

# Inhaltsverzeichnis

<b>INHALTSVERZEICHNIS</b> .....	<b>I</b>
<b>1. EINLEITUNG</b> .....	<b>1</b>
<b>2. „GRAMMATISCHE“ KUNSTSPRACHEN</b> .....	<b>3</b>
2.1. DEFINITION.....	3
2.2. GRAMMATISCHE KUNSTSPRACHEN UND NATÜRLICHE SPRACHLICHE PROZESSE .....	6
2.3. DIE ANALYSE VON GRAMMATISCHEN KUNSTSPRACHEN IN DER FORSCHUNG .....	12
2.4. ZIELE DIESER ARBEIT .....	16
<b>3. DIE DATEN</b> .....	<b>18</b>
3.1. QUELLEN.....	18
3.2. EINTEILUNG DER UNTERSUCHTEN GEHEIMSPRACHEN IN DREI TYPEN .....	21
3.3. BESCHREIBUNG DER EINZELNEN KUNSTSPRACHE-TYPEN.....	24
3.3.1. Typ 1: Reduplizierende Kunstsprachen.....	24
3.3.1.1. Reduplizierende Kunstsprachen mit Infigierung.....	24
3.3.1.2. Kunstsprachen mit Reduplikation des Reims (Typ 1.3).....	28
3.3.2. Typ 2: Kunstsprachen ohne Reduplikation .....	31
3.3.3. Typ 3: „Historische“ Geheimsprachen.....	36
3.3.3.1. Matteänglisch (Typ 3.1).....	36
3.3.3.2. Ketelkloppersprook (Typ 3.2).....	40
3.3.3.3. Das Frammersbacher Welsch (Typ 3.3).....	43
3.3.4. Tabellarische Übersicht.....	48
<b>4. STRUKTURELLE BESCHREIBUNG DER DATEN</b> .....	<b>50</b>
4.1. EINFÜHRUNG .....	50
4.2. BESCHREIBUNG DES INPUTS .....	51
4.2.1. Typ 1 und 2 .....	51
4.2.1.1. Einzelne Silben als Basis für abgeleitete Kunstwörter.....	51
4.2.1.2. Die maximale Silbe als Basis .....	58
4.2.2. TYP 3 .....	60
4.2.2.1. Die Bestimmung der Basis in Matteänglisch .....	60
4.2.2.2. Die Bestimmung der Basis in der Ketelkloppersprook und im Frammersbacher Welsch .....	65
4.3. BESCHREIBUNG DES AFFIXES .....	67
4.3.1. Segmentale Phonologie.....	67
4.3.1.1. Vokale .....	67
4.3.1.2. Konsonanten .....	73
4.2.2.3. Onset-Epenthese .....	74
4.3.2. Position.....	80
4.4. BESCHREIBUNG DES OUTPUTS .....	83
4.4.1. Bewahrung subsilbischer Positionen.....	83
4.4.2. Rhythmische Struktur.....	86
<b>5. PROSODISCHE MORPHOLOGIE IM RAHMEN VON OT</b> .....	<b>96</b>

5.1. GRUNDANNAHMEN DER THEORIE DER PROSODISCHEN MORPHOLOGIE.....	97
5.1.1. Prosodische Konstituenten als morphologische Kategorien.....	97
5.1.2. Prosodische Prinzipien in Wortbildungsprozessen.....	99
5.2. OPTIMALITÄTSTHEORETISCHE EINBETTUNG .....	101
5.3. REDUPLIKATION IN DER (OPTIMALITÄTSTHEORETISCHEN) PROSODISCHEN MORPHOLOGIE .....	105
5.3.1. Umfang ( <i>shape</i> ) und unmarkierte Silbenstruktur (TETU) .....	107
5.3.2. Invariante Segmente.....	113
5.3.2.1. <i>Melodic overwriting</i> (McCarthy & Prince).....	113
5.3.2.2. <i>Überschreibende Segmente als Affixe</i> .....	117
5.3.2.3. <i>Ursachen für das Auftreten invarianter Segmente</i> .....	122
5.3.2.4. <i>Echo-Wörter im Deutschen</i> .....	123
5.3.2.5. <i>Zusammenfassung</i> .....	125
5.3.3. Das <i>target</i> in Reduplikationsprozessen .....	127
5.4. INFIGIERUNG .....	130
5.5. TRUNKIERUNGEN .....	135
5.6. ZUSAMMENFASSUNG.....	138
<b>6. ANALYSE DER GRAMMATISCHEN KUNSTSPRACHEN .....</b>	<b>139</b>
6.1. TYP 1 .....	139
6.1.1. Bisherige Analysen ähnlicher <i>language plays</i> .....	139
6.1.1.1. <i>Autosegmentale Analysen</i> .....	139
6.1.1.2. <i>Piñeros (1998)</i> .....	142
6.1.1.3. <i>Yu (2007)</i> .....	149
6.1.2. Voraussetzungen für die Analyse.....	153
6.1.3. Analyse: Typ 1.1 .....	157
6.1.3.1. <i>Unmarkierte Silbenstruktur</i> .....	157
6.1.3.2. <i>Invariante Segmente</i> .....	159
6.1.3.3. <i>Die Herleitung des templates</i> .....	164
6.1.3.4. <i>Die Position des Reduplikationsmorphems</i> .....	167
6.1.4. Analyse: Typ 1.2 .....	172
6.1.5. Zusammenfassung der Analyse (Typ 1.1 und 1.2).....	174
6.1.6. Analyse: Typ 1.3 .....	175
6.1.7. Zusammenfassung Typ 1 .....	178
6.2. TYP 3.....	179
6.2.1. Voraussetzungen für die Analyse.....	179
6.2.2. Analysen ähnlicher Kunstsprachen .....	180
6.2.3. Typ 3 als Kombination zweier Kurzwörter .....	189
6.2.3.1. <i>Vorüberlegungen</i> .....	189
6.2.3.2. <i>Vorteile einer Trunkierungs-Analyse</i> .....	191
6.2.3.3. <i>Die invarianten Affixe</i> .....	194
6.2.4. TRUNC 1 .....	197
6.2.5. TRUNC 2 .....	211
<b>SCHLUSS .....</b>	<b>215</b>
<b>QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>218</b>
1. QUELLEN.....	218

2. LITERATUR.....	220
<b>ANHANG.....</b>	<b>231</b>
A. TRANSKRIPTIONEN AUS DEM INTERNET.....	231
B. IN DER ANALYSE DER GKS VERWENDETE <i>CONSTRAINT</i> -DEFINITIONEN .....	246

## ABSTRACT

This Ph.D. thesis offers the first in depth analysis of language plays (Geheimsprachen) based on the German language. For German, this empirical phenomenon has never before been described from a morpho-prosodic point of view although language plays are rather common in the German speaking area. Language plays involve manipulations such as, for instance, insertion of a *-b-* after every syllable nucleus followed by copying of the preceding nucleus” (*gu.te --> gu-bu-te-be*). Against Zwicky & Pullum (1987) and Dressler (2000) I argue that the processes observable in language plays are similar to processes active in natural languages, more specifically, they are analyzable in a similar fashion as morpho-prosodic processes such as reduplication, infixation and truncation. For this reason I propose to call language plays of this type “grammatische Kunstsprachen” (grammatical language plays).

The first part of the work is dedicated to the presentation of the data which has been retrieved from blogs or forums in internet or taken from the relevant literature on the topic. A data-base of examples has been created that exemplifies the main characteristics of the manipulations. In this first part the data is described in detail and a classification of the language plays is proposed.

The structural description of the data reveals that it is possible to distinguish three basic types of language plays, each of them with various subtypes. In all these types the syllable and the subsyllabic constituents play a decisive role, hence providing evidence that these constituents are part of the phonological representations the speakers are endowed with and thus confirming their psychological reality. Stress plays an important role as well, since it appears to be used in the language plays under investigation to focus the attention of the listener on the units which are important for the decoding of the manipulated string.

The second part of the thesis is concerned with verifying the main hypothesis that language plays are similar to morpho-prosodic processes found in natural languages. All types of language plays make use of prosodic constituents (syllables, feet). It is foremost this property that is linking language plays to linguistic processes in natural languages such as reduplication or truncation, where prosodic constraints are interacting with word formation processes. The Theory of Prosodic Morphology Theory (McCarthy & Prince 1986/96 et. seq.) provides the general theoretical framework for our analysis, since this theory is primarily concerned with

phenomena where morphology is influenced by prosodic constraints, such as e.g. reduplication, truncation, blends, etc. The analysis proper is modeled in the framework of Optimality Theory.

Against this theoretical and methodological background and by comparing the structure of German language plays with phenomena observable in other languages it is possible to identify in the language plays processes similar to those of reduplication and truncation, common to natural language morphology outside the range of language plays. The analogies concern for example the distribution of affixes, the structure of the reduplicative morpheme (CV or CVC) and the use of templates, that is prosodic constituents with prespecified structure containing both fixed and reduplicative material.

The grammar of language plays and the grammar of natural languages therefore look similar, whereas on the other side language plays do not exhibit clearly “a-grammatical” rules involving for example counting. Considering also the fact that language plays are used in oral communication, which means that the processing of data has to occur as rapidly as the processing of data in natural speech, it seems that this phenomenon can not be dismissed as purely meta-linguistic.

