfteren ein enklitisches Pronomen anlehnt. Da die Nominativform *wer* seltener gemeinsam mit einem Personalpronomen im Nominativ vorkommt, wird sie auch seltener zusammen mit einem Klitikon realisiert (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 130–131). Demzufolge ist es plausibel und naheliegend, dass das Pronomen *wer* im Nominativ generell selten mit einem *Agreement*-Morphem erscheint. Diesbezüglich zeigen die Ergebnisse von Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 125–126) zum mittel- und südmittelbairischen Raum, dass *wer* in der 2. Ps. Sg. wesentlich öfter ohne CA realisiert wurde als die untersuchten Subjunktionen *wenn* und *ob*. Wie die Beispiele aus den Liedtexten zeigen, trifft dies jedoch alles andere als zwingend auf den Dativ (*wem*) und Akkusativ (*wen*) zu. Darauf aufbauend lässt sich die These formulieren, dass die Wahrscheinlichkeit für den Rückgriff auf ein Kongruenzmorphem im Falle dieses *w*-Pronomens je nach Kasus unterschiedlich hoch ist.

Abschließend ist in Abbildung 14 mit Blick auf die absoluten Häufigkeiten zu erkennen, dass die Relativelemente und *w*-Phrasen einen minimalen Anteil der Gesamtbelege ausmachen. Jedoch spielt die Realisierung eines CA-Markers auch bei ihnen eine wichtige Rolle. Die folgenden drei Beispielsätze sollen die Variation bei den Relativelementen veranschaulichen:

- (16a) [...] *Zeilen, die du schreib-st*
 [...] *Zeilen, die du schreib-2SG*

(„s‘ ganze Leben für'n Rock 'n' Roll“, S.T.S. 1987)

- (16b) [...] *Lösung, die-st* *nur söbst finden kann-st*
 [...] *Lösung, die-2SG* nur selbst finden kann-2SG

(„Wieder a Sommer“, S.T.S. 1990)

- (16c) [...] *mit dem Zahn, den was du draufho-st*
 [...] mit dem Zahn, den was du draufha-2SG
 („Boid is so weid“, Willi Resetarits 1992)

Die ersten beiden Relativsätze (16a) und (16b) verdeutlichen exemplarisch, dass Relativelemente – in den beiden Fällen das Pronomen *die* – in einigen Liedern sowohl mit als auch ohne Kongruenzmarker versehen werden. Für die Wahl der Realisierungsvariante scheint somit in erster Linie der musikalische Rahmen des Songs ausschlaggebend zu sein, worauf in Kürze in 5.4.2 detailliert eingegangen wird. Der Beispielsatz (16c) ist ebenso interessant, da es sich hierbei um den einzigen Beleg handelt, der DFC aufweist. Auf das Relativpronomen *den* folgt das *w*-Pronomen *was*, das an dieser Stelle im Bairischen dafür sorgt, dass ein Fall eines doppelt gefüllten Komplementierers vorliegt. Ein Beleg für DFC bestehend aus einem *w*-Fragewort oder einer *w*-Phrase und der Subjunktion *dass* ist in den Songtexten indes nicht vorzufinden. Dennoch ist der Vergleich folgender *w*-Phrasen, die zu den komplexen Belegen gezählt werden können, aufschlussreich:

- (17a) [...] *ganz egal, wöchan Weg du nimm-st*
 [...] ganz egal, welchen Weg du nimm-2SG
 („Es geht weida“, Poxrucker Sisters 2014)
- (17b) [...] *egal, wie sehr-st di bemüh-st*
 [...] egal, wie sehr-2SG dich bemüh-2SG
 („Dialekt’s mi“, Pizzera & Jaus 2019)

Während in (17a) weder ein CA-Marker noch ein klitisiertes Pronomen auftritt, weist der Nebensatz in (17b) einen Kongruenzmarker auf – bemerkenswerterweise am Wort *sehr*. Es handelt sich hierbei nach Breindl (vgl. 2018a: Intensitätspartikel) um den typischsten und zentralen Vertreter der Intensitätspartikel. Im Sinne der Erläuterungen von Bayer (vgl. 2015: 23–24) ist die Komplementiererflexion in diesem Fall ungrammatisch, was durch das Einfügen der Subjunktion *dass* verhindert werden könnte. Grundsätzlich entsprechen beide herangezogenen Songtextpassagen jenen komplexeren Konstruktionen, in denen das Auftreten von DFC wahrscheinlich ist. Allerdings verzichten sowohl die Poxrucker Sisters als auch Pizzera & Jaus auf die Realisierung der subordinierenden Konjunktion, weshalb es sich nicht um DFC handelt.

Der nachfolgende Beispielsatz (18) aus dem Songtextkorpus der Poxrucker Sisters entspricht einem ambigen Beleg und zeigt, dass die Subjunktion *dass* im Bairischen nicht nur nach *w*-Fragewörtern, sondern auch in Kombination mit weiteren Nebensatzeinleitern vorkommt. Im konkreten Fall folgt sie auf die Subjunktion *bis*. Es kann zwar nicht von DFC im Sinne der Ausführungen in 2.2.2, aber zumindest von einer dialektalen Besonderheit gesprochen werden.

- (18) [...] *bis dass-t /dass-st heirat-st*
 [...] bis dass-Klit.2SG/dass-2SG heirate-2SG
 („Moch de Augn zua und tonz“, Poxrucker Sisters 2017)

Abbildung 15 präsentiert die Daten zu den Subjunktionen *wenn* und *weil* sowie zu den *w*-Adverbien *wie* und *wo*. Eine vertiefte Betrachtung dieser vier Nebensatzleitenden Elemente erscheint besonders aufschlussreich, da sie die meisten CA-Belege aufweisen und somit fundierte Erkenntnisse über die (Nicht-)Realisierung von CA ermöglichen. Im Balkendiagramm mit den absoluten Zahlen ist vor allem die hohe Frequenz der Subjunktion *wenn* auffällig: 103 der insgesamt 398 relevanten Nebensätze beginnen mit diesem Element. Die Präferenz für *wenn* in den Songs ist allerdings mit Blick auf Fingerhuth & Lenz (2020) erklärbar. So halten sie im Rahmen ihrer Untersuchung fest, dass die Gewährspersonen in den Freundesgesprächen vor allem auf diese Subjunktion zurückgriffen. Außerdem wurde *wenn* in diesem Setting häufig mit einem CA-Marker versehen (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 359). Da Freundesgespräche und das Schreiben von Liedtexten beide eine nicht-geleitete sowie offene Kommunikationsform darstellen, sind Parallelen zu erwarten. Die vorliegenden Daten in den Songs bestätigen, dass die Subjunktion *wenn* besonders oft gebraucht wird.

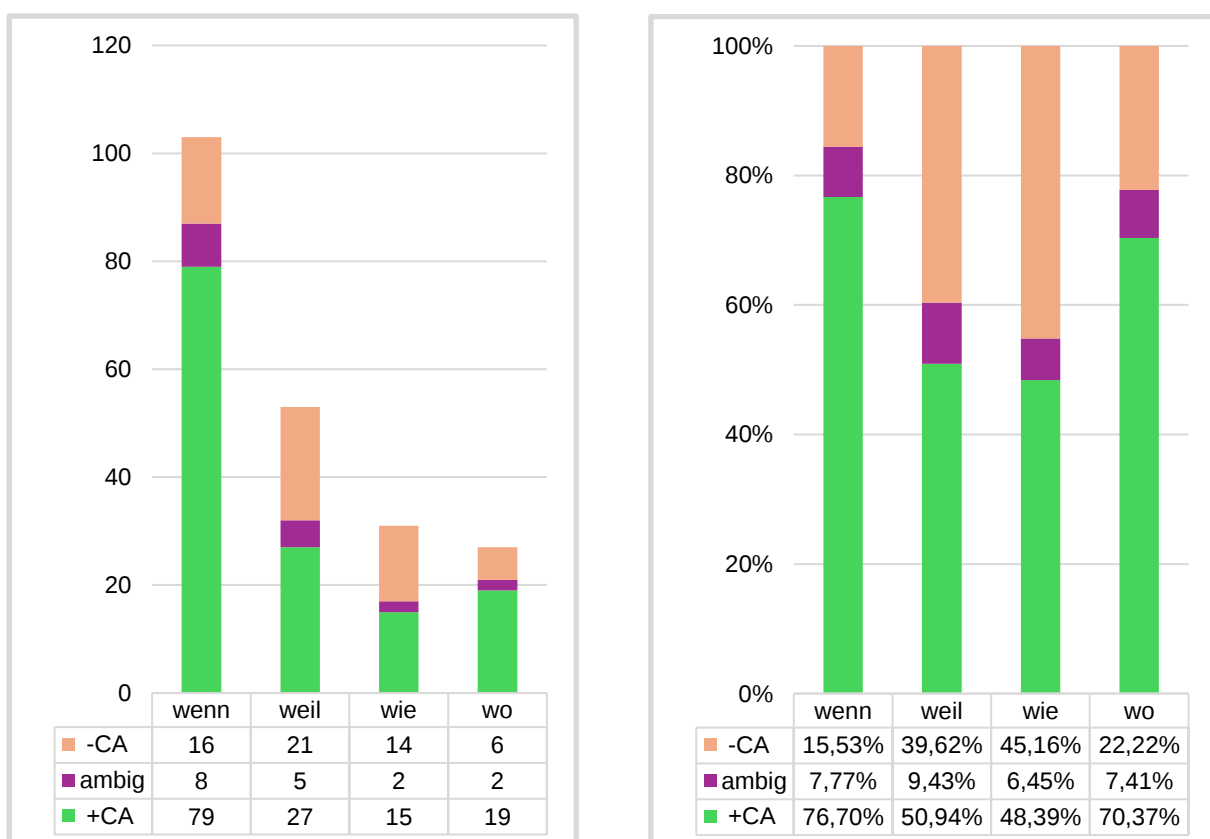


Abbildung 15: Variation bei den häufigsten Komplementierern

Eine mögliche Erklärung für das häufige Vorkommen des Nebensatzeinleitenden Elements *wenn* liefert Wiesinger (vgl. 1990: 455). So wird im Bairischen nicht zwischen dem temporalen Fragewort *wann* und der Subjunktion *wenn* unterschieden, die sowohl temporal als auch konditional verwendet werden kann. Dies zeigt sich auch im vorliegenden Liedtextkorpus, da die Sänger*innen die beiden Wörter von der Aussprache her einander angleichen. Nichtsdestotrotz kann eine Differenzierung vorgenommen werden. Entscheidend hierbei ist der jeweilige Kontext. Dieser bestimmt darüber, ob die Realisierung als *wenn-st* oder *wann-st* zu interpretieren ist. Während die meisten Nebensätze in den Liedern mit *wenn* gebildet werden, sind nur vier Belege dem *w*-Adverb *wann* zuordenbar.