## ABKÜRZUNGEN UND SYMBOLE

### Abkürzungen:

AFF	Affix
AK	abgeleitete Kunstform
B	Basis
C	Konsonant
Cd	Coda
Eval	Evaluator
G	Glide
GA	<i>Generalized Alignment</i>
Gen	Generator
GK	Grammatische Kunstsprache
GTT	<i>Generalized Template Theorie</i>
I	Input
KB	Korrespondierende Basis
MCat	Morphologische Kategorie
N	Nukleus
O	Output
On	Onset
OO-identity	Output-Output-Identität
PCat	Prosodische Kategorie
PRWD	Prosodisches Wort
RED	(abstraktes) Reduplikationsmorphem
SRC	<i>size restrictor constraints</i>
TRUNC	Trunkierungsmorphem
TETU	<i>the emergence of the unmarked</i>
UG	Universalgrammatik
V	Vokal

### Symbole:

[ ]	phonetische Repräsentation
//	phonemische Repräsentation
< >	orthographische Repräsentation
σ	Silbe
ω	phonologisches Wort
φ	phonologische Phrase
(...)	Fuß
[...]	in den <i>tableaux</i> kennzeichnen die Klammern ein Morphem

{...}	Abgeleitete Kunstform
.	Silbengrenze
*	konstruierte, nicht belegte Form oder ungrammatischer Ausdruck
ˊ	Hauptakzent
ˋ	Nebenakzent
+	Morphemgrenze

# 1. EINLEITUNG

Sprachlicher Variation sind bestimmte Grenzen gesetzt. Es gibt viele vorstellbare grammatische Regeln, die aber in keiner Sprache der Welt umgesetzt werden. Zum Beispiel wäre eine grammatische Regel denkbar, in der Negation nach jedem dritten orthographischen Wort ausgedrückt wird. Negation könnte auch ausgedrückt werden, indem die Wortfolge in einem Satz einfach umgedreht wird. Dennoch gibt es keine Sprache der Welt, die derartige Regeln anwendet. Es erscheint nicht plausibel, die Grenzen der Variation in Bezug auf die bestehenden Grammatiken als historischen Zufall oder soziale Konvention zu interpretieren. Vielmehr ist diese Einschränkung nach Ansicht vieler Wissenschaftler auf die neurobiologische Organisation des menschlichen Gehirns zurückzuführen, das eine spezielle Anlage dafür hat, Sprache zu verarbeiten. Um sich diese spezielle Anlage zu Nutze machen zu können, muss jedoch auch Sprache auf eine bestimmte Weise strukturiert sein und aus sprachspezifischen, d.i. grammatischen Regeln bestehen.<sup>1</sup>

Es ist also nach Ansicht vieler Linguisten möglich, „grammatische“ von „ungrammatischen“ Regeln zu unterscheiden. Erstere sind Teil der sogenannten Universalen Grammatik, die alle Eigenschaften menschlicher Sprache vereint. Letztere verletzen Prinzipien, auf denen die Universale Grammatik aufbaut. Dass es möglich ist, eine solche Unterscheidung zu treffen, wird auch in einem Experiment von Smith, Tsimpli & Ouhalla (1993) deutlich, das mit der Versuchsperson Christopher<sup>2</sup> durchgeführt wurde. Christophers allgemeine kognitive Fähigkeiten waren deutlich unterdurchschnittlich, auf der anderen Seite hatte er jedoch eine besondere Begabung dafür, fremde Sprachen zu lernen. Das Experiment der Linguisten bestand nun darin, eine Kunstsprache zu konstruieren, die auf unmöglichen grammatischen Regeln basierte, also auf Regeln, die die Prinzipien der Universalen Grammatik verletzten. Tatsächlich gelang es Christopher – der vorher mühelos viele existierende Sprachen gelernt hatte – nicht, gerade diese Sprache zu lernen, während eine Kontrollgruppe keine Schwierigkeiten damit hatte, da sie auf allgemeine kognitive, nicht-sprachspezifische Mechanismen zurückgreifen konnte. Christophers außerordentliche Sprachbegabung dagegen erwies sich in diesem Fall als nutzlos, da er mit seiner Begabung die „ungrammatischen“ Regeln dieser Kunstsprache nicht erfassen konnte.

---

<sup>1</sup> Vgl. Moro (2006), Petitto (2005), Lightfoot (2005), Pinker (1996), Klann-Delius (2008<sup>2</sup>) und die darin angegebene Literatur.

<sup>2</sup> Es handelt sich um einen fiktiven Namen.

In der hier vorliegenden Dissertation geht es ebenfalls um Kunstsprachen, doch handelt es sich nicht um eine von Linguisten ausgedachte „ungrammatische“ Kunstsprache, sondern im Gegenteil um – unserer Meinung nach – zwar erfundene, aber dennoch „grammatische“ Kunstsprachen, die tatsächlich zur Kommunikation genutzt werden. Ein Beispiel für eine solche Kunstsprache ist die sogenannte *ba*-Sprache:

- (1) *Liebe Grüße.* →  
*Liebiebebe Grübüssebe.* [INT 3]

Die hier angenommene „Grammatikalität“ dieser Sprachen stützt sich zunächst auf einfache, intuitive Beobachtungen: Es fällt auf, dass diese Verfremdungsverfahren problemlos und vor allem von Kindern gelernt werden können. Auch erfolgt die Verarbeitung der Manipulationen so schnell, dass diese Geheimsprachen fehlerfrei in mündlicher Konversation benutzt werden können. Die Manipulationen stützen sich auf sprachliche Konstituenten wie z.B. Silben und befolgen sprachenspezifische und universale Wohlgeformtheitsbedingungen. Ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei den Verfremdungsmechanismen um sprachspezifische, grammatische Operationen handelt, besteht darin, dass der Variation auch in diesem Fall – so wie in natürlichen, existierenden Sprachen – Grenzen gesetzt sind: Nicht alle denkbaren Manipulationen werden angewendet: So gibt es unseres Wissens keine Kunstsprache, die tatsächlich in der mündlichen Kommunikation genutzt wird, in der die Anzahl der Segmente in einer Sequenz eine Rolle spielte. Es gibt keine gesprochene Kunstsprache, die auf folgender oder ähnlicher Anweisung beruht: Füge nach jedem 4. Segment eine CV-Einheit ein. Es ist uns keine Geheimsprache bekannt, deren Mechanismus darin besteht, die Abfolge der Segmente in einem Wort einfach umzudrehen. Wer versucht, dies zu tun, wird merken, dass die Zeit, die dafür benötigt wird, ein längeres Wort zu dekodieren, viel zu lang ist, als dass diese Art von Manipulation für eine reale mündliche Kommunikation genutzt werden könnte. Es erscheint auch in dieser speziellen Form von Sprachverwendung nicht plausibel, die Grenzen der Variation dem Zufall zuzuschreiben; es liegt vielmehr nahe, anzunehmen, dass diesen „sprechbaren“ Manipulationen sprachspezifische, grammatische Operationen zu Grunde liegen, die von unserem Gehirn leichter bewältigt werden als andere.

## 2. „GRAMMATISCHE“ KUNSTSPRACHEN

### 2.1. Definition

In Kunst-, Geheim- oder Spielsprachen kommen linguistische Verfahren zur Anwendung, die dem Zweck dienen, Außenstehende – trotz gleicher Ausgangssprache – aus der Kommunikation auszuschließen bzw. eine Gruppe von Leuten sprachlich zusammenzuschließen. Es wird also in einem gewissen Sinn eine Sprachgemeinschaft gegründet.

Dabei können verschiedene Vorgehensweisen unterschieden werden. So ist im deutschen Sprachraum beispielsweise das Rotwelsch bekannt. Bei dem Namen „Rotwelsch“ handelt es sich vermutlich um eine Umdeutung der niederländischen Ausdrücke *rot* („Bettler“) und *waalsch* („betrügerische Rede“): *rot waalsch* ist also eine Bezeichnung für die betrügerische Sprache der Bettler.<sup>3</sup> Rotwelsch (auch Jenisch genannt) ist ein Sammelbegriff für geheimsprachliche Soziolekte, die seit dem späten Mittelalter in Umlauf sind. Diese Geheimsprachen haben als Basissprache Deutsch, verändern aber den Wortschatz so sehr, dass sie für Außenstehende unverständlich bleiben. Dieser Typ Geheimsprache beruht also auf lexikalischen Verfremdungsmechanismen wie zum Beispiel Entlehnungen, oft in Verbindung mit Umdeutungen aus anderen Sprachen (z.B. dem Westjiddischen, dem Romani, dem Niederländischen und Französischen), ferner auf Veränderung oder Umdeutung bekannter deutscher Wörter durch Bedeutungsübertragung und Bedeutungsverschiebung. Andere Verfahren, die einen Text für Außenstehende unverständlich erscheinen lassen, basieren auf der Schrift. So gibt es Geheimschriften, die auf dem Austausch von Buchstaben mit anderen Buchstaben in einer bestimmten Position des Alphabets beruhen. Bächtold (1914:11) berichtet zum Beispiel von einer St. Galler Glossenhandschrift, in der jeder Vokal durch den im Alphabet folgenden Konsonanten ersetzt wird.