Die ambigen Fälle liefern zu den vier Komplementierern keine Besonderheiten: Da keines der vier untersuchten Elemente einen *s*-Auslaut aufweist, resultieren alle ambigen Fälle aus Nebensätzen in der 1. und 2. Ps. Pl., bei denen kein zusätzliches Vollpronomen realisiert wurde. Weitaus interessanter ist, dass bei allen vier Einleitungselementen Belege ohne CA von nicht unerheblicher Bedeutung sind. Vor allem die Prozentzahlen im rechten Balkendiagramm veranschaulichen diesbezüglich signifikante Unterschiede: Die Subjunktion *wenn* stellt nicht nur den hochfrequenten Nebensatzeinleiter dar, sondern wird zudem prozentual betrachtet am häufigsten mit einem anschließenden CA-Marker realisiert. In mehr als drei von vier Fällen (76,70%) greifen die Sänger*innen bei diesem Element auf ein *Agreement*-Morphem zurück. Ein vergleichbares Bild liefert auch das Lokaladverb *wo*. Es ist zwar mit Blick auf die absoluten Zahlen von weitaus geringerer Relevanz, aber auch an diesen Komplementierer wird von den Musizierenden sehr häufig (70,37%) ein Kongruenzmarker angehängt.

Eine deutliche Diskrepanz hierzu wird nun sichtbar, wenn der Fokus auf die Subjunktion *weil* und das *w*-Adverb *wie* gerichtet wird. Zwar liefern die beiden Nebensatzeinleitenden Elemente einige Belege mit CA, aber zugleich zeigen die Prozentwerte, dass bei ihnen vor allem Realisierungen ohne Kongruenzmarker von großer Bedeutung sind. Im Falle von *weil* sind Formen ohne CA in vier von zehn Fällen (39,62%) und bei *wie* noch häufiger (45,16%) anzutreffen. Insgesamt betrachtet lassen sich zwischen diesen vier Komplementierern somit signifikante Unterschiede beobachten. Nichtsdestotrotz ist hervorzuheben, dass CA in eingeleiteten Nebensätzen mit *weil* und *wie* immer noch in etwa jedem zweiten Beispiel vorkommt.

Alle vier untersuchten Nebensatzeinleiter können im Sinne der Erläuterungen von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 324–325) als simple C-Elemente betrachtet werden. Dies erklärt, weshalb bei ihnen die Komplementierreflexion häufiger wiederzufinden ist. Um der Frage nachzugehen, inwiefern die Komplexität der Nebensatzeinleiter eine bedeutsame Rolle spielt, bieten

sich Songtexte allerdings nicht unbedingt an. Dies haben die divergierenden Ergebnisse in Abbildung 15 gezeigt. Außerdem weist ein Liedtextkorpus für die Analyse von Nebensatzeinleitern keine gleichmäßig verteilte Datenbasis auf. Komplexere C-Elemente, wie sie in Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 324–325) beschrieben werden, sind darin beispielsweise selten anzutreffen.

Die bisherigen Beobachtungen zeigen bereits einige Tendenzen, die auf prosodische Einflüsse hindeuten. Daher wird im folgenden Abschnitt näher diskutiert, inwiefern die Prosodie die Realisierung von CA beeinflusst.

5.4.2 Einfluss von Prosodie und musikalischen Rahmenbedingungen auf CA

Um das Phänomen *Complementizer Agreement* in den ausgewählten Liedern umfassend betrachten zu können, muss sowohl auf sprachliche als auch musikalische Aspekte geachtet werden. Pfeiler (1996) geht diesbezüglich direkt auf Dialekt-Songs im *Austropop* ein und hält grundsätzlich Folgendes fest: „Die Bedeutung des Dialekttexes liegt ferner darin, daß durch seine spezifischen Merkmale (besonders Sprachrhythmus und Sprachmelodik) die Liedmelodiegestaltung und außerdem die Phrasierung und Interpretation der Musikproduktionen beeinflusst wurden“ (Pfeiler 1996: 70). Zugleich können rhythmische Aspekte einen Einfluss auf die konkrete Ausgestaltung eines Liedtextes haben und z. B. über die Silbenstruktur bzw. das Versmaß sowie die Verwendung eines Kongruenzmarkers entscheiden. In der Musik kommen somit mehrere Faktoren zum Tragen, die unter anderem auch die (Nicht-)Realisierung von CA maßgeblich steuern können. Paul Pizzera erklärte beispielsweise im Rahmen eines Interviews, dass Otto Jaus und er den Dialekt je nach Flow der Musik anpassen (vgl. Niederwieser 2018). Dies hat folglich auch Auswirkungen auf die Realisierung von CA. Auffällig ist bei den beiden Musikern insbesondere mit Blick auf Abbildung 7 und die Daten zur 2. Ps. Sg., dass sie auf zwei Realisierungsvarianten besonders häufig zurückgreifen: einerseits auf jene ohne CA und ohne Klitikon (46,32%) sowie andererseits auf jene mit CA und Null-Klitikon (40%).

An diesem Punkt ist darauf hinzuweisen, dass die Prosodie – vor allem in puncto Akzentuierung bzw. Betonung – bei der Wahl zwischen pronominalen Klitika und Vollformen eine entscheidende Rolle spielt (vgl. Zehetner 1985: 123). Auf die Unbetonbarkeit und Akzentlosigkeit der Klitika, die unter anderem Nübling (vgl. 1992: 14) ausführlich beschreibt, wurde in 2.3.1 bereits Bezug genommen. Es besteht ein wesentlicher Unterschied darin, ob Sprecher*innen bzw. im konkreten Fall Sänger*innen das Vollpronomen als betonte Ausdrucksform realisieren oder auf ein unbetontes (Null-)Klitikon zurückgreifen. Zehetner (1985) fasst dies wie folgt zusammen: „Die Setzung der einen oder der anderen Form richtet sich nach der Aussageabsicht, je nachdem, ob etwas hervorgehoben werden soll oder nicht“ (Zehetner 1985: 123). Somit ist

es naheliegend, dass die Künstler*innen auf ein Vollpronomen zurückgreifen, um eine Textpassage bzw. -aussage zu betonen. Besonders interessant wäre es, den Musiker*innen diesbezüglich die Sätze (12a) und (12b) sowie (13a) vorzulegen, in denen sie die Subjunktion *weil* nicht mehr als Nebensatzeinleitendes Element verwenden. Eine Befragung könnte Klarheit darüber verschaffen, welche Gründe dafür ausschlaggebend gewesen sind.

Ein weiterer Aspekt, der für die Realisierungsvarianten von Relevanz ist, betrifft das Sprechtempo. Diesbezüglich kann zwischen langsamen Lento- und schnelleren Allegro- sowie Presto-Sprechweisen differenziert werden. Klitika können prinzipiell auch bei Lento-Formen vorkommen, wenngleich sie über Allegro-Formen entstanden sind (vgl. Nübling 1992: 17–18). Um dies nun auf das Thema der vorliegenden Arbeit und den Gesang zu übertragen: Klitika sind bei *Austropop*-Songs wie z. B. „Weus’d a Herz hast wia a Bergwerk“, die ein gemächliches Tempo aufweisen und einer Ballade entsprechen, nicht automatisch seltener anzutreffen. Nach Nübling (1992) ist es jedoch vor allem in der Allegro-Sprache der Fall, dass Wort- und Morphemgrenzen nicht mehr eindeutig erkennbar sind und ineinander verschwimmen. Ein hohes Sprechtempo fördert demzufolge Reduktionsformen und ist für die Verschmelzung nebeneinander auftretender Wörter mitverantwortlich, was in erster Linie Personalpronomina und Subjunktionen betrifft (vgl. Nübling 1992: 56–57). Beim Vergleich der folgenden drei Textzeilen wird deutlich, dass Tempo und Gesangs- bzw. Liedrhythmus wohl in den meisten Fällen für die Realisierung eines *Agreement*-Morphems ausschlaggebend sind:

- (19a) *Wo-st sog-st , sowas hob i in meim gonzn Lebn no ned gspiat*
 Wo-2SG sag-2SG, so etwas habe ich in meinem ganzen Leben noch nicht gespürt
 („Unerhört solide“, Pizzera & Jaus 2017)
- (19b) [...] *nur dass du so a Gfühlswöd in am fremdn Kopf schoff-st*
 [...] nur dass du so eine Gefühlswelt in einem fremden Kopf schaff-2SG
 („Unerhört solide“, Pizzera & Jaus 2017)
- (19c) *Wenn-st du denk-st , daun laufat i ins Laare*
 Wenn-2SG du denk-2SG, dann liefe ich ins Leere
 („Marie“, Granada 2018)

Alle drei gesungenen Textpassagen bestechen durch ein hohes Sprech- bzw. Gesangstempo. Die beiden in (19a) und (19b) dargelegten Songtextzeilen folgen im Lied direkt aufeinander. Hierbei scheint der Rhythmus dafür verantwortlich zu sein, dass in dem einem Fall am *w*-Adverb *wo* ein CA-Marker realisiert wird, während im anderen Fall auf die Subjunktion *dass* ein Vollpronomen folgt. Der Beleg (19c) ist ebenfalls höchst interessant, da nach dem CA-Marker zusätzlich das Pronomen *du* gesungen wird und somit die Variante mit CA und einem Voll-

pronomen vorliegt. Die eben angeführten Beispielsätze deuten darauf hin, dass die Realisierung von Vollpronomina, Pronominalklitika und CA eng mit prosodischen Faktoren wie etwa dem Sprechtempo und -rhythmus zusammenhängt. Hierauf nehmen auch Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 124) Bezug. Sie konstatieren, dass im Rahmen ihrer Studie das Sprechtempo bei jüngeren Gewährspersonen tendenziell schneller ist, weshalb sie häufiger auf (Null-)Klitika zurückgreifen. Die Songs zeigen diesbezüglich, dass bei hohem Sprech- bzw. Gesangstempo häufig CA mit Null-Klitikon realisiert wird, zugleich aber insbesondere dem Rhythmus eine wesentliche Bedeutung für die Realisierung dieses dialektalen Phänomens zukommt.

6 Fazit & Ausblick

Mit der vorliegenden Arbeit wurde das Ziel verfolgt, an die Forschung zum *Complementizer Agreement* (CA) anzuknüpfen und die bestehenden Befunde zu zwei bairischen Dialektregionen Österreichs um eine Perspektive zu erweitern: die Analyse von Songtexten acht ausgewählter Künstler*innen(-gruppen) aus dem südmittelbairischen Übergangsgebiet sowie dem mittelbairischen Raum. Um die in Abschnitt 1 aufgeworfene Forschungsfrage zur inter- und intraindividuellen Variation zu beantworten, wird sich im Folgenden mit den vier Subfragen befasst: Zunächst wird auf die Person-/Numerus-Verteilung von CA eingegangen (Subfrage 1). Anschließend werden die Ergebnisse zu den beiden Dialektregionen (Subfrage 2) sowie Generationen (Subfrage 3) in Bezug auf bestehende Befunde diskutiert, bevor sich abschließend zwei Aspekten zugewandt wird, die die Realisierung von CA in Liedtexten, so die Annahme, maßgeblich beeinflussen: die Komplexität der Nebensatzeinleiter sowie die Prosodie (Subfrage 4). An gegebener Stelle wird ein Ausblick auf weitere Forschungsmöglichkeiten gegeben, die sich im Zuge der Arbeit herauskristallisiert haben.

Die ausgewerteten *Austropop*-Songs und die hohe Anzahl an Nebensätzen der 2. Ps. Sg. bekräftigen zunächst die von Talkner (vgl. 2019: 90) beschriebenen Muster, wonach in Liedern Personen im Singular weitaus häufiger vorkommen. Wenngleich in den Korpora der einzelnen Musiker*innen gezielt nach Liedern gesucht wurde, in denen Nebensätze der 1. und 2. Ps. Pl. zu finden sind, verdeutlicht die Studie, dass sich die 2. Ps. Sg. wesentlich besser dafür eignet, im Rahmen einer quantitativen Analyse von CA in Songtexten aussagekräftige Ergebnisse zu liefern. So bestätigt die Analyse zur 2. Ps. Sg. zentrale Erkenntnisse von Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 123–126) zur Verteilung von CA in Bezug auf die verschiedenen Realisierungsvarianten: In den beiden untersuchten Dialektregionen sind Nebensätze ohne CA und ohne klitisiertes Pronomen (–CA, –klit.) sowie mit CA und Null-Klitikon (+CA, +klit. Ø) von großer Relevanz. Die vorliegenden Ergebnisse deuten zudem darauf hin, dass klitisierte Formen – im

konkreten Fall die Null-Klitika – öfter gemeinsam mit CA auftreten. Sie stützen demzufolge die entsprechenden Befunde von Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 131). Hinzu kommen im Rahmen dieser durchgeführten Studie noch die ambigen Fälle. Diese drei Formen bestimmen das Gesamtbild im mittel- und südmittelbairischen Raum eindeutig, während die weiteren Varianten keine bzw. eine weniger bedeutsame Rolle spielen. Einen wesentlichen Unterschied zu den Untersuchungsergebnissen von Vergeiner & Bülow (2021) liefert die Studie allerdings in Bezug auf die beiden Realisierungsvarianten mit CA: Während die Variante mit einem darauffolgenden Vollpronomen bei deren Untersuchung einen beachtlichen Stellenwert einnimmt (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 124–126), ist sie bei der durchgeführten Songtextauswertung kaum von Relevanz. Vielmehr ist die Variante mit einem anschließenden Null-Klitikon ganz klar dominierend. Möglichen Gründen hierfür wird sich in Kürze im Rahmen der Diskussion zur aufgeworfenen Subfrage 4 gewidmet.

Im Vergleich zur 2. Ps. Sg. sind die Belegzahlen an relevanten Nebensätzen in den beiden Personen im Plural bescheiden. Demzufolge lassen sie zwar keine aussagekräftigen Schlüsse, aber interessante Einzelbeobachtungen zu: Sowohl in der 1. als auch 2. Ps. Pl. sind im Songtextkorpus lediglich Fälle ohne CA und ohne Klitikon sowie ambige Belege mit *-ma* (1. Ps. Pl.) und *-s* (2. Ps. Pl.) anzutreffen. Die Ergebnisse zur 1. Ps. Pl. stehen somit vollends in Einklang zur Untersuchung von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 349), die im Mittel- und Südmittelbairischen ebenfalls nur diese beiden Varianten und keinen eindeutigen CA-Beleg ausmachen konnten. Ein wenig anders sieht dies mit Blick auf die 2. Ps. Pl. aus: Während die Befunde von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 352) sowie Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 127–129) darauf hindeuten, dass CA in der 2. Ps. Pl. in den beiden Dialektregionen grundsätzlich eine gewichtige Rolle spielt, kann dies aufgrund der geringen Anzahl an Nebensätzen in der 2. Ps. Pl. in der vorliegenden Untersuchung nicht bewiesen werden. Weshalb die Sänger*innen bei Nebensätzen der 1. und 2. Ps. Pl. interessanterweise recht häufig auf die standardsprachnäheren Pronomina *wir* und *ihr* anstelle der dialektnäheren Formen *mia* und *es* zurückgreifen, lässt sich an dieser Stelle nicht zweifelsfrei beantworten. Diesem Aspekt könnte aber im Rahmen einer weiteren Untersuchung, eventuell auch mit expliziter Nachfrage bei den Künstler*innen, nachgegangen werden.

Der Blick auf die inter- und intraindividuelle Variation zeigt, dass zwischen den Musiker*innen sowohl Gemeinsamkeiten als auch einige erkenntnisreiche Differenzen bestehen (vgl. im Folgenden besonders Abschnitt 5.1.1 mit den Daten zur 2. Ps. Sg.): Während die Variante ohne einen Kongruenzmarker und mit einem anschließenden Vollpronomen bei manchen Musikern

(insbesondere Resetarits und von Goisern) kaum von Relevanz ist, kommt ihr bei anderen Künstler*innen (Poxrucker Sisters und Pizzera & Jaus) eine umso größere Bedeutung zu. Die Realisierungsmöglichkeit mit einem CA-Marker und Null-Klitikon spielt indes bei allen Sänger*innen eine zentrale Rolle, offenbart aber signifikante interindividuelle Schwankungen. Des Weiteren ist mit Blick auf die Daten zu den beiden Musikern Resetarits und von Goisern Folgendes zu beobachten: Werden die ambigen Fälle als CA-Belege betrachtet und hinzugezählt, so sind die äußerst hohen Prozentwerte der beiden Künstler bemerkenswert. Dies könnte darauf hindeuten, dass dialektal geprägte Formen und Strukturen in ihren Songs besonders stark ausgeprägt sind – ein Befund, der einer detaillierten Betrachtung mehrerer Songs bedarf und in zukünftigen Untersuchungen weiter geprüft werden könnte.

Obwohl sich die Studie auf das mittel- und südmittelbairische Gebiet beschränkt, lassen sich die von Fingerhuth & Lenz (2020) sowie Vergeiner & Bülow (2021) skizzierten Tendenzen bestätigen. Die Songtexte untermauern die Beobachtung, dass CA insbesondere in diesen beiden Dialektregionen innerhalb Österreichs ein frequent auftretendes Phänomen darstellt (vgl. Fingerhuth & Lenz 2020: 364). Ein Vergleich der bevorzugten Realisierungsvarianten in den beiden Dialekträumen erweist sich dabei als aufschlussreich: Die fünf Künstler*innen(-gruppen) aus dem mittelbairischen Gebiet liefern nicht nur den Großteil der relevanten Nebensätze, sondern darunter auch eine Vielzahl an CA-Belegen. Im Verhältnis zur Gesamtzahl in den jeweiligen Regionen ist der Anteil der Belege mit CA im südmittelbairischen Übergangsbereich sogar etwas höher. Diesbezüglich wäre mit Blick auf die eben angesprochenen Studien anzunehmen gewesen, dass sich dies tendenziell umgekehrt darstellt. Eine Erklärung hierfür liefert jedoch das Faktum, dass die Sänger*innen aus dem mittelbairischen Raum öfter auf die Variante ohne CA und ohne klitisiertes Pronomen zurückgreifen. Infolgedessen fällt der Anteil an Beispielen mit CA und Null-Klitikon etwas geringer aus. Somit sind die Differenzen zwischen den beiden Dialektregionen überschaubar und decken sich größtenteils mit den Beobachtungen von Fingerhuth & Lenz (2020) sowie Vergeiner & Bülow (2021).

Talkner (vgl. 2019: 97) verweist darauf, dass die Unterschiede zwischen dem mittel- und südmittelbairischen Gebiet inzwischen wesentlich geringer geworden sind und die beiden Dialekträume einige Ähnlichkeiten aufweisen. Diese Tendenz lässt sich auch in der vorliegenden Analyse zum Phänomen CA erkennen, insbesondere mit Blick auf die prozentuale Verteilung der Realisierungsvarianten. Daher kann grundsätzlich festgehalten werden, dass die ausgewählten *Austropop*-Vertreter*innen in Bezug auf CA die bestehenden Befunde zu den beiden Regionen bestätigen: CA spielt in jedem der acht einzelnen Teilkorpora eine bedeutsame Rolle.

Evident ist im Hinblick auf die interindividuelle Variation allerdings, dass die innerregionalen Differenzen weitaus größer sind als jene zwischen den beiden Dialektgebieten (vgl. besonders die Abschnitte 5.1.1 sowie 5.2). Die Studie lässt diesbezüglich signifikante Unterschiede sichtbar werden, die sich bei Betrachtung des Gesamtbildes für die jeweiligen Dialektregionen auszugleichen scheinen.

Wie bisherige Studienergebnisse in Bezug auf den intergenerationellen Vergleich nahelegen (vgl. Lenz et al. 2014: 15; auch Vergeiner & Bülow 2021: 132), zeigt sich auch bei der Auswertung der Lieder kein ersichtlicher Abbau von CA. Aufgrund des häufigen Auftretens von CA in den Songtexten über die Generationen hinweg lässt sich konstatieren, dass sich das dialektale Phänomen hinsichtlich möglicher Sprachwandeltendenzen als stabil zu erweisen scheint. Allerdings lassen sich Auffälligkeiten beobachten, die miteinander in Beziehung stehen: So sind die Varianten mit CA bei der älteren Generation von größerer Relevanz als bei ihren jüngeren Künstlerkolleg*innen. Der deutlich niedrigere Prozentanteil der beiden Realisierungsvarianten mit einem Kongruenzmorphem bei den jüngeren Musiker*innen resultiert jedoch in erster Linie aus dem häufigen Rückgriff auf die Variante ohne CA und mit realisiertem Vollpronomen. Bei manchen älteren *Austropop*-Musikern wie etwa Resetarits oder von Goisern ist diese Realisierungsmöglichkeit hingegen kaum von Relevanz.