In der hier vorliegenden Dissertation geht es aber um eine Art der Verfremdung, die auf Operationen beruht, mittels deren real existierende Wörter in erster Linie phonologisch umgeformt werden. Es wird also der lautliche, nicht der semantische Teil des Wortes manipuliert. Ein Kennzeichen dieser Geheimsprachen ist, dass die Manipulation typischerweise phonologische Konstituenten betrifft. So wird z. B. in einem Text jede Silbe manipuliert, wobei

---

<sup>3</sup> Vgl. Lühr (1996). Die Etymologie ist nicht unumstritten. Es könnte auch sein, dass *welsch* ursprünglich „romanisch“ bedeutete und eine unverständliche Sprache bezeichnen sollte. Siehe Bußman (2008<sup>4</sup>: 594).

die Veränderung darin bestehen kann, bestimmte Laute oder Lautsequenzen einzufügen oder zu wiederholen. Die Sprecher der sogenannten *ba*-Sprache fügen beispielsweise nach jedem vokalischen Nukleus eine Lautsequenz ein, die aus dem Konsonanten „b“ und einer Kopie des Nukleus besteht:

(2) “.....mabannobo ibist dabas schweber zubu schreibeibeben...” [INT 3]

Derartige Verfremdungsverfahren haben ebenfalls teilweise eine lange Tradition, wie folgendes Beispiel aus dem 14./15. Jahrhundert belegt:

(3) *Apassipit ipin pripincipiopo sapanctapa mapariapa*  
(=Assit in principio sancta maria)  
"am Anfang möge [uns] die hl. Maria zur Seite stehen"



("Räubersprache" Wolfenbüttel Herzog August-Bibliothek, Cod. Helmst. 727., fol. 153  
Quelle:<http://www.geschichte.uni-muenchen.de/GHW/geheimschriften/einf.shtml>,  
05.11.2006)

Bekannte – nicht auf der deutschen Sprache beruhende Beispiele für diese Art von Kunstsprachen – sind auch das französische *Verlan* (Umdrehung von fr.: (*à*) *l'envers*, dt.: verkehrt herum) oder das englische *Pig Latin*, in denen – oberflächlich betrachtet – Silben vertauscht werden.

Ich werde Kunstsprachen, die auf solchen phonologischen Verfremdungsverfahren beruhen „grammatische Kunstsprachen“ (GKs) nennen.<sup>4</sup> Es handelt sich also um Kunstsprachen, in denen (im Unterschied z.B. zu der Geheimsprache Rotwelsch) grammatische Manipulationen eine große Rolle spielen.

Diese Sprachen zeichnen sich dadurch aus, dass sie

- auf Manipulationen beruhen, die die Funktion haben, einen auf der deutschen Sprache

---

<sup>4</sup> Andere Bezeichnungen für grammatische Kunstsprachen sind *Geheimsprachen*, *Wortspiele* bzw. engl. *language plays*, *word games* oder *ludlings*. Laycock (1972), der den oft verwendeten Terminus *Ludling* eingeführt hat, gibt folgende Definition:

„A ludling is [...] the result of a transformation or series of transformations acting regularly on an ordinary language text, with the intent of altering the form but not the content of the original message, for purposes of concealment or comic effect (Laycock 1972: 61, zit. nach Piñeros 1998: 50).

oder auf einem deutschen Dialekt beruhenden Ausgangstext für Außenstehende unkenntlich zu machen.

- Verfahren anwenden, die typischerweise phonologische Konstituenten betreffen, wobei das Einfügen bestimmter Lautsequenzen als Affigierungsprozess angesehen werden kann.
- Aus Manipulationen bestehen, die von den Sprechern – nach geringer Übung – schnell und auch unbewusst angewendet werden, so dass die Kunstsprachen auch in mündlicher Kommunikation genutzt werden können. Die „Sprechbarkeit“ der GKs ist für uns ein Hinweis darauf, dass die „Sprecher“ auf spezifisch linguistische Verfahren zurückgreifen, mittels deren die Sprachverarbeitung erfolgt.

Wir vertreten also die Ansicht, dass es sich bei den hier vorgestellten Verfahren durchaus um eine Art „cognizing“ im Sinn von Chomsky (1980: 69f.) handelt:

That is, we cognize the grammar that constitutes the current state of our language faculty, and the rules of this system as well as the principles that govern their operation. And finally we cognize the innate schematism, along with its rules, principles and conditions. [...] Thus ‘cognizing’ is tacit or implicit knowledge [...] cognizing has the structure and character of knowledge, but may be and in the interesting cases is inaccessible to consciousness.

## 2.2. Grammatische Kunstsprachen und natürliche sprachliche Prozesse

In der Forschung ist umstritten, ob die Analyse von Kunstsprachen einen Beitrag für die linguistische Theorie liefern kann. Von verschiedenen Seiten wird angenommen, dass Geheimsprachen außerhalb der regulären Grammatik anzusiedeln seien. So spricht Dressler (2000) in Bezug auf GKs von “extragrammatical morphology”, Zwicky & Pullum (1987) dagegen bezeichnen diese Verfahren als “expressive morphology”, die grundsätzlich von regulärer Morphologie (*plain morphology*) zu trennen sei (vgl. auch Bat-El 2000: 66). Bertinetto (1985: 606) warnt ebenfalls davor, voreilige Schlüsse aus Sprachspielen zu ziehen, da hier ein spezieller semiotischer Code zur Anwendung komme.

Die Vertreter dieser Sichtweise führen verschiedene Argumente an, die ihrer Meinung nach dagegen sprechen, die in GKs verwendeten Verfahren als Wortbildungsprozesse anzusehen. Im Folgenden werden diese Argumente kurz angeführt, wobei ich mich nur auf Argumente beziehe, die für die in dieser Dissertation besprochenen GKs relevant sein können.

### a. Semantisches Kriterium:

- Die Sprachmanipulationen verändern die Bedeutung der Ausgangsformen nicht. Definiert man ein Morphem als die systematische Kovarianz von Form und Bedeutung, so können die in Geheimsprachen verwendeten phonologischen Einheiten nur schwer als Morpheme aufgefasst werden, da sie höchstens eine sehr abstrakte Bedeutung tragen.

### b. Morphologische Kriterien:

- Grammatische Kunstsprachen verfügen über keine einheitliche Input-Kategorie. So wird z.B. in den GKs eine bestimmte phonologische Einheit nach jedem Nukleus eingefügt – gleich welcher lexikalischen Kategorie die Silbe angehört. In “regulärer” Morphologie dagegen wird normalerweise eine Regel für eine morphologische Ableitung nur auf eine bestimmte Input-Kategorie angewendet (*unitary base constraint*, Aronoff 1976): Ein Ableitungsmorphem selektiert in der Regel eine bestimmte lexikalische Kategorie, während die abgeleitete Form dann typischerweise einer anderen lexikalischen Kategorie

angehört (Zwicky & Pullum 1987). So kann beispielsweise im Deutschen das Adjektiv *schön* mit Hilfe des Ableitungssuffixes *-heit* in ein Nomen umgewandelt werden, ein Nomen kann mit diesem Suffix aber nicht verbunden werden (vgl. hypothetisch: *\*Hundheit* oder *\*Tugendheit*). .

- Die speziell in den Kunstsprachen verwendeten Affixe sind sich in ihrer Struktur sehr ähnlich und auf eine oder zumindest auf sehr wenige Einheiten beschränkt (Baghemil 1995). Typischerweise bestehen die verwendeten Einheiten aus einem invarianten Segment und einem kopierten Vokal, die in jeder Silbe eingesetzt werden. Betrachtet man das *language play* als „Sprache“ und die phonologische Manipulation als „Grammatik“, so handelt es sich in der Tat um eine äußerst ungewöhnliche Grammatik mit einer begrenzten Anzahl von Regeln.
- Die Linguisten, die die in GKs verwendeten Verfahren aus dem Bereich regulärer Grammatik ausschließen, sind der Ansicht, dass diese sich morphologischer Operationen bedienen, die in natürlichen Sprachen so nicht vorkommen wie z.B. das regelmäßige Vertauschen von Silben oder das Einfügen von phonologischem Material nach jeder Silbe (Bat-El 2000: 66).

### **c. Pragmatische Kriterien:**

- Kunstsprachen sind funktional auf eine spielerische, emotionale oder expressive Sprachverwendung festgelegt. Sie werden also eingesetzt, um einen bestimmten pragmatischen Effekt zu erzielen.
- Die Sprachmanipulationen weisen angeblich eine hohe Variabilität zwischen den Sprechern auf.

### **d. Kriterium der geringeren Sprachkompetenz:**

- Nicht alle Sprecher können – angeblich – Geheimsprachen produktiv anwenden. Es wird angenommen, dass z.B. kompetente Sprecher der englischen Sprache dennoch größere Schwierigkeiten haben könnten, z.B. das *language play* Pig Latin zu lernen. Außerdem sollen die Sprecher von *language plays* eine größere Anfälligkeit für Fehler zeigen

(Zwicky & Pullum 1987: 8). Dies wird darauf zurückgeführt, dass der Sprecher in Sprachspielen bewusst vorgehe, dass es sich also nicht um „cognizing“ im Sinn von Chomsky (1980: 69f., vgl. Zitat S. 5) handelt. Grammatische morphologische Regeln dagegen werden von einem Sprecher unbewusst angewendet und (idealerweise) perfekt beherrscht (Dressler 2000: 2).

Auf der anderen Seite gibt es Studien zu Geheimsprachen, in denen die verschiedenen Autoren hervorheben, dass Geheimsprachen offenbar doch über so etwas wie eine „natürliche“ Grammatik verfügen und etwas über die morphologischen und phonologischen Prozesse verraten, die auch in natürlichen Sprachen vorkommen. (Yip 1982; Ito, Kitagawa, Mester 1996, Piñeros 1998, Yu 2007). Viele Linguisten meinen, dass die Sprecher dieser Kunstsprachen sich morphologischer Operationen bedienen, die auch in natürlichen Sprachen vorzufinden sind wie zum Beispiel Affigierung oder morphologische Operationen, die auf Schablonen (*templates*) basieren (Baghemil 1995). Auch in der psycholinguistischen Forschung werden Sprachspiele eingesetzt, weil hier z.B. Wortbildungsprozesse imitiert werden oder dadurch phonologische Repräsentationen aufgedeckt werden können (siehe z.B. Treiman 1985; Pierrehumbert & Nair 1995).