Der durchgeführte Vergleich zweier Zeiträume (1972–2000 und 2001–2022) bestätigt diesbezüglich, dass vor allem in den Songs der jüngeren Vergangenheit häufig Formen ohne CA anzutreffen sind. Zugleich zeigt sich, dass das Phänomen nach wie vor häufig verwendet wird, auch wenn es im Verhältnis zur Gesamtzahl der Nebensätze bei den jüngeren Künstler*innen bzw. deren Songs seltener auftritt. Die Ergebnisse stehen somit überwiegend in Einklang zu den Befunden von Lenz et al. (2014) sowie Vergeiner & Bülow (2021), wenngleich mit Blick auf ihre Ergebnisse anzunehmen war, dass die junge Generation das Phänomen häufiger realisiert. Insbesondere der niedrige Prozentwert der Formen mit CA bei den Poxrucker Sisters aus dem westmittelbairischen Raum ist diesbezüglich auffallend. Aufgrund einzelner Beobachtungen in den zehn Songs der Schwestern sollte allerdings nicht auf mögliche Sprachwandeltendenzen geschlossen werden, da in ihren Liedern dem Phänomen dennoch eine zentrale Rolle zukommt.

Um möglichen Ursachen für die (Nicht-)Realisierung von CA auf den Grund zu gehen, wurde sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung Faktoren gewidmet, die die Realisierung dieses Phänomens maßgeblich beeinflussen. Die Befunde von Fingerhuth & Lenz (2020) sowie von Vergeiner & Bülow (2021) haben diesbezüglich bereits verdeutlicht, dass das Auftreten von CA je nach Nebensatzeinleitendem Element stark variieren kann. Die zahlreichen

Belege im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ermöglichen vor allem für zwei Kategorien (Subjunktionen und *w*-Adverbien) ein aussagekräftiges Bild und zeigen, dass diese Nebensatz-einleitenden Elemente häufig einen CA-Marker erhalten. Bei Betrachtung der prozentualen Verteilung innerhalb der einzelnen Kategorien erscheint der CA-Marker bei den *w*-Adverbien sogar am wahrscheinlichsten. Bei der anderen Subkategorie der *w*-Fragewörter, den *w*-Pronomina, tritt hingegen die Variante ohne CA und ohne Elision am Pronomen sehr häufig auf.

Die Beobachtung von Fingerhuth & Lenz (vgl. 2020: 363), dass CA bei weniger komplexen Komplementierern, wie etwa den Subjunktionen *ob* oder *wenn*, häufiger auftritt als bei komplexeren *w*-Phrasen, kann aufgrund der geringen Datenmenge zu den komplexen C-Elementen nicht auf aussagekräftiger Basis bestätigt werden. Für eine tiefergehende Analyse dieses Aspekts wären alternative Methoden wie Sprachproduktionsexperimente wohl besser geeignet. Allerdings zeigen die ausgewerteten Daten, dass das Nebensatzeinleitende Element für die Realisierung des Phänomens von großer Bedeutung ist. Zwischen den vier häufigsten Nebensatz-einleitern mit CA, die gleichermaßen *simplen* Elementen entsprechen, bestehen bei näherer Betrachtung des Songtextkorpus auffällige Differenzen. Dies steht in Einklang mit den Ergebnissen von Vergeiner & Bülow (vgl. 2021: 130), denn sie konnten bei gleichermaßen komplexen Nebensatzeinleitern ebenfalls Unterschiede feststellen. Ihr Befund zur Subjunktion *wenn* lässt sich vollends bestätigen: In Nebensätzen der 2. Ps. Sg. mit diesem Komplementierer wird im mittel- und südmittelbairischen Raum zumeist die Variante mit CA und Null-Klitikon verwendet (vgl. Vergeiner & Bülow 2021: 124; vgl. auch Abschnitt 5.4.1). Weise (vgl. 1907: 205) hat bereits darauf hingewiesen, dass in den bairischen Mundarten vor allem das Bindewort *wenn* in der 2. Ps. Sg. in seiner flektierten Form (*wenn-st*) weitverbreitet ist. So scheint insbesondere diese Subjunktion eng mit dem Phänomen CA verknüpft zu sein. Gleiches gilt in dieser Untersuchung auch für das *w*-Adverb *wo*, während bei *weil* und *wie* bemerkenswerterweise oftmals auch die Variante ohne CA und ohne Klitikon anzutreffen ist. Somit zeigen sich bei der Realisierung von CA bereits unter den *simpleren* C-Elementen beachtliche Unterschiede.

Des Weiteren wurde im Zuge der Untersuchung von CA deutlich, dass DFC in den Liedtexten kaum von Bedeutung ist. Diesbezüglich hat bereits die Untersuchung von Lenz et al. (vgl. 2014: 12) gezeigt, dass dieses Phänomen im Bairischen keine allzu große Rolle spielt. Lediglich ein doppelt gefüllter Komplementierer mit dem *w*-Pronomen *was* ist im Korpus belegt, während diese Konstruktion mit der Subjunktion *dass* hingegen bei keiner einzigen *w*-Phrase festgestellt werden konnte. Interessant ist hierzu, dass die *w*-Phrase *wie sehr-st* ein Kongruenzmorphem, aber nicht DFC aufweist. Um solche Auffälligkeiten einordnen zu können, wurde der Blick auf

die Prosodie gerichtet. Hierbei wurde versucht, abschließend den Bogen zur Bedeutsamkeit des Sprech- bzw. Gesangstempos zu spannen, denn hohes Tempo ist oftmals mit einer höheren Wahrscheinlichkeit für klitisierte Formen verknüpft. Gleichzeitig kann bestimmten Textpassagen mit der Realisierung eines Vollpronomens eine zusätzliche Wirkung verliehen werden, weshalb dann eher kein CA-Marker oder unbetontes Klitikon auftritt. Hinzu kommt im konkreten Fall der *Austropop*-Songs der musikalische Rahmen: Rhythmische Aspekte – dies wird vor allem beim Anhören der Songs deutlich – sind für die (Nicht-)Realisierung von CA ein wesentlicher und entscheidender Faktor, der berücksichtigt werden muss.

Insgesamt zeigt die vorliegende Studie, dass in den Songtexten prosodische und musikalische Faktoren einen wesentlichen Einfluss auf das morphosyntaktische Phänomen CA haben. Da es hierzu noch weiterer Forschung bedarf, böte es sich an, Musiker*innen im Rahmen zukünftiger Untersuchungen gezielt nach ihrer Präferenz für dialektale Formen wie etwa CA zu befragen, um mehr über die innersprachlichen Faktoren für die Realisierung des Phänomens zu erfahren. Zudem wäre es lohnenswert, die variationslinguistische Perspektive auf einzelne Künstler*innen der älteren *Austropop*-Generation zu richten und die intraindividuelle Variation im Laufe ihres musikalischen Schaffens zu analysieren. Dies zeigt, dass es noch zahlreiche Möglichkeiten gibt, um Variationsmuster auszumachen und dem Phänomen *Complementizer Agreement* nachzugehen.

7 Literaturverzeichnis

- Abraham, Werner & Anko Wiegel. 1993. Reduktionsformen und Kasussynkretismus bei deutschen und niederländischen Pronomina. In Werner Abraham & Josef Bayer (Hrsg.), *Dialektsyntax*, 12–49. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Agentur Sobieszek (Hrsg.). 2016. *Paul Pizzera Otto Jaus - Wien*. URL: https://www.sobieszek.at/wp-content/uploads/2016/03/PJ_PR-bio.pdf [Zugriff: 30.01.2025].
- Agentur Sobieszek (Hrsg.). 2024. *Über Otto Jaus*. URL: <https://www.ottojaus.at/otto-jaus/> [Zugriff: 30.08.2024].
- Altmann, Hans. 1984. Das System der enklitischen Personalpronomina in einer mittelbairischen Mundart. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 51(2), 191–211.
- Arnbom, Marie-Theres. 2022a. Austropop. Niemand will dazugehören? In Marie-Theres Arnbom (Hrsg.), *Austropop*, 11–20. Wien: Amalthea.
- Arnbom, Marie-Theres. 2022b. Ö3 und die österreichische Popmusik-Szene – eine Hassliebe. In Marie-Theres Arnbom (Hrsg.), *Austropop*, 67–72. Wien: Amalthea.
- Austria Presse Agentur (Hrsg.). 29.11.2013. Poxrucker Sisters singen "herrlich ehrliche" Lieder. *Nachrichten.at*. URL: <https://www.nachrichten.at/nachrichten/ticker/Poxrucker-Sisters-singen-herrlich-ehrliche-Lieder;art449,1251275> [Zugriff: 12.02.2025].
- Austria Presse Agentur (Hrsg.). 25.11.2017. Gert Steinbäcker - "Hauptstimme" von STS feiert 65er auf Solo-Tournee. *sn.at*. URL: <https://www.sn.at/panorama/international/gert-steinbaecker-hauptstimme-von-sts-feiert-65er-auf-solo-tournee-20769595> [Zugriff: 03.02.2025].
- Bacher, Joachim. 29.01.2025. Granada. *musikmagazin.at*. URL: <https://www.musikmagazin.at/bands/granada/> [Zugriff: 29.01.2025].
- Bayer, Josef. 1984. Comp in Bavarian syntax. *The Linguistic Review* 3(3), 209–274.
- Bayer, Josef. 2013. Klitisierung, Reanalyse und die Lizenzierung von Nullformen: Zwei Beispiele aus dem Bairischen. In: Werner Abraham & Elisabeth Leiss (Hrsg.), *Dialektologie in neuem Gewand: zu Mikro-/Varietätenlinguistik, Sprachenvergleich und Universalgrammatik*, 29–45. Hamburg: Buske.
- Bayer, Josef. 2015. Doubly-filled comp, wh head-movement and derivational economy. In Marc van Oostendorp & Henk van Riemsdijk (Hrsg.), *Representing structure in phonology and syntax*, 7–39. Berlin & Boston: De Gruyter.
- Bayer, Josef & Ellen Brandner. 2008a. On Wh-Head-Movement and the Doubly-Filled-Comp Filter. In Charles B. Chang & Hannah J. Haynie (Hrsg.), *West Coast Conference on Formal Linguistics* (26), 87–95. Somerville: Cascadilla Proceedings Project.
- Bayer, Josef & Ellen Brandner. 2008b. Wie oberflächlich ist die syntaktische Variation zwischen Dialekten? – Doubly-filled Comp revisited. In Franz Patocka & Guido Seiler (Hrsg.), *Dialektale Morphologie, dialektale Syntax*, 9–26. Wien: Praesens.

- Bohn, Isabella & Helmut Weiß. 2017. Flektierte Konjunktion. In Jürg Fleischer, Alexandra N. Lenz & Helmut Weiß (Hrsg.), *SyHD-atlas*, 437–448. Marburg et al.: Forschungszentrum Deutscher Sprachatlas.
- Boisits, Barbara & Monika Kornberger. 30.07.2005a. Art. „Schiffkowitz (eig. Röhrling, Helmut)“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schiffkowitz.xml [Zugriff: 03.02.2025].
- Boisits, Barbara & Monika Kornberger. 30.08.2005b. Art. „Steinbäcker, Gert (eig. Gerhard)“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Steinbaecker_Gert.xml [Zugriff: 03.02.2025].
- Breindl, Eva. 2018a. Intensitätspartikel. In Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hrsg.), *"Systematische Grammatik"*. *Grammatisches Informationssystem grammis*. URL: <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/391> [Zugriff: 04.03.2025].
- Breindl, Eva. 2018b. Interrogativ-Elemente. In Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hrsg.), *"Systematische Grammatik"*. *Grammatisches Informationssystem grammis*. URL: <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/367> [Zugriff: 07.12.2024].
- Breindl, Eva. 2018c. *W*-Pronomen. In Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hrsg.), *"Systematische Grammatik"*. *Grammatisches Informationssystem grammis*. URL: <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/405> [Zugriff: 07.12.2024].
- Butter, Daniel. 12.03.2018. Gert Steinbäcker: "Werd viele Schmankerl servieren". *MeinBezirk.at*. URL: https://www.meinbezirk.at/melk/c-lokales/gert-steinbaecker-werd-viele-schmankerl-servieren_a2415154 [Zugriff: 03.02.2025].
- DiÖ. 2021. Task-Cluster B: Variation. *DiÖ-Online*. URL: <https://www.dioe.at/projekte/task-cluster-b-variation> [Zugriff: 21.02.2025].
- Dolezal, Rudi & Joesi Prokopetz. 2009. *Austropop – das Buch: weltberühmt in Österreich*. Berlin: Bosworth.
- Ebruster, Conny. 14.04.2021. Poxrucker Sisters – „Horizont“. *Musicaustria.at*. URL: <https://www.musicaustria.at/poxrucker-sisters-horizont/> [Zugriff: 12.02.2025].
- Eder, Helmut. 10.05.2021. Poxrucker Sisters im Interview: Musikerinnen veröffentlichen neues Album. *MeinBezirk.at*. URL: https://www.meinbezirk.at/rohrbach/c-leute/musikerinnen-veroeffentlichen-neues-album_a4641389 [Zugriff: 12.02.2025].
- Eigner, Herbert. 2009. *Die Hörspiele von Wolfgang Ambros, Josef Prokopetz und M. O. Tauchen: populärkulturelle Sozialsatiren in der Tradition des Wiener Volkstheaters*. Wien: Dissertation Universität Wien.
- Fingerhuth, Matthias & Alexandra N. Lenz. 2020. Variation and dynamics of “complementizer agreement” in German: Analyses from the Austrian language area. *Linguistic Variation* 21(2), 1–48.

- Flieher, Bernhard. 05.05.2007. In der Mundart liegt Soul. *sn.at*. URL: https://www.sn.at/archivsn?img=qQiAEMovHCfoOBxcmHkSXf4nxBYAotemY43iE77VKLeyPgXqJEeJ654mecaxTR0DvuScZ4iQcvl0QfVRXaLmN3Lt28jIt-AuoGe8ov9cc2sxBq3hkecJxENwD8tYwlhN&id1=20070505_71&q=In%2520der%2520Mundart%2520liegt%2520Soul#sn-archiv-71 [Zugriff: 01.02.2025].
- Flieher, Bernhard. 2009. *Weit, weit weg: Die Welt des Hubert von Goisern*. St. Pölten & Salzburg: Residenz.
- Fröstl, Peter. 2024. Wolfgang Ambros. Biographie. *wolfgangambros.at*. URL: <https://www.wolfgangambros.at/biographie> [Zugriff: 02.02.2025].
- Fluch, Karl. 10.10.2021. Dialekt-Pop boomt - ist das provinziell oder authentisch? *DerStandard.at*. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000130294123/dialekt-pop-boomt-ist-das-provinziell-oder-authentisch> [Zugriff: 24.01.2025].
- Fuchs, Harald. 1996. *Austropop - Entstehungsgeschichte, Rahmenbedingungen und kommunikationswissenschaftliche Relevanz einer nationalen populären Musikkultur*. Wien: Diplomarbeit Universität Wien.
- Fuß, Eric. 2004. Diachronic clues to pro-drop and complementizer agreement in Bavarian. In Eric Fuß & Carola Trips (Hrsg.), *Diachronic Clues to Synchronic Grammar* (Linguistik Aktuell/Linguistics Today (LA) 72), 59–100. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- Fuß, Eric. 2005. *The Rise of Agreement. A formal approach to the syntax and grammaticalization of verbal inflection*. Amsterdam: Benjamins.
- Fuß, Eric. 2014. Complementizer Agreement (in Bavarian). Feature Inheritance or Feature Insertion. In Günther Grewendorf & Helmut Weiß (Hrsg.), *Bavarian syntax. Contributions to the Theory of Syntax* (Linguistik Aktuell/Linguistics Today (LA) 220), 51–82. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- Gahleitner, Martina. 24.01.2023. 10 Jahre Poxrucker Sisters: „Unsere Musikkarriere haben wir nie geplant, es ist vielmehr passiert“. *Tips.at*. URL: <https://www.tips.at/nachrichten/rohrbach/landleute/592024-10-jahre-poxrucker-sisters-unsere-musikkarriere-haben-wir-nie-geplant-es-ist-vielmehr-passiert> [Zugriff: 12.02.2025].
- Glauninger, Manfred Michael. 2012. Stigma als Strategie – Zum „Dialekt“-Gebrauch im Wiener Deutsch. In Ulrich Kanz, Nadine Kilgert, Ludwig Schießl & Ludwig Zehetner (Hrsg.), *Die Heimat auf der Zunge tragen - Mundart als Sprachschatz, Beiträge zur Internationalen Dialektologentagung anlässlich des 70. Geburtstags von Ludwig Zehetner, Hetzenbach (Oberpfalz), März 2009*, 89–102. Regensburg: edition vulpes.
- Goossens, Jan (1977): *Deutsche Dialektologie*. Berlin et al.: De Gruyter.
- Grammatisches Informationssystem grammis. 2017. W-Phrase. In Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hrsg.), *„Wissenschaftliche Terminologie“*. URL: <https://grammis.ids-mannheim.de/terminologie/703> [Zugriff: 07.12.2024].

- Grammatisches Informationssystem grammis. 2019a. Relativ-Pronomen. In Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hrsg.), "*Wissenschaftliche Terminologie*". URL: <https://grammis.ids-mannheim.de/terminologie/1890> [Zugriff: 21.02.2025].
- Grammatisches Informationssystem grammis. 2019b Subjunktior. In Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hrsg.), "*Wissenschaftliche Terminologie*". URL: <https://grammis.ids-mannheim.de/terminologie/252> [Zugriff: 07.12.2024].
- Gröbchen, Walter. 2022. Mulatschag im Café Passé. Über das Theatralische im Austropop. Oder, präziser formuliert: Über ein spezielles, subversives Kapitel der heimischen Musikhistorie, das wenig gemein hat mit dem biedereren Austropop der späten Jahre. In Marie-Theres Arnboim (Hrsg.), *Austropop*, 73–94. Wien: Amalthea.
- Gruber, Bettina. 2008. *Complementiser agreement. New evidence from the Upper Austrian variant of Gmunden*. Wien: Diplomarbeit Universität Wien.
- Gürmen, Lilâ & Alexander Leitner. 1995. *Austropop*. Wien: Verlag des Österreichischen Gewerkschaftsbundes.
- Haide, Alexander. 17.08.2016. Das Wienerlied feiert freudige Urständ. *oeticket.com*. URL: <https://www.oeticket.com/magazine/news-stories/das-wienerlied-feiert-freudige-urstaend> [Zugriff: 02.02.2025].
- Hauptmann, Wolfgang. 16.06.2016. "Alle Entscheidungen aus dem Bauch getroffen". *KleineZeitung.at*. URL: <https://www.kleinezeitung.at/kultur/4638895/Alle-Entscheidungen-aus-dem-Bauch-getroffen-> [Zugriff: 11.02.2025].
- Havas, Harald. 2008. *Das Austropop-Sammelsurium*. Wien: Ueberreuter.
- Hilscher, Elisabeth Theresia. 31.08.2011. Art. „Fendrich, Rainhard Jürgen“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Fendrich_Rainhard.xml [Zugriff: 11.02.2025].
- Huber, Michael. 28.05.2018. Art. „Goisern, Hubert von (eig. Achleitner, Hubert)“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Goisern_Hubert_von.xml [Zugriff: 11.02.2025].
- Jauk, Werner. 29.08.2024. Art. „Austro-Pop“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Austro-Pop.xml [Zugriff: 30.08.2024].
- Kerschbaumer, Gabriele. 07.05.2021. Die Poxrucker Sisters. *Salzburg.orf.at*. URL: <https://salzburg.orf.at/radio/stories/3102844/> [Zugriff: 12.02.2025].
- Koppen, Marjo van. 2017. Complementizer Agreement. In Martin Everaert & Henk C. van Riemsdijk (Hrsg.), *The Wiley Blackwell Companion to syntax*. 2. Aufl., 923–962. Hoboken: Wiley.
- Koppen, Marjo van. 2020. Complementizer Agreement. In Michael Travis Putnam & Barry Richard Page (Hrsg.), *The Cambridge handbook of Germanic linguistics* (Cambridge Handbooks in Language and Linguistics), 313–336. Cambridge et al.: Cambridge University Press.