Die Wertung der in GKs verwendeten Verfahren als sprachliche oder „nur“ meta-sprachliche Prozesse hängt davon ab, was genau Gegenstand der Wertung ist. Rückt das jeweils realisierte Output *in toto* in den Vordergrund und versucht man diesbezüglich, Generalisierungen im Hinblick auf die segmentale und metrische Gestalt einer einzelnen GK zu treffen, so wären diese Beschreibungen in einer Typologie der Phonologie natürlicher Sprachen fehl am Platz, wie Zwicky & Pullum zutreffend bemerken:

„Although [...] the statement of what the change is has to be stated in terms of phonological units, generalizations about the resulting language (every word contains [g]; [ey] is the only initial vowel nukleus; no words or formatives are phonetically monosyllabic; etc.) are not facts that one would record in a survey of phonological typology; rather, they are facts about a human language game, a kind of oral cipher based on a natural language but not constituting an example of one.“  
(Zwicky & Pullum 1987: 4)

Doch die Hypothese, die wir in dieser Dissertation zu belegen hoffen, ist nicht, dass die behandelten Geheimsprachen natürliche Sprachen sind. Die Behauptung ist nicht, dass Geheimsprachen und natürliche Sprachen gleichzusetzen sind, sondern dass die in den GKs angewendeten Manipulationen natürlichen sprachlichen Prozessen entsprechen.

Es ist also für unsere Ziele nicht problematisch, wenn z.B. eine phonologische Einheit in jede Silbe eingefügt wird, auch wenn derartige, iterative Affigierungen in natürlichen Sprachen nicht vorkommen (vgl. die morphologischen Kriterien oben). Wichtig ist vielmehr, dass diese phonologischen Einheiten nicht arbiträr, sondern gemäß morphologischen und phonologischen Prinzipien infigiert werden, die auch in natürlichen Sprachen zur Anwendung kommen. Ebenso ist es nicht problematisch, dass die in den Geheimsprachen verwendeten Affixe auf eine oder zumindest auf sehr wenige Einheiten beschränkt sind, solange ihre Verwendung als Affigierungsprozess beschrieben werden kann.

Die Hypothese, dass sprachliche Prozesse vorliegen, wird u. a. auch durch die Beobachtung gestützt, dass diese GKs gesprochen werden, dass also die Verarbeitung der Daten schnell und automatisch vor sich gehen muss, so wie es in der natürlichen Sprachverarbeitung der Fall ist, für die in der linguistischen und in der psycholinguistischen Forschung ein Sprachverarbeitungs-Modul, ein spezifischer *language-processor* (Levelt 1999) vorausgesetzt wird. Dies steht in Widerspruch zu der Behauptung, Sprecher von Geheimsprachen verfügten über eine geringere Kompetenz, seien anfälliger für Fehler und wendeten die Manipulationen nicht unbewusst an (vgl. das Kriterium der geringeren Kompetenz, Punkt d) oben).

Tatsächlich lassen sich im Internet aber viele Belege dafür finden, dass diese Sprachspiele unbewusst, intuitiv und automatisiert angewendet werden, dass sie also doch etwas mit *cognizing* zu tun haben könnten:

(4) Ich hab als kind die Löffelsprache gelernt und kann sie immer noch fließend. Für die Hühnersprache hab ich grad 5min gebraucht um sie zu verinnerlichen. [INT 12]

und das geile an der hühnersprache ist das man sie nie verlernt habe sie vor ca. 15 jahren das letzte mal gesprochen und kann sie immer noch schnell und fließend [INT 12]

Am Anfng müht man sich etwas herum, aber nach kurzer Zeit kann man's fließend sprechen; wenn man dann die Geschwindigkeit anzieht, hört sich das absolut cranc an. [INT 12]

Sobald man das Prinzib drauf hat, ist es egal wie groß die Wörter sind. Das läuft automatisch, aber krank isses trotzdem. Faszinierend für Kinder [INT 12]

Oh Mann, ich kann's sprechen, aber Schreiben ist echt schwer. Und erklären? Nee, sorry, da kapitulier ich sogar als Sprachenstudent ... [INT 9]

ich hab das von meinem opa.. das gibts also schon ewig.. wir konnten uns da auch immer ganz flüssig unterhalten.. ich finde aber dass es nur funktionieert, wenn man richtig schnell spricht. [INT 5]

Auch die der jeweiligen Analyse zugrundeliegende morphologische Theorie beeinflusst die

Wertung von geheimsprachlichen Manipulationen als sprachliche oder nur metasprachliche Prozesse. Vor allem Vertreter der „Natürlichen Morphologie“ (Dressler 2000, Dressler & Merlini Barbaresi 1994) haben Schwierigkeiten damit, Kunstsprachen als „natürliche morphologische Prozesse“ anzuerkennen. Dies liegt darin begründet, dass sie davon ausgehen, dass ein „natürlicher“, also nicht markierter morphologischer Prozess typischer- und idealerweise aus einer verkettenden Operation besteht (Affigierung, Komposition u.a.).

„In (very) natural affixation, addition of intensional meaning is diagrammatically reflected by addition of form, whereas in (antidiagrammatic, thus very unnatural) subtraction, addition of meaning is contradicted by subtraction of form.”

(Dressler & Merlini Barbaresi 1994: 46, zit. nach Lappe 2005: 30)

Geheimsprachen bestehen unserer Analyse nach (s. Kap. 6) häufig aus reduplikativen Einheiten, also nicht aus Affixen im traditionellen Sinn. Dennoch ist es möglich, mit Hilfe der autosegmentalen Phonologie Reduplikation als Affigierung einer CV-Schicht aufzufassen, weswegen sich Reduplikationsmorpheme trotz ihrer speziellen Eigenschaften in das *framework* der Natürlichen Morphologie integrieren ließen. Das Problem besteht jedoch darin, dass in dieser Theorie ein natürlicher morphologischer Prozess in einer verkettenden Operation besteht, wobei aber die Addition einer Form einherzugehen hat mit einer Addition von Bedeutung. Da die in GKs verwendeten Einheiten nur schwer mit Bedeutung gefüllt werden können, fällt eine Behandlung dieser Einheiten als „Morpheme“ Vertretern der „Natürlichen Morphologie“ schwer. Was vor allem Schwierigkeiten bereitet, ist also die Nicht-Kompositionalität der Bedeutung und nicht die Nicht-Kompositionalität der Form. Für andere morphologische Theorien ist der semantische Aspekt nicht in diesem Maße konstitutiv. So hat die Theorie der Prosodischen Morphologie, die den Schwerpunkt der Analyse auf die Schnittstelle von Morphologie und Phonologie legt und die sich typischerweise mit Prozessen befasst, in denen die phonologische Konditionierung von morphologischen Prozessen im Vordergrund steht, keine Probleme damit, den Bereich regulärer morphologischer Prozesse auch auf Phänomene wie Sprachspiele, Akronyma, *blends*, Hypokoristika und Echo-Wörter auszudehnen, auch wenn die semantische Leistung dieser Prozesse traditionellerweise problematisch ist.<sup>5</sup> Demzufolge wird im Rahmen der prosodischen Morphologie auch anerkannt, dass sich Geheimsprachen morphologischer Prozesse bedienen, die sich von regulärer Morphologie nur darin unterscheiden, dass sie ohne Bedeutung sind.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. zu der Kritik, auch Akronyma und *blends* verfügten über keine semantische Leistung, Bat-El (2000).

<sup>6</sup> Vgl. McCarthy (1991: 15), der der Ansicht ist, eine GK [...] ne diffère de la morphologie ordinaire qu'en ce que sa "morphologie" est dénuée de sens.

Zusammenfassend können unserer Ansicht nach die oben angeführten Kriterien, die die Extra-Grammatikalität von GKs belegen sollen, auf folgende Weise entkräftet werden:

- a. Semantisches Kriterium: Die Semantik spielt in der Tat in den grammatischen Kunstsprachen eine untergeordnete Rolle. Dennoch lassen sich in den GKs Prozesse beobachten, die von phonologischen Prinzipien und Kategorien beeinflusst sind und Ähnlichkeiten zu Prozessen in natürlichen Sprachen aufweisen.
- b. Morphologische Kriterien: Ziel der Untersuchung ist es nicht, die in den Kunstsprachen verwendeten Verfahren als Ausdruck einer eigenständigen, abgeschlossenen Grammatik einzustufen. Vielmehr werden die in den *language plays* angewendeten Prozesse als sprachspezifische Verfahren analysiert und die Parallelen zu morphophonologischen Prozessen in natürlichen Sprachen hervorgehoben. Die begrenzte Anzahl der verwendeten Affixe und das iterative Einfügen von Einheiten in jeder Silbe kann vor diesem Hintergrund alleine noch nicht die Hypothese entkräftigen, dass es sich hier um Prozesse handelt, die denen in natürlichen Sprachen ähnlich sind.
- c. Pragmatische Kriterien: Auch andere Sprachverwendungen wie z.B. Hypokoristika oder Echo-Wörter sind funktional festgelegt. Dennoch sind sie Bestandteil des Grammatikinventars natürlicher Sprachen.
- d. Kriterium der geringeren Sprachkompetenz: Viele im Internet gefundene Aussagen widersprechen der Annahme, es liege in Kunstsprachen eine geringere Sprachkompetenz vor.

## 2.3. Die Analyse von grammatischen Kunstsprachen in der Forschung

Für phonologische Manipulationen in Geheimsprachen hat die Forschung bis vor wenigen Jahrzehnten nur wenig Interesse gezeigt. Erst mit dem Aufkommen der autosegmentalen Phonologie sind Analysen von *language plays* häufiger geworden, vor allem weil hier die Notwendigkeit der Repräsentation von suprasegmentalen Merkmalen wie etwa Quantität oder Ton auf einer unabhängigen Ebene (*tier*) nachgewiesen werden konnte.

T. A. Hall (2000: 156) erwähnt zum Beispiel ein Sprachspiel in der Bantu-Sprache Bakwiri, in der die Silben von zweisilbigen Wörtern vertauscht werden:<sup>7</sup>

- (5) [ kwéí ] → [ líkwé ]      ‘tot’  
[ kwéli ] → [ líkwè ]<sup>8</sup>      ‘fallend’

Die beiden Vokale in diesen Beispielen haben verschiedene Töne, in dem Sprachspiel werden aber nur die Segmente, nicht die Tonmerkmale vertauscht. Wenn man nun die Töne als suprasegmental auffasst und auf einer unabhängigen Schicht (*tier*) darstellt, kann man diese Daten erklären. Ein ähnliches Phänomen lässt sich in manchen Sprachspielen bezüglich der Vokalquantität beobachten. Gussenhoven & Jacobs (2005: 136) berichten von dem *language game* Ludikya in Luganda, in dem nur die Konsonanten und Vokale vertauscht werden, während die Quantität der einzelnen Elemente invariant bleibt.

- (6)      Luganda              Ludikya<sup>9</sup>
- mukono*              *nokomu*              ‘arm’
- baana*              *naaba*              ‘children’

Im Rahmen der Prosodischen Morphologie (McCarthy & Prince 1986/96, 1994, 1995a, 1999) werden die phonologischen Einheiten, insbesondere die infigierenden Affixe, die in

---

<sup>7</sup> Daten aus Durand (1990), zit. nach T. A. Hall (2000: 156).

<sup>8</sup> Folgende diakritische Zeichen werden nach IPA in diesem Beispiel verwendet: ´ steht für einen hohen Ton, ` für einen tiefen Ton.

<sup>9</sup> Daten aus Clements (1986), zit. nach Gussenhoven & Jacobs (2005: 136).

Geheimsprachen verwendet werden, u.a. als Schablonen (*templates*) analysiert. Yip (1982) untersucht eine Gruppe chinesischer Geheimsprachen (*fanqie*-Sprachen) als Beispiel für eine mit *templates* arbeitende Morphologie, die als Reduplikation aufgefasst werden kann (vgl. Kap. 6.2.2.) und mit invarianten Segmenten arbeitet (*prespecified reduplication*). Auch werden Kunstsprachen genutzt, um Hinweise auf subsilbische Konstituenten wie Onset, Nukleus, Reim und Coda zu erhalten. So dient beispielsweise die englische Kunstsprache *Pig Latin*, bei der alle prävokalischen Konsonanten am Anfang eines Wortes an das Ende des Wortes bewegt werden, als Evidenz für den Onset (vgl. T. A. Hall 2000: 244, eine alternative Interpretation liefert dagegen Yip 2003).

(7) tip [t<sup>h</sup>ip] → [ɪpt<sup>h</sup>eɪ] ‘Trinkgeld’

Auch in der Optimalitätstheorie (OT) und spezieller der *Generalized Template Theorie* (GTT, McCarthy & Prince 1999) und ihren Vorläufern stoßen grammatische Kunstsprachen seit längerer Zeit auf ein gewisses Interesse. So analysieren Ito, Kitagawa & Mester (1996) eine japanische Geheimsprache und sehen in dieser Spielform die Tendenz zu phonologischer Unmarkiertheit, zu *the emergence of the unmarked* (TETU, McCarthy & Prince 1994). In dem japanischen *Argot* entstehen – im Rahmen der vorgegebenen Spielregeln, die auf dem Vertauschen (*reversal*) phonologischer Materials beruhen – optimale prosodische Formen, die durch prosodische Markiertheits-Beschränkungen erreicht werden (vgl. zur Optimalitätstheorie und TETU-Effekten in Phänomenen prosodischer Morphologie Kap. 5).

Indem sprachliche Wortbildungsprozesse wie z.B. Reduplikation mit den in den Kunstsprachen verwendeten Verfahren verglichen werden, kann auf der einen Seite überprüft werden, welche Parallelen vorliegen bzw. wie weit diese gehen. Auf der anderen Seite sind Kunstsprachen aber auch in besonderem Maße dazu geeignet, Hypothesen insbesondere der Theorie der prosodischen Morphologie zu überprüfen. Diese Theorie, die sich v. a. damit befasst, wie prosodische Konstituenten Wortbildungsprozesse beeinflussen können, beschreibt linguistische Phänomene innergrammatisch und synchron – und bei den Verfahren der Kunstsprachen handelt es sich um Prozesse, die eindeutig synchron und – unserer Ansicht nach – innergrammatisch<sup>10</sup> erklärt werden können, d.h. das Erklärungs-Potential kann nicht durch historische Kontingenz oder durch andere außersprachliche Faktoren beeinflusst oder beeinträchtigt werden. Dass es sich bei den in Kunstsprachen angewendeten Operationen in gewisser Weise um „reine“

---

<sup>10</sup> Vgl. die Argumente in Kap. 2.2. dafür, dass es sich um *grammatische* Kunstsprachen handelt.

sprachliche Wortbildungsprozesse handelt, ist auch bereits von verschiedener Seite hervorgehoben worden<sup>11</sup>

Am Beispiel der Diskussion um den Ursprung von Infigierungs-Prozessen (vgl. Kap. 5.4.) wird deutlich, inwiefern eine Analyse von Kunstsprachen von Nutzen sein kann, wenn es um die Überprüfung von Hypothesen geht: In der Forschung ist umstritten, wie Infigierung entstehen kann. So gibt es Linguisten, die für Infigierungsprozesse annehmen, dass sie auf einem Zusammenspiel diachroner und synchroner Faktoren beruhen,<sup>12</sup> während in Arbeiten, die im Rahmen der prosodischen Morphologie arbeiten, v.a. prosodische Anforderungen an das Output als Auslöser dafür angenommen werden. Hier kann eine Analyse von Kunstsprachen Aufschlüsse liefern. So können diachrone Erklärungen wie z.B. *entrapment* in Kunstsprachen nicht als Quelle für Infigierung in Frage kommen. Dennoch ist zu beobachten, dass in Kunstsprachen häufig infigiert wird. Es ist also zu überprüfen, ob auch in diesem Kontext prosodische Anforderungen wie z.B. die Silbenstruktur des Outputs eine Rolle spielen. Wenn sich auch in Kunstsprachen Argumente für eine prosodische Konditionierung von Infigierung ausmachen lassen, so ist dies ein Hinweis darauf, dass diese Hypothese berechtigt ist.

Die Ergebnisse einer Analyse grammatischer Kunstsprachen können also in zwei Richtungen angewendet werden: Lassen sich bestimmte Phänomene wie die Tendenz zu phonologischer Unmarkiertheit in Reduplikationsmorphemen oder bestimmte *template*-Effekte auch in den Kunstsprachen ausmachen, so ist dies auf der einen Seite ein Argument dafür, dass Kunstsprachen sprachliche Mechanismen imitieren. Gleichzeitig werden aber damit auch die Hypothesen der Theorie der prosodischen Morphologie überprüft und gegebenenfalls bekräftigt, da – wie gesagt – Kunstsprachen in besonderem Maße einen „reinen“ phonologisch konditionierten Prozess darstellen. Eine Analyse von Kunstsprachen kann also auch klären helfen, welche synchronen, innergrammatischen Faktoren in bestimmten Wortbildungsprozessen eine Rolle spielen.

Nur wenige Arbeiten haben sich bisher mit deutschen GKs befasst. Sie sind im Rahmen der Sondersprachenforschung entstanden und behandeln eher soziolinguistische Fragestellungen bzw. widmen sich der Dokumentation und der Erfassung dieser Sprachen. So wird

---

<sup>11</sup> Vgl. z. B. Aronoff/Fudeman (2005: 88): “[...] speakers go from the existing language to secret language through the regular application of phonological rules in what might be considered a morphological derivation [...]” Siehe auch McCarty (1991), Anderson (1992:63f.) und Yu (2003).

<sup>12</sup> Yu (2007:11ff.) sieht folgende diachrone Quellen für Infigierungsprozesse: *entrapment*, *reduplication*, *mutation* und *metathesis*. Vgl. auch Moravczik (2000) zu Infigierung in natürlichen Sprachen.

beispielsweise in Bächtold (1914), E fing (2004), Matteän glisch (1977) und Siewert (2002) über das Erfassen der Daten hinaus v. a. auf die Geschichte und ursprüngliche Funktion dieser Sprachen eingegangen sowie auf heutige Verbreitung und Verwendungsweisen. Die Verfahren werden beschrieben, aber nicht im Hinblick auf ihre Phonologie analysiert.

Zu der Phonologie deutscher GKs liegt also meines Wissens bislang keine wissenschaftliche Arbeit vor, obwohl es im deutschen Sprachraum verhältnismäßig viele GKs gibt.

## 2.4. Ziele dieser Arbeit

Im folgenden Kapitel 3 sollen zunächst die Daten vorgestellt und in verschiedene Typen eingeteilt werden. Anschließend wird in Kapitel 4 im Einzelnen untersucht, wie das Input für die phonologischen Manipulationen aussieht, welche Struktur das Affix und das Output der phonologischen (und morphologischen) Operation aufweisen. Kapitel 5 befasst sich mit der geeigneten Theorie für diese Phänomene. Es wird dargestellt, inwiefern die Theorie der prosodischen Morphologie (McCarthy & Prince 1986/96 et seq.) den geeigneten theoretischen Rahmen für grammatische Kunstsprachen liefern kann und wie eine solche Analyse mit Hilfe der Optimalitätstheorie (OT) geleistet werden kann. Da davon ausgegangen wird, dass GKs Reduplikations- und Infigierungsprozesse in natürlichen Sprachen imitieren, wird auch dargelegt, wie diese Phänomene gegenwärtig in der Forschung interpretiert werden.