- Kornberger, Monika. 17.07.2004. Art. „Ostbahn, Kurt (O.-Kurti)“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_O/Ostbahn_Kurt.xml [Zugriff: 01.02.2025].
- Kornberger, Monika. 30.01.2006. Art. „Timischl, Günter“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Timischl_Guenter.xml [Zugriff: 03.02.2025].
- Kornberger, Monika. 14.09.2021. Art. „STS“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/STS.xml [Zugriff: 03.02.2025].
- Kornberger, Monika & Reinhold Westphal. 22.04.2024. Art. „Resetarits, Brüder“. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Resetarits_Brueder.xml [Zugriff: 01.02.2025].
- Köck, Samir H. 2022. Ein Phänomen zwischen Larmoyanz und Renitenz. In Marie-Theres Arnbom (Hrsg.), *Austropop*, 37–56. Wien: Amalthea.
- Krejs, Dominika & Michael Franz Woels. 28.08.2018. Szeneporträt: Der deutschsprachige Pop in Österreich. *musicaustria.at*. URL: <https://www.musicaustria.at/szeneportract-der-deutschsprachige-pop-in-oesterreich/> [Zugriff: 24.01.2025].
- Kurzmann, Manuel. 15.03.2017. Granada: „Es ist ja nicht jeder ein Voll-Oasch“: Englisch-Hymnen? Dialekt-Hits? Thomas Petritsch kann beides. Ein Gespräch mit dem Musik-Chamäleon. *redbull.com*. URL: <https://www.redbull.com/at-de/granada-interview> [Zugriff: 29.01.2025].
- Kücüktekin, Naz. 08.01.2024. Paul Pizzera: Ein Künstler wie der Steirer von nebenan. *news.at*. URL: <https://www.news.at/menschen/paul-pizzera> [Zugriff: 12.02.2025].
- Larkey, Edward. 1992. Austropop: popular music and national identity in Austria. *Popular Music* 11 (2), 151–185.
- Lenz, Alexandra N., Timo Ahlers & Martina Werner. 2014. Zur Dynamik bairischer Dialektsyntax – eine Pilotstudie. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 81(1), 1–33.
- Meyers Lexikonredaktion (Hrsg.). 1991. *Das Neue Duden Lexikon: in 10 Bänden. Rund 100000 Stichwörter, über 12500 meist farbige Abbildungen und Zeichnungen sowie Tabellen und Übersichten im Text, 120 farbige Karten* (Bisk–Drah, Bd. 2). 2., aktual. Neuaufl. Mannheim et al.: Dudenverlag.
- Morgenstern, Margareta & Michael Bauer (Hrsg.). 1946. *Christian Morgenstern. Stufen: eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*. München: Piper.
- Musfeld, Urs. 25.05.2024. «Es lebe der Zentralfriedhof» von Wolfgang Ambros. Songs und ihre Geschichten. *zeitlupe.ch*. URL: <https://zeitlupe.ch/panorama/kultur/musik/es-lebe-der-zentralfriedhof-von-wolfgang-ambros/> [Zugriff: 02.02.2025].

- Niederwieser, Stefan. 27.02.2018. „[...] für mich die österreichische Antwort auf Eminem [...]“. Pizzera & Jaus im MICA-Interview. *musicaustria.at*. URL: [https://www.musicaustria.at/fuer-mich-die-oesterreichische-antwort-auf-eminem-pizzera-jaus-im-mica-interview/#:~:text=Otto%20Jaus%3A%20Manchmal%20hat%20der,dauert%20es%20l%C3%A4nger%20\[lacht\]](https://www.musicaustria.at/fuer-mich-die-oesterreichische-antwort-auf-eminem-pizzera-jaus-im-mica-interview/#:~:text=Otto%20Jaus%3A%20Manchmal%20hat%20der,dauert%20es%20l%C3%A4nger%20[lacht]) [Zugriff: 24.01.2025].
- Nübling, Damaris. 1992. *Klitika im Deutschen: Schriftsprache, Umgangssprache, alemannische Dialekte*. Tübingen: Narr.
- Nübling, Damaris. 1993. Synthesetendenzen im Alemannischen: Die Klitisierung von Artikel und Personalpronomen. In Volker Schupp (Hrsg.), *Alemannisch in der Regio: Beiträge zur 10. Arbeitstagung alemannischer Dialektologen in Freiburg/Breisgau 1990*, 97–112. Göppingen: Kümmerle.
- Nübling, Damaris, Antje Dammel, Janet Duke & Renata Szczepaniak. 2017. *Historische Sprachwissenschaft des Deutschen*. 5., aktual. Aufl. Tübingen: Narr.
- Pfalz, Anton. 1918. Suffigierung der Personalpronomina im Donaubairischen. *Beiträge zur Kunde der bayerisch-österreichischen Mundarten* (I), 3–21.
- Pfeiler, Heide. 1996. "Austropop". Stationen der Entwicklung einer nationalen Pop- und Rockmusik. In Helmut Rösing (Hrsg.), *Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik* (=Beiträge zur Populärmusikforschung 17), 66–83. Karben: Coda.
- Randolf, Verena. 24.08.2016. Otto Jaus: Universalgenie und „heißes Eisen“? *noen.at*. URL: <https://www.noen.at/niederoesterreich/gesellschaft/noe-promi-szene-otto-jaus-universalgenie-und-heisses-eisen-21476523> [Zugriff: 26.03.2025].
- Resetarits, Willi. 2018. *Ich lebe gerne, denn sonst wäre ich tot*. Fahndorf: Christian Seiler.
- Richter, Helmut. 1979. Personenmarkierte Einleitung von Nebensätzen in deutschen Mundarten und als umgangssprachliches Randphänomen. In Harald Weydt (Hrsg.), *Die Partikeln der deutschen Sprache*, 528–539. Berlin & New York: De Gruyter.
- Rinas, Karsten. 2005. Die Flexion der Konjunktionen aus diachroner und pädolinguistischer Sicht. *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 19(1), 23–63.
- Rinas, Karsten. 2006. Zur Genese flektierender Konjunktionen. *Sprachwissenschaft* 31(2), 113–157.
- Samwald, Andrea. 2016. 'Soziale Bedeutung' von *Sprache im Spiegel des Austropop*. Wien: Diplomarbeit Universität Wien.
- Schiepek, Josef. 1899. *Der Satzbau der Egerländer Mundart* (Bd. 1). Prag: Verlag des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen.
- Seliger, Berthold. 26.04.2022. Von Flammen und Dampfkesseln. »Stubnblues« und Revolution: Willi Resetarits war Schmetterling, Ostbahn-Kurti und politischer Aktivist. *nd-aktuell.de*. URL: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1163278.wiener-blues-von-flammen-und-dampfkesseln.html> [Zugriff: 01.02.2025].

- Talkner, Fiona. 2019. *Zur Variation dialektaler Merkmale in österreichischen Popsongs: von Pizzera und Jaus, über Folkshilfe bis Ina Regen*. Wien: Masterarbeit Universität Wien.
- Tartarotti, Guido. 24.10.2000. Hubert von Goisern: Koa Hiataamadl mehr. *kurier.at*. URL: <https://www.hubertvongoisern.com/foen/interviews10.html> [Zugriff: 12.02.2025].
- Ternai, Michael. 10.10.2024. „Das Album ist der Versuch, das Narrativ der Momente einzufangen und diese aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten.“ – Granada im Mica-Interview. *Musicaustria.at*. URL: <https://www.musicaustria.at/das-album-ist-der-versuch-das-narrativ-der-momente-einzufangen-und-diese-aus-unterschiedlichen-perspektiven-zu-betrachten-granada-im-mica-interview/> [Zugriff: 29.01.2025].
- Thumberger, Ulrike. 2014. Regional and national identity in Austrian dialectal pop songs. A critical analysis of two Austropop songs. *InterDisciplines* 5(1), 93–126.
- Vergeiner, Philip C. & Lars Bülow. 2021. Complementizer Agreement in den Dialekten Österreichs. Eine variationslinguistische Perspektivierung. *Wiener Linguistische Gazette* (WLG) 89, 107–134.
- Weise, Oskar. 1907. Die sogenannte Flexion der Konjunktionen. *Zeitschrift für Deutsche Mundarten* 2, 199–205.
- Weiß, Helmut. 1998. *Syntax des Bairischen: Studien zur Grammatik einer natürlichen Sprache*. Tübingen: Niemeyer.
- Weiß, Helmut. 2005. Inflected complementizers in Continental West Germanic Dialects. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 72(2), 148–166.
- Weiß, Helmut. 2015. When the subject follows the object: On a curiosity in the syntax of personal pronouns in some German dialects. *The journal of comparative Germanic linguistics* 18(1), 65–92.
- Weiß, Helmut. 2018. The Wackernagel complex and pronoun raising. In: Agnes Jäger, Gisella Ferraresi & Helmut Weiß (Hrsg.), *Clause structure and word order in the history of German*, 132–154. Oxford: Oxford University Press.
- Weiß, Helmut & Anna Volodina. 2018. Referential null subjects in German. Dialects and Diachronic Continuity. In Federica Cognola & Jan Casalicchio (Hrsg.), *Null subjects in generative grammar: A synchronic and diachronic perspective*, 261–284. Oxford: Oxford University Press.
- Weiß, Helmut & Thomas Strobel. 2018. Neuere Entwicklungen in der Dialektsyntax. *Linguistische Berichte* 253, 3–35.
- Wieser, Thomas. 09.07.2018. Granada-Sänger Thomas Petritsch: "Man muss sich selbst treu bleiben". *KleineZeitung.at*. URL: https://www.kleinezeitung.at/steiermark/suedsuedwest/5458946/Sommersgespräch-aus-der-Suedsteiermark_GranadaSaenger-Thomas [Zugriff: 18.03.2025].
- Wiesinger, Peter. 1983. Die Einteilung der deutschen Dialekte. In Werner Besch, Ulrich Knoop, Wolfgang Putschke & Herbert E. Wiegand (Hrsg.), *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1.2, Zweiter Halbband), 807–900. Berlin & New York: De Gruyter.

- Wiesinger, Peter. 1990. The Central and Southern Bavarian dialects in Bavaria and Austria. In Charles V. Russ (Hrsg.), *The dialects of modern German: a linguistic survey*, 438–521. London: Routledge.
- Wöllstein, Angelika (Hrsg.). 2016. *Duden. Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. 9., vollständig überarbeitete und aktual. Aufl. (Duden 4.). Berlin: Dudenverlag.
- Zehetner, Ludwig. 1985. *Das bairische Dialektbuch*. München: Beck.