Im Anschluss an den deskriptiven Teil wird in Kapitel 6 eine Analyse der *language plays* im Rahmen der prosodischen Morphologie vorgenommen. Dabei werden insbesondere folgende Hypothesen überprüft:

### a) Phonologische Konstituenten als Ausgangspunkt für die Sprachmanipulationen

Sprecher von Geheimsprachen offenbaren ein intuitives Wissen im Hinblick auf phonologische Konstituenz. Die Manipulationen, durch die die Kunstsprachen entstehen, nehmen eindeutig Bezug auf prosodische Konstituenten: Die Ausgangseinheit der Manipulation ist die Silbe, subsilbische Konstituenten werden vertauscht und überschrieben, die Identität subsilbischer Konstituenten wird in der manipulierten Form konserviert.

Viele grammatische Kunstsprachen infigieren phonologisches Material. Diese Infigierung erfolgt an denselben Punkten, die auch für Infigierung in natürlichen Sprachen in Frage kommen und bezieht sich wieder auf prosodische Informationen.

### b) Parallelen zu Phänomenen prosodischer Morphologie

In zwei von den drei analysierten grammatischen Kunstsprachen lassen sich Phänomene beobachten, die typisch für Prozesse der prosodischen Morphologie sind: Das Verfahren, das in den Kunstsprachen des ersten Typs zur Anwendung kommt, lässt sich als Affigierungsprozess,

genauer gesagt, als Affigierung eines Reduplikationsmorphems analysieren. Der Mechanismus, auf dem die Kunstsprachen des dritten Typs beruhen, kann als Trunkierungsprozess (*truncation*) aufgefasst werden.

Es wird also davon ausgegangen, dass grammatische Kunstsprachen reduplizierende „Affixe“ verwenden bzw. die Struktur von Kurzwörtern aufweisen. Dabei lassen sich dann Phänomene beobachten, die für diese morphoprosodischen Prozesse auch in natürlichen Sprachen charakteristisch sind wie z.B.:

- die Tendenz des Reduplikanten und des Kurzwortes, unmarkiert zu sein;
- die Verwendung invarianter Segmente im Reduplikanten und in Kurzwörtern;
- Verankerung des Reduplikanten oder des Kurzwortes an prominenten Positionen (erste bzw. betonte Silbe).

## 3. DIE DATEN

### 3.1. Quellen

Analysiert werden Geheimsprachen, die im Internet kursieren bzw. in Arbeiten zu Sondersprachen behandelt werden und teilweise eine lange Tradition haben. Bei einer Eingabe von „Geheimsprachen“ in eine der im Internet üblichen Suchmaschinen erfolgen viele Hinweise auf Kunst- bzw. Geheimsprachen, die auch heute noch verwendet werden.<sup>13</sup> Die Suchmaschinen verweisen auf weitere Webseiten, die auch die verschiedenen Bezeichnungen enthalten, unter denen die jeweiligen Geheimsprachen bekannt sind, und zeigen Foren oder Blogs an, in denen überwiegend Jugendliche Informationen über diese Sprachen austauschen bzw. auch in diesen Sprachen kommunizieren. Im Anhang werden Auszüge aus diesen Foren, Blogs etc. wiedergegeben, die typische Aussagen zu den Geheimsprachen, Beschreibungen und Dialoge enthalten, die auch oft in einer bestimmten Kunstsprache verfasst sind. Die Textauszüge, die im Anhang angeführt werden, wurden nur kopiert und gekürzt, ohne dass irgendwelche Korrekturen vorgenommen wurden. Die Beispiele, die in dieser Arbeit verwendet werden, sind überwiegend den Auszügen im Anhang entnommen. Typischerweise sieht eine Konversation so aus:

[...]

Die Löffelsprache ist mir nicht bekannt, dafür kenne ich die "Bebe"-Sprache. Die funktioniert, indem du einfach jeden Vokal verdoppelst und ein "B" dazwischen stellst. Also wäre z.B. "Hallo" dann "Habalobo". Ich glaube mich erinnern zu können, dass mir mal ein Bekannter von einer (von ihm so bezeichneten) "Alaf"-Sprache erzählt hat. Die funktioniert im Prinzip gleich, nur dass der Vokal dreimal, getrennt von l und f gesprochen wurde. Das wäre also dann "Halafallofalo". Mir persönlich erscheint ja die Bebe-Sprache einfacher (zumindest kürzer) und verstehen tut man dich genauso wenig (meine Freundin spricht die übrigens fließend ;)

Liebiebebe Grübüssebe

ThebeBeabeast (<- das ist ein Gruß, ebenfalls allgemein als höflich anerkannt)

[...]

Hibi ThebeBeabeast,

meibein Liebielibingswobort ist Ibinstrubumebentebellebe Abanabalytibik

Gandalf (oder besser?! Gabandabalf)

P.S.

Sprechen tu ich die Sprache besser als ich sie verstehe

[...]

nabajaba Gabandabalf -

ebes hättebe wobohl heibeibebe mübüssebe "Ibinstrubumebentebellebe Abanabalytibik"

und nicht "Ibinstrubumebentebellebe Abanabalytibik", gebellebe?

mabannobo ibist dabas schweber zubu schreibeibebe...

Grubuß

Abaiaba (oder Aibaiaba??) daba bibin ibich jebetzt schweber ubunsibicheber

(ibirgendwiebie veberbibindebe ibich dabas mibit Kaballebe Blobomquibist - ubund dubu?)

---

<sup>13</sup> Kaiser (2002) hat im Rahmen einer Hausarbeit zu Geheimsprachen eine kleine Umfrage an einem Darmstädter Gymnasium veranstaltet: Von zwölf Gymnasiasten zwischen 13 und 19 Jahren kannten neun die Löffelsprache.

[...]

Halefallolofo!

Die Löffelsprache ist eigentlich sehr einfach, erfordert aber etwas Übung wenn man sie verstehen oder sprechen will. Also:

In jeder Silbe wird nach dem Vokal "-lef-" eingefügt und danach der vorhergehende Vokal wiederholt (Diphthonge zählen hier auch als Vokale).

Alefalsolefo, welefenn dulefu dalefas hielefier veleferstalefantelefen halefast, dalefann kalefannst dulefu volefon nulefun alefan aulefauch milefit deilefeinen Freulefeundelefen ilefin Lölefföfelefel spralefachelefe relefedelefen.

Ist zugegeben etwas mühselig, aber eigentlich lustig. Besser als "Pig-Latin" im Englischen. ;)

Viele Grüße,  
- Alefandrélefé  
[INT 3]

Auch im Internet vorzufinden sind „Übersetzungsprogramme“ bzw. „Konverter“, die einen Ausgangstext z.B. in Löffelsprache übersetzen.<sup>14</sup> Eine weitere Daten-Quelle sind wie bereits erwähnt Arbeiten, die im Bereich der Sondersprachenforschung entstanden sind. Auch hier liegen teilweise Datensammlungen vor, die oft auch Audio-Material enthalten. So ist die Arbeit von Siewert (2002) mit einer CD versehen, auf der Tondokumente gesammelt wurden. Im Internet hat Florian Ziem Audio-Beispiele zum Frammersbacher Welsch veröffentlicht.<sup>15</sup> Zu der historischen Geheimsprache Matteänglisch existiert ein Verein, der diese Sprache pflegt, Sprachkurse veranstaltet und auch eine Homepage erstellt hat, auf der ebenfalls Audiomaterial heruntergeladen werden kann. Auch in Kinder- und Jugendbüchern werden gelegentlich Geheimsprachen verwendet und vorgestellt. Bekannte Beispiele sind die von Astrid Lindgren in „Kalle Blomquist“ verwendete Geheimsprache oder auch das Gedicht des deutschen Schriftstellers und Malers Joachim Ringelnatz (1883-1934) in der *bi*-Sprache ([INT 18]). Auch in volkscundlichen Abhandlungen oder Sammlungen wie z.B. in Lewalter (1911) und in Bächtold (1914) sind Daten enthalten. Wie die Sammlung von Lewalter (1911) zeigt, werden oft auch in Kinderliedern und -gedichten oder in Sagen, Mechanismen verwendet, die den Verfahren in den Kunstsprachen ähnlich sind.<sup>16</sup> Nach Yip (1999) zeichnen sich diese Textsorten dadurch aus, dass das Wiederholen (das Reduplizieren) bestimmter Einheiten eine wichtige Rolle spielt. Folgende Parallelen können u.a. zwischen Kinderliedern, Gedichten und

---

<sup>14</sup> Vgl. z.B. auf folgender Seite den Löffelkonverter: <http://www.mobilziel.de/fun/loeffel.php>, konsultiert am 12.06.2008 bzw. das Programm für die *ba*-Sprache: <http://www.ashberg.de/bsprache/>, 02.11.2008; ein weiterer Konverter für die Löffelsprache (*lefa*-Sprache) findet sich unter: <http://rudolphs.eu/loeffelsprache.html>, 02.11.2008.

<sup>15</sup> <http://www.florian-ziem.de/welschen/>, konsultiert am 03.06.2008, vgl. auch den Artikel in der Süddeutschen Zeitung vom 02.04.2005, ebenfalls mit Audiomaterial:

<http://www.sueddeutsche.de/tt4m3/panorama/artikel/265/47218/>

<sup>16</sup> Vgl. z.B. folgenden Auszug aus einer Sage, in der die Namen folgendermaßen verändert werden: „[...] Der eine hieß Schack, der andere hieß Schackschawwerack [...] Die eine hieß Sipp, die andere hieß Sippiwelipp [...]“, aus: Auer Lesebuch 3 (1982). Wie in den Kunstsprachen wird hier eine (C)CeCV<sub>1</sub>-Sequenz eingefügt, wobei der Vokal aus der Basis redupliziert wird.

reduplizierenden Kunstsprachen festgestellt werden:<sup>17</sup>

- Alle diese Textsorten kopieren oft die Ränder von Wörtern bzw. anderen Konstituenten (vgl. in der Poesie Alliteration und Reim).
- Alle diese Textsorten nehmen Rücksicht auf die Silbenstruktur.
- Alle diese Sprachverwendungen greifen oft prosodisch prominente Silben als *target* für eine Wiederholung heraus.<sup>18</sup>

Trotz des vielfältigen Daten-Materials erhebt die hier vorgestellte Analyse nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Untersucht werden im Internet häufig verwendete Spielformen, die auch in verschiedenen Varianten anzutreffen sind.

Bei der Transkription bleibe ich der im Internet bzw. in Büchern vorgefundenen Schreibung treu und verzichte in diesem deskriptiven Teil auf eine phonologische Umschrift. Auch im Kommentar beziehe ich mich in dem beschreibenden Teil meistens in graphematischer Schreibweise auf einzelne Segmente. Bei der Beschreibung greife ich gegebenenfalls auf Bezeichnungen wie Onset, Nukleus oder Coda zurück. Es handelt sich jedoch hierbei vorläufig um rein deskriptive Termini, die allgemein in der Forschungsliteratur üblich sind und als Synonyme für prä- oder postvokalische Konsonanten (Onset und Coda) bzw. Vokale (Nukleus) gelten können. In Kap. 4.3.1. und 4.4.1. gehe ich dann darauf ein, inwiefern die behandelten Kunstsprachen Hinweise darauf liefern können, dass diese subsilbischen Konstituenten in der phonologischen Repräsentation der Silbenstruktur notwendig sind.

---

<sup>17</sup> Vgl. auch Fabb (1997) und Burling (1966). Auch Nespor (1993: 293) weist darauf hin, dass metrische Regeln sich nie auf die Phonetik beziehen, sondern auf phonologische Konstituenten.

<sup>18</sup> Yip (1998) gibt folgende Hierarchie, wobei sie Reduplikation als die am weitesten grammatikalisierte Form auf dem Kontinuum ansieht: *Song, verse* → *language games* → *onomatopoeia, mimetics* → *reduplication with an iconic residue (plurality, intensification, iteration)* → *non-iconic-reduplication*.

### 3.2. Einteilung der untersuchten Geheimsprachen in drei Typen

Da die Bezeichnung für die einzelnen Sprachen schwankt, werden die Sprachen nach den eingefügten invarianten Elementen benannt. Außerdem füge ich stellvertretend für die reduplizierten Vokale als *default*-Vokal <a> ein. So wird beispielsweise eine Sprache, die zweimal den Nukleus kopiert und als invariante Segmente <l> und <w> einfügt, als *lawa*-Sprache bezeichnet (*kraft*→ *kra.la.waft*). Eine Sprache, in der zwischen zwei invarianten Konsonanten auch ein invarianter Nukleus zum Einsatz kommt, erhält dagegen den Namen *Lefa*-Sprache (*kraft*→*kra.le.faft*). Der Mechanismus der jeweiligen GK wird an dem einsilbigen Beispielwort “*kraft*”, das die maximale kanonische Silbenform im Deutschen aufweist (Wiese 2000<sup>2</sup>: 38) oder an authentischen Beispielen demonstriert. Die eingefügten Segmente erscheinen fettgedruckt. Reduplizierte Elemente werden zusätzlich unterstrichen (also z.B.: *kraft*→*kra.baft*). Die Beispiele werden so, wie ich sie im Internet vorgefunden habe, kopiert, d.h. die Beispiele weisen manchmal orthographische Fehler oder Inkongruenzen in den Manipulationen auf, die ich nicht korrigiere. Es handelt sich um spontan geschriebene Texte, die – wie typischerweise die Texte in Chats oder auch SMS-Nachrichten – Charakteristiken der mündlichen Kommunikation aufweisen wie z. B. Assimilationen, Schwa-Apokope, Klitisierungen oder dialektale Ausdrücke, vgl. z. B.: *Is eh klor*→*Ibis ebeh klobor*. Auch Leerzeichen, Bindestriche etc. werden in den Beispielen so kopiert, wie ich sie im Internet vorgefunden haben, es sei denn, ich weise sie explizit als eigene Kennzeichnungen aus.

Die einzelnen Typen grammatischer Kunstsprachen werden hier zuerst nur schematisch vorgestellt. Ihre Struktur wird dann detailliert in den folgenden Kapiteln beschrieben.

#### TYP 1: Reduplizierende Kunstsprachen

Die Manipulation besteht darin, Lautsequenzen einzufügen und Material aus der Basis zu reduplizieren (*ba*-Sprache, *lefa*-Sprache).

TYP 1.1 Infigierend mit einmal kopiertem Nukleus (z.B.: *Kraft*→*Kra.-ba-ft*)

TYP 1.2 Infigierend mit zweimal kopiertem Nukleus (z.B.: *Kraft*→*Kra.-ha.de.faf-ft*)

TYP 1.3 Kunstsprachen mit Reduplikation des Reims (z.B.: *Kraft*→*Kraft.-haft.de.faft*)

## TYP 2: Kunstsprachen ohne Reduplikation

Die Manipulation besteht darin, Lautsequenzen einzufügen, die aus ausschließlich invariantem Material bestehen.

TYP 2.1                    Suffigierend mit CV-Silben (z.B.: *kraft*→*kraft-bo*)

TYP 2.2                    Infigierend mit:        VC-Silben (z.B.: *kraft*→*kr-aw-aft*) oder  
CV-Silben (z.B. *kraft*→*kra-bo-ft*)<sup>19</sup>

TYP 1 beruht meistens auf der deutschen Standard-Sprache. Die Daten hierzu stammen überwiegend aus dem Internet. Vor allem in Foren oder Blogs tauschen Jugendliche Informationen über diese Sprachen aus und kommunizieren in diesen Sprachen miteinander. TYP 2 ist fast ausschließlich in den Datensammlungen der eher soziolinguistisch ausgerichteten Studien zu Geheim- oder Sondersprachen zu finden. So erwähnt Bächtold (1914) einige Beispiele und auch in Siewert (2002) werden einige dieser Sprachen (z.B.: *aw*-Sprache, *bo*-Sprache und auch Sprachen des Typs 1) aufgeführt. Siewert hat diese Daten bei seinen Sprecherbefragungen zu den Hamburger Sondersprachen, insbesondere der Ketelkloppersprook, gesammelt und die Gewährsleute nicht nur dazu befragt, wie die Sprachen funktionieren, sondern auch von wem diese Sprache unter welchen Umständen gesprochen wurden. So erinnerte sich eine Hamburgerin daran, dass die *bo*-Sprache in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in einem Stadtteil Hamburgs (Ahrenfeld) verwendet wurde, während die *aw*-Sprache vor und nach dem zweiten Weltkrieg bezeugt wird.

## TYP 3: „Historische“ Kunstsprachen

Bei Typ 3 handelt es sich um „historische“ Geheimsprachen (Matteängrisch, Ketelkloppersprook, Frammersbacher Welsch), die auf deutschen Dialekten beruhen und bereits seit langer Zeit bestehen. Gemeinsam ist diesen Sprachen, dass es so aussieht, als würden die prävokalischen Konsonanten an das Ende der Ausgangseinheit verschoben und mit einem invarianten Nukleus (<i>, <e> oder <ä>) versehen (vgl. aber die Analyse in Kap. 6.2.). In Matteängrisch und im Frammersbacher Welsch wird zusätzlich der erste Nukleus durch

---

<sup>19</sup> Für die infigierende CV-Variante liegen nur zwei Belege vor. Vgl. die Beschreibung von Typ 2.1. in Kap. 3.3.2.

invariante Segmente ersetzt:

- (8)    TYP 3.1    *bracht* → *ichtbre*    (Matteänglisch)  
      TYP 3.2    *Draht* → *aht.dri*    (Kedelkloppersprook)  
      TYP 3.3    *Bach* → *uechbü*    (Frammersbacher Welsch)

### 3. 3. Beschreibung der einzelnen Kunstsprache-Typen

#### 3.3.1. Typ 1: Reduplizierende Kunstsprachen

##### **3.3.1.1. Reduplizierende Kunstsprachen mit Infigierung**

Die überwiegende Mehrheit der GKs beruht darauf, dass in jeder Silbe eine bestimmte phonologische Einheit, die ich als Affix bezeichne, eingefügt wird. D.h. die Sequenz wird zwischen den Nukleus und die eventuell vorhandene Coda der Ausgangssilbe eingeschoben. Diesen Prozess werde ich im Folgenden als „Infigierung“ bezeichnen. Es ist hervorzuheben, dass in den deutschen Kunstsprachen *immer* der Nukleus redupliziert wird, während der Onset durch invariantes Material ersetzt wird. Dies scheint auch sprachübergreifend in vielen *language plays* der Fall zu sein. Yip (1982) erwähnt z. B. sechs weitere Sprachen, in denen ein Sprachspiel existiert, bei dem diese Form von Manipulation (Reduplikation des Nukleus und Einsatz invarianter Konsonanten) verwendet wird. In natürlichen Sprachen ist dagegen in Reduplikationsprozessen eine so eindeutige Präferenz dafür, Onset-Material bzw. allgemein Konsonanten zu ersetzen und nur den Nukleus zu kopieren, nicht zu beobachten. Diese Auswahl in den Kunstsprachen kann darauf zurückzuführen sein, dass vermieden werden soll, dass der Akzent auf „fremdes“ Material fallen könnte, was die Entschlüsselung des Textes erschweren würde. Da der Vokal der Hauptträger des Akzents ist, sind auf diese Weise die Segmente, die akzentuierbar sind, typischerweise auch die Segmente, die der Ausgangssilbe entsprechen.<sup>20</sup>

In den GKs des Typs 1.1 unterbricht der Sprecher also jede Silbe nach dem Nukleus (in Diphthongen werden meistens beide Elemente als Nukleus gewertet) und fügt an dieser Position ein invariantes Segment – in dem Beispiel unten den Konsonanten <b> – ein und wiederholt dann den Nukleus.