8 Anhang

Die ausgewählten und herangezogenen Lyrics-Versionen sowie Songaufnahmen:

Ambros, Wolfgang. 1972. Alles andere zählt net mehr. In *Alles andere zählt net mehr*. Wien: Atom Records.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/ollas-aundre-zahlt-net-mea-bdcf93e.html> [Zugriff: 18.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=qgoKBVIUkM> [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1975. Wem heut' net schlecht is. In *Es lebe der Zentralfriedhof*. Frankfurt am Main: Bacillus Records.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/wem-heut-net-schlecht-is-3dcf9eb.html> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=SywV1w63a_o [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1975. G'söchta. In *Es lebe der Zentralfriedhof*. Frankfurt am Main: Bacillus Records.

- Lyrics: <https://genius.com/Wolfgang-ambros-gsochta-lyrics> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=qAF6nRnS-EM> [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1976. A klana Blick. In *19 class a numbers*. Frankfurt am Main: Bacillus Records.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/a-klana-blick-1bdcf998.html> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=7tdSUCsglJ0> [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1978. Denk ned nach (*Don't think twice*). In *Wie im Schlaf*. Frankfurt am Main: Bellaphon Records.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/wolfgang-ambros-denk-ned-noch-f5f> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=vff3GMASMUI> [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1979. I bin a Weh. In *Nie und nimmer*. Frankfurt am Main: Bellaphon Records.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/i-bin-a-weh-6bdcfee2.html> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=JcML_VizpiI [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1981. Sei so frei. In *Selbstbewußt*. Frankfurt am Main: Bellaphon Records.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/wolfgang-ambros-sei-so-frei-642> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=PT8w6JQXls0> [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1983. Überlebensfrage. In *Der letzte Tanz*. Wien: Atom Records.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/uberlebensfrage-63dcfedb.html> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=XmKNiP997X4> [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1983. So is es. In *Der letzte Tanz*. Wien: Atom Records.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/so-is-es-6bdcfed5.html> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=TICSuqInGsQ> [Zugriff: 20.11.2024]

Ambros, Wolfgang. 1994. Wasserfall. In *Wasserfall*. Wien: Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/wasserfall-73dcfed5.html> [Zugriff: 19.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=v2E6vFDe-kM> [Zugriff: 20.11.2024]

Fendrich, Rainhard. 1980. Halt mi ned fürn Narren. In *Ich wollt nie einer von denen sein*. Wien: Phonogram.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/halt-mi-ned-fuern-narren/> [Zugriff: 15.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=EKhEEU1ASSg> [Zugriff: 17.11.2024]

Fendrich, Rainhard. 1982. Irgendwann. In *Zwischen eins und vier*. Wien: Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/irgendwann/> [Zugriff: 16.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=OdiPHfF6hZQ> [Zugriff: 17.11.2024]

Fendrich, Rainhard. 1983. Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk. In *Auf und davon*. Hamburg: Metronome.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/weusd-a-herz-hast-wia-a-bergwerk/> [Zugriff: 16.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=QQqWtxKN4cA> [Zugriff: 17.11.2024]

Fendrich, Rainhard. 1985. Immer weiter. In *Wien bei Nacht*. Wien: Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.musixmatch.com/de/songtext/Rainhard-Fendrich/Immer-weiter> [Zugriff: 17.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=SuX-uNGJk2A> [Zugriff: 17.11.2024]

Fendrich, Rainhard. 1986. Tränen trocknen schnell. In *Kein schöner Land*. München: Ariola.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/traenen-trocknen-schnell/> [Zugriff: 16.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=LSdUWyJdxCI> [Zugriff: 07.03.2025]

Fendrich, Rainhard. 1988. Die Nacht. In *Voller Mond*. München: Ariola.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/die-nacht/> [Zugriff: 16.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=DsyOkduJO5o> [Zugriff: 07.03.2025]

Fendrich, Rainhard. 1997. Falscher Freund. In *Blond*. München: Ariola.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/falscher-freund/> [Zugriff 15.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=7D3Vz6ddCng> [Zugriff: 04.03.2025]

Fendrich, Rainhard. 2001. Die Freundschaft. In *Männersache*. München: Ariola.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/die-freundschaft/> [Zugriff 15.11.2024 abrufbar]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=SsAKY_P9X0A [Zugriff: 07.03.2025]

Fendrich, Rainhard. 2001. Die Geisterbahn. In *Männersache*. München: Ariola.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/die-geisterbahn/> [Zugriff 15.11.2024]

- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=Fzdt8flmh1k> [Zugriff: 07.03.2025]

Fendrich, Rainhard. 2006. Mei Tscheneräischen. In *Hier + jetzt*. München: Ariola.

- Lyrics: <https://www.fendrich.at/lyric/mei-tscheneraeischen/> [Zugriff: 16.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=HpQY_7VvHWI [Zugriff: 07.03.2025]

Goisern, Hubert von. 1994. Goassbeitl Bauernbuam. In *Omundunt*. München: Ariola.

- Lyrics: https://www.hubertvongoisern.com/alpinkatzen/liedtexte_o.html [Zugriff: 14.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=54qwKTdHUGw> [Zugriff: 14.11.2024]

Goisern, Hubert von. 1994. Landlertanz. In *Omundunt*. München: Ariola.

- Lyrics: https://www.hubertvongoisern.com/alpinkatzen/liedtexte_o.html [Zugriff: 14.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=fzoU3NZleDM> [Zugriff: 14.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2000. Da Dåsige. In *Fön*. München: Lawine/Sony.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/foen/liedtexte.html> [Zugriff: 14.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=yf7bHVFsono> [Zugriff: 14.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2000. Fön. In *Fön*. München: Lawine/Sony.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/foen/liedtexte.html> [Zugriff: 14.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=t103Owf4amg> [Zugriff: 14.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2001. Hahnpfalz. In *Trad*. München: Lawine/Sony.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/trad/liedtexte.html> [Zugriff: 14.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=q242GNvfiKU> [Zugriff: 14.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2008. Regen. In *s'nix*. München: Lawine/Sony.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/snix/liedtexte.html> [Zugriff: 15.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=P9LMCgJUv-8> [Zugriff: 15.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2011. I versteh di nit. In *ENTWEDERundODER*. München: Capriola/Blanko Musik.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/entwederundoder/liedtexte.html> [Zugriff: 15.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=BeHysYWmgvY> [Zugriff: 15.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2011. Es is wias is. In *ENTWEDERundODER*. München: Capriola/Blanko Musik.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/entwederundoder/liedtexte.html> [Zugriff: 15.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=_4KybHYUprk [Zugriff: 15.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2015. Stoansteirisch. In *Federn*. München: Capriola/Blanko Musik.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/federn/liedtexte.html> [Zugriff: 15.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=ogucgeDsEbY> [Zugriff: 15.11.2024]

Goisern, Hubert von. 2015. Schnaps. In *Federn*. München. Capriola/Blanko Musik.

- Lyrics: <https://www.hubertvongoisern.com/federn/liedtexte.html> [Zugriff: 15.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=h6_r7WdSUz8 [Zugriff: 15.11.2024]

Granada. 2016. Ottakring. In *Granada*. Wien: Karmarama.

- Lyrics: <https://genius.com/Granada-ottakring-lyrics> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=PZXndKjXRjU> [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2016. Eh ok. In *Granada*. Wien: Karmarama.

- Lyrics: <https://genius.com/Granada-eh-ok-lyrics> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=pzDsH6nD7q0> [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2016. Ka Feia. In *Granada*. Wien: Karmarama.

- Lyrics: <https://genius.com/Granada-ka-feia-lyrics> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=S9adKM5IFmw> [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2016. Last Man Standing. In *Granada*. Wien: Karmarama.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/granada/last-man-standing-330c16b.html> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOP6HStg4jk> [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2016. Wien wort auf di. In *Granada*. Wien: Karmarama.

- Lyrics: <https://genius.com/Granada-wien-wort-auf-di-lyrics> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=WqqE1sUPxII> [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2018. Marie. In *Ge bitte*. Wien: Karmarama.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/granada/marie-g13959dcd.html> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=wkecmG5A_us [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2018. Verwoitn. In *Ge bitte*. Wien: Karmarama.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/granada/verwoitn-gb959dca.html> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=alzQtLdij4M> [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2021. Pirouette. In *unter Umständen*. Wien: Sony Music Entertainment Austria.

- Lyrics: <https://genius.com/Granada-pirouette-lyrics> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=GLrYKZd__kA [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2021. Blüte. In *unter Umständen*. Wien: Sony Music Entertainment Austria.

- Lyrics: <https://genius.com/Granada-blute-lyrics> [Zugriff: 08.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=Feg1ZRTvWds> [Zugriff: 08.12.2024]

Granada. 2021. Leuchtturm. In *unter Umständen*. Wien: Sony Music Entertainment Austria.

- Lyrics: <https://genius.com/Granada-leuchtturm-lyrics> [Zugriff: 08.12.2024]

- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=nNy8_yTWkHw [Zugriff: 08.12.2024]

Pizzera & Jaus. 2017. Unerhört solide. In *Unerhört solide*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/unerhoert-solid/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=lhnefE1MhCs> [Zugriff: 05.01.2025]

Pizzera & Jaus. 2017. Mama. In *Unerhört solide*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/unerhoert-solid/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=q8Oe9Zq0XEY> [Zugriff: 22.12.2024]

Pizzera & Jaus. 2017. Eine ins Leben. In *Unerhört solide*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/unerhoert-solid/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=8M6LYarAnRQ> [Zugriff: 22.12.2024]

Pizzera & Jaus. 2017. Warm und wärmer. In *Unerhört solide*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/unerhoert-solid/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=0gAPMvfPV3I> [Zugriff: 22.12.2024]

Pizzera & Jaus. 2019. Kopfstimm. In *Wer nicht fühlen will, muss hören*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/wer-nicht-fuehlen-will/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=C7Cy1Kn4OZA> [Zugriff: 06.01.2025]

Pizzera & Jaus. 2019. Kaleidoskop. In *Wer nicht fühlen will, muss hören*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/wer-nicht-fuehlen-will/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=1p-7pH89Y24> [Zugriff: 22.12.2024]

Pizzera & Jaus. 2019. s'Liad vom Opa. In *Wer nicht fühlen will, muss hören*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/wer-nicht-fuehlen-will/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=DpGyacNwSqQ> [Zugriff: 22.12.2024]

Pizzera & Jaus. 2019. Dialekt's mi. In *Wer nicht fühlen will, muss hören*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/wer-nicht-fuehlen-will/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=8T9eJDFwt3U> [Zugriff: 22.12.2024]

Pizzera & Jaus. 2019. #janeinvielleicht. In *Wer nicht fühlen will, muss hören*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/wer-nicht-fuehlen-will/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=MPGShEZZU38> [Zugriff: 22.12.2024]

Pizzera & Jaus 2022. Der seidene Faden. In *Comedian Rhapsody*. Wien: Dialekt's mi am Oasch.