#### **Typ 1.1: Infigierend, mit einmal kopiertem Nukleus**

##### ***ba*-Sprache:**

---

<sup>20</sup> Yip (1982: 637) bemerkt, dass Geheimsprachen sprachübergreifend bemerkenswert ähnliche Mechanismen aufweisen, die wie die komplizierteren Varianten sprachlicher Prozesse in natürlichen Sprachen erscheinen: „That is, natural languages tend for functional reasons to select the simpler alternatives from the set of possible rules, whereas secret languages, with fewer functional constraints (unintelligibility often being a desirable attribute), make use of the full power of such rules.”

$$\begin{array}{lcl}
 (9) & C_1C_2V_3 C_4C_5 & \rightarrow C_1C_2V_3\mathbf{b} \underline{V}_3C_4C_5 \\
 & kraft & \rightarrow kra\text{-}\underline{b}a\text{-}ft^{21}
 \end{array}$$

Die folgende Transkription zeigt, wie die phonologische Transformation aussieht, wenn sie auf einen längeren Text angewendet wird:

Beispiel:

$$\begin{array}{l}
 (10) \quad \text{“Dabas wabar ubunseberebe Gebeheibeimsprabachebe ibin deber Kibindeberzeibeit.”} \\
 \quad \quad \quad [\text{INT 2}]
 \end{array}$$

In Bächtold (1914: 9) ist der invariante Konsonant ein <p>. Ein Beleg liegt vor, in dem der invariante Konsonant ein <f> ist ([INT 4]).

Die im Folgenden vorgestellten Varianten unterscheiden sich von Typ 1.1 nur insofern, als eine zweisilbige Sequenz eingefügt wird. Die erste Silbe der eingefügten Sequenz besteht aus einer unmarkierten CV-Silbe, die meistens einen unbetonten Schwa-Vokal (<le>) aufweist, die zweite Silbe funktioniert nach dem gleichen Mechanismus wie der bereits vorgestellte Typ: Es wird ein invariantes Segment – in dem Beispiel unten der Konsonant <f> – eingefügt und der Nukleus redupliziert. Erneut erfolgt die Infigierung nach dem Nukleus:

(11) **lefa-Sprache:**

$$\begin{array}{lcl}
 C_1C_2V_3 C_4C_5 & \rightarrow & C_1C_2V_3\mathbf{lef} \underline{V}_3 C_4C_5 \\
 kraft & \rightarrow & kra\text{-}\underline{le}\text{-}fa\text{-}ft
 \end{array}$$

Andere Varianten sind beispielsweise:

(12) **llewa-Sprache:**

$$\begin{array}{lcl}
 C_1C_2V_3 C_4C_5 & \rightarrow & C_1C_2V_3 \mathbf{llew} \underline{V}_3 C_4C_5 \\
 kraft & \rightarrow & kra\text{-}\underline{l}\text{-}le\text{-}wa\text{-}ft^{22}
 \end{array}$$

---

<sup>21</sup> C und V stehen hier für Konsonanten und Vokale.

(13) **lewa-Sprache:**

$C_1C_2V_3C_4C_5$  →  $C_1C_2V_3\mathbf{lew} \underline{V}_3C_4C_5$   
*kraft* → *kra.-le.wa-ft*

(14) **nefa-Sprache** („Gryphnisch“):

$C_1C_2V_3C_4C_5$  →  $C_1C_2V_3\mathbf{nef} \underline{V}_3C_4C_5$   
*kraft* → *kra.-ne.fa-ft*

Die folgende Sprache weist im Unterschied zu den anderen Varianten den invarianten Vokal <a> auf. Dass der erste Vokal invariant ist, wird an dem Beispielwort „kraft“ nicht deutlich, deshalb wird in (15) eine andere Ausgangsform gewählt, vgl. auch das Beispiel in (16). Es gibt jedoch auch einen Typ, in dem der Vokal zweimal redupliziert wird (vgl. unten Typ 1.2). Deshalb wird im Folgenden zwischen *lafa-Sprache 1* (mit einem invarianten Vokal <a>) und *lafa-Sprache 2* (mit zweimal redupliziertem Vokal <a>) unterschieden:

(15) **lafa-Sprache 1:**

$V_1C_2C_3$  →  $V_1\mathbf{laf} \underline{V}_1C_2C_3$   
*und* → *u.-la.fu-nd*

Auch diese Varianten von Typ 1.1 werden im Internet häufig besprochen und angewendet.

(16) **Beispiele:**

lefa-Sprache:

Alefalsolefo, welefenn dulefu dalefas hielefier veleferstalefantelefen halefast, dalefann  
kalefannst dulefu volefon nulefun alefan aulefauch milefit deilefeinen Freulefeundelefen  
ilefin Löleföffelefelspralefachelefe relefedelefen. [INT 3]

lafa-Sprache 1:

[...] Sielafie ilafist malafal wielafieder zulafum Alafanbeilafeißen. [INT 11]

---

<sup>22</sup> Hier und im Folgenden kennzeichne ich die Silbengrenze mit einem Punkt zwischen den graphischen Doppelkonsonanten. Eine genauere Analyse der Funktion dieser Doppelkonsonanten erfolgt in Kap. 4.4.2.

## Typ 1.2: Infigierend, mit zweimal kopiertem Nukleus

Typ 1.2 unterscheidet sich von Typ 1.1 insofern, als der Nukleus zweimal kopiert und jeweils mit einem invarianten Konsonanten versehen wird. Die invarianten Segmente sind die Konsonanten <l>, <w>, <n> und <f>:

### (17) *lafa-Sprache 2:*

$C_1C_2V_3C_4C_5$	→	$C_1C_2V_3l \underline{V_3f} \underline{V_3} C_4C_5$
<i>kraft</i>	→	<i>kra.-<u>la</u>,<u>fa</u>-ft</i>

Die Varianten dieses Typs entsprechen im Großen und Ganzen den Varianten, die oben erwähnt wurden. Der Unterschied besteht – wie gesagt – darin, dass der Nukleus zweimal wiederholt wird:

### (18) *llawa-Sprache:*

$C_1C_2V_3C_4C_5$	→	$C_1C_2V_3ll \underline{V_3} w \underline{V_3} C_4C_5$
<i>kraft</i>	→	<i>kra.-<u>lla</u>,<u>wa</u>-ft</i>

### (19) *lawa-Sprache:*

$C_1C_2V_3C_4C_5$	→	$C_1C_2V_3l \underline{V_3} w \underline{V_3} C_4C_5$
<i>kraft</i>	→	<i>kra.-<u>la</u>,<u>wa</u>-ft</i>

### (20) *nafa-Sprache:*

$C_1C_2V_3C_4C_5$	→	$C_1C_2V_3n \underline{V_3f} \underline{V_3} C_4C_5$
<i>kraft</i>	→	<i>kra.-<u>na</u>,<u>fa</u>-ft</i>

### (21) Beispiele:

#### lafa-Sprache 2:

Welefenn ilifich milifich scholofon eileifeinmilifischelefe dalafann ilifin schölöfönerlerfer  
Schreileifeibschrilifift. [INT 2]

llawa-Sprache:

[...]dilliwie löllöwöffellewellsprallawachellewe illiwist elleweigellewentlilliwich gallawanz  
allaweinfallawach. [INT 13]

In der folgenden Variante entsteht aus einer Silbe eine viersilbige Sequenz: Eingefügt werden zwei neue CV-Silben, in denen jeweils der Nukleus der Ausgangssilbe redupliziert und ein invarianter Konsonant [h] und [f] als Onset eingefügt wird. Diese beiden Silben werden durch eine unbetonte Silbe (<de>) unterbrochen.

(22) *hadefa-Sprache:*

$C_1C_2V_3C_4C_5$  →  $C_1C_2V_3h \underline{V_3}def \underline{V_3} C_4C_5$   
*kraft* → *kra.-ha.de.fa-ft*

(23) Beispiel:

hadefa-Sprache:

Dahadefas Ihidefintehedefenehedefet ihidefist tohodefoll.[INT 12]

**3.3.1.2. Kunstsprachen mit Reduplikation des Reims (Typ 1.3)**

Dieser Typ Kunstsprache (Typ 1.3) beruht darauf, dass typischerweise der Reim der Ausgangssilbe zwei Mal wiederholt wird. In folgendem Beispiel wird der Onset der Ausgangssilbe durch die invarianten Segmente <h> und <f> ersetzt. Die reduplizierten Einheiten werden durch eine CV-Silbe mit Schwa-Vokal (<de>) unterbrochen.

Der Unterschied zwischen Typ 1.2 (*hadefa-Sprache*) und Typ 1.3 besteht darin, dass es sich bei Typ 1.2 um einen infigierenden Typ handelt, bei dem ein – wenn auch mehrsilbiges Affix – in die bestehende Silben-Struktur eingefügt wird, während Typ 1.3 als eine Kunstsprache analysiert wird, bei der – unserer Meinung nach – eine ganze Silbe, die hier als „virtuelles“ phonologisches Wort aufzufassen ist, in der Regel zweimal wiederholt wird, wobei davon ausgegangen wird