- Lyrics: <https://pizzerajaus.com/release/comedian-rhapsody/> [Zugriff: 22.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=TjG0jpbSY3w> [Zugriff: 22.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2014. Glick. In *Poxrucker Sisters*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://genius.com/Poxrucker-sisters-glick-lyrics> [Zugriff: 16.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=IY38XbNOyIg> [Zugriff: 16.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2014. Loss da net Song. In *Poxrucker Sisters*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/poxrucker-sisters/loss-da-net-song-5b4b3f7c.html> [Zugriff: 16.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=pNlcJMNGNk> [Zugriff: 16.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2014. Es geht weida. In *Poxrucker Sisters*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/poxrucker-sisters/es-geht-weida-534b3f7d.html> [Zugriff: 16.12.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=Nwjh_FGxIi8 [Zugriff: 16.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2015. Gonz vü Liebe gebn. In *Drah di!*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/poxrucker-sisters/gonz-vu-liebe-gebn-366a9db.html> [Zugriff: 16.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=phc7Ts3KatM> [Zugriff: 16.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2015. Traust da nia. In *Drah di!*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/poxrucker-sisters/traust-da-nia-366a9e7.html> [Zugriff: 10.01.2025]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=JvUglDHULCE> [Zugriff: 10.01.2025]

Poxrucker Sisters. 2017. Zoag ma in Summa. In *In olle Foarbn*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/poxrucker-sisters/zoag-ma-in-summa-gbe4dd2e.html> [Zugriff: 16.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=VKIpSZYKWGk> [Zugriff: 16.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2017. Moch de Augn zua und tonz. In *In olle Foarbn*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/poxrucker-sisters/moch-de-augn-zua-und-tonz-g3e4dd27.html> [Zugriff: 16.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=b4wUrqG7NCQ> [Zugriff: 16.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2017. Des bin net i. In *In olle Foarbn*. Wien: GECO Tonwaren.

- Lyrics: <https://www.songtexte.com/songtext/poxrucker-sisters/des-bin-net-i-g13e4dd21.html> [Zugriff: 16.12.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=nYM_OsbQT6w [Zugriff: 16.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2021. Bis zum Mond. In *Horizont*. Wien: Sony Music Entertainment Austria/Barfuß Records.

- Lyrics: <https://www.poxruckersisters.at/musik/horizont-album/lyrics/> [Zugriff: 17.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=gRkuiu7EVyw> [Zugriff: 17.12.2024]

Poxrucker Sisters. 2021. Moch auf. In *Horizont*. Wien: Sony Music Entertainment Austria/Barfuß Records.

- Lyrics: <https://www.poxruckersisters.at/musik/horizont-album/lyrics/> [Zugriff: 17.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=RgrlmzuZkkQ> [Zugriff: 17.12.2024]

Resetarits, Willi. 1985. Ois hod sei End. In *Ostbahn Kurti & Die Chefpattie*. München: Ariola.

- Lyrics: http://www.espressorosi.at/lyrics/ois_end.html [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=6pzXEokcySc> [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1985. Blattschuß. In *Ostbahn Kurti & Die Chefpattie*. München: Ariola.

- Lyrics: <http://www.espressorosi.at/lyrics/blattschuss.html> [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=ud42abkr_Ts [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1985. Du bist und bleibst a W. In *Ostbahn Kurti & Die Chefpattie*. München: Ariola.

- Lyrics: http://www.espressorosi.at/lyrics/du_bist_a_w.html [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=akj-nHNzPNU> [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1985. Gheat si des? In *Ostbahn Kurti & Die Chefpattie*. München: Ariola.

- Lyrics: http://www.espressorosi.at/lyrics/gheat_si.html [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=NEWlz_hV8b0 [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1989. Da Joker. In *Liagn und lochn*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <http://www.espressorosi.at/lyrics/joker.html> [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=oeJ51jHhrsY> [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1989. Da brade Weg. In *Liagn und lochn*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: http://www.espressorosi.at/lyrics/brade_weg.html [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=cT8O7XX-bFE> [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1989. Bleib allaa. In *Liagn und lochn*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: http://www.espressorosi.at/lyrics/bleib_allan.html [Zugriff: 30.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=WVBts79_NMQ [Zugriff: 30.11.2024]

Resetarits, Willi. 1991. 57er Chevy. In *1/2 so wüd*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <http://www.espressorosi.at/lyrics/57er.html> [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=olx7bal7IVY> [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1992. 7x (da Vakehrte). In *A blede Gschicht...oba uns is wuascht!* Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <http://www.espressorosi.at/lyrics/7x.html> [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=0GDKTRmfA4E> [Zugriff: 28.11.2024]

Resetarits, Willi. 1992. Boid is so weid. In *A blede Gschicht...oba uns is wuascht!* Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <http://www.espressorosi.at/lyrics/boid.html> [Zugriff: 28.11.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=_xsqSelr5t8 [Zugriff: 28.11.2024]

S.T.S. 1981. Angsthas. In *Gegenlicht*. München: Ariola.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/s-t-s-angsthas-a84> [Zugriff: 02.12.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=gc_-LBr4O70 [Zugriff: 02.12.2024]

S.T.S. 1984. Sie wissen all's besser. In *Überdosis G'fuhl*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://lyricstranslate.com/de/sts-sie-wissen-all%E2%80%99s-besser-lyrics.html> [Zugriff: 02.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=FAAnBDWaZkYI> [Zugriff: 02.12.2024]

S.T.S. 1985. Wunder meiner Seligkeit. In *Grenzenlos*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://genius.com/Sts-aut-wunder-meiner-seligkeit-lyrics> [Zugriff: 03.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=Zw7WnJ3vZCw> [Zugriff: 03.12.2024]

S.T.S. 1987. s' ganze Leben für'n Rock 'n' Roll. In *Augenblicke*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/sts-s-ganze-leben-fur-n-rock-n-roll-e10> [Zugriff: 03.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=zpa4BfA2zgo> [Zugriff: 03.12.2024]

S.T.S. 1987. Lass net los. In *Augenblicke*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/s-t-s-lass-net-los-972> [Zugriff: 03.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=2tNwrQYi9hw> [Zugriff: 03.12.2024]

S.T.S. 1990. Das Boot ist voll. In *Jeder Tag zählt*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://musikguru.de/sts/songtext-das-boot-ist-voll-700833.html> [Zugriff: 03.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=MZJit3eSsGs> [Zugriff: 03.12.2024]

S.T.S. 1990. Wieder a Sommer. In *Jeder Tag zählt*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/s-t-s-wieder-a-sommer-e48> [Zugriff: 03.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=IRVASpy4ipI> [Zugriff: 03.12.2024]

S.T.S. 1992. Kommt die Zeit. In *Auf a Wort*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/s-t-s-kommt-die-zeit-112> [Zugriff: 03.12.2024]
- Songaufnahme: https://www.youtube.com/watch?v=WpYU_JYT24g [Zugriff: 03.12.2024]

S.T.S. 1995. Wirf du einen Schatt'n. In *Zeit*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/s-t-s-wirf-du-einen-schatt-n-d91> [Zugriff: 03.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=P0oExStOuDk> [Zugriff: 03.12.2024]

S.T.S. 2007. Dankschön. In *Neuer Morgen*. Wien: Amadeo/Universal Music Austria.

- Lyrics: <https://www.lyrix.at/t/s-t-s-dankschon-640> [Zugriff: 04.12.2024]
- Songaufnahme: <https://www.youtube.com/watch?v=71Ny2GCX8WA> [Zugriff: 04.12.2024]

9 Abstract

Zahlreiche *Austropop*-Hits – sowohl vergangener Tage als auch der jüngeren Vergangenheit – sind durch den Rückgriff auf den Dialekt geprägt. Die vorliegende Masterarbeit befasst sich daher mit der Variation eines dialektalen Phänomens, das insbesondere in den mittel- und süd-mittelbairischen Dialekten von großer Relevanz ist: *Complementizer Agreement* (CA). Es wird der Frage nachgegangen, wie sich die Variation zu diesem Phänomen in ausgewählten österreichischen *Austropop*-Texten im Zeitraum 1972–2022 gestaltet. Ziel ist es, anhand 80 untersuchter Songs von acht Künstler*innen(-gruppen) aus diesen beiden Dialektregionen einen Einblick in die Realisierung von CA zu geben. Hierfür wurden die Daten auf mehreren Ebenen analysiert. Die Ergebnisse zur intra- und interindividuellen Variation zeigen, dass CA bei allen ausgewählten Musiker*innen(-gruppen) eine bedeutsame Rolle spielt. Zudem lassen sich die bisherigen Befunde von Lenz et al. (2014), Fingerhuth & Lenz (2020) sowie Vergeiner & Bülow (2021) weitestgehend bestätigen: Die Untersuchung des Songtextkorpus legt nahe, dass CA in beiden Dialektregionen – konkret gesagt bei den Sänger*innen aus diesen Gebieten – häufig auftritt und mit Blick auf mögliche Sprachwandelprozesse stabil zu sein scheint. Allerdings zeigt die vorliegende Studie, dass das (Nicht-)Auftreten von CA in der Musik bzw. in Songtexten mit anderen Einflussfaktoren als in der alltäglichen Kommunikation zusammenhängen kann, weshalb diesem Aspekt ebenfalls nachgegangen wird.

Numerous *Austropop* hits – both from the past and the recent past – are characterized by recourse to dialect. This master's thesis therefore deals with the variation of a dialectal phenomenon that is particularly relevant in the central and south-central Bavarian dialects: *Complementizer Agreement* (CA). The question of how the variation on this phenomenon is shaped in selected Austrian *Austropop* lyrics in the period 1972–2022 is investigated. The aim is to provide an insight into the realization of CA on the basis of 80 songs by eight artists (groups) from these two dialect regions. For this purpose, the data was analyzed on several levels. The results on intra- and inter-individual variation show that CA plays a significant role for all selected musicians (groups). In addition, the previous findings of Lenz et al. (2014), Fingerhuth & Lenz (2020) and Vergeiner & Bülow (2021) were largely confirmed: The study of the song text corpus suggests that CA occurs frequently in both dialect regions - specifically, among singers from these regions - and appears to be stable with regard to possible language change processes. However, the present study shows that the (non-)occurrence of CA in music or in song lyrics may be related to other influencing factors than in everyday communication. This aspect is therefore also investigated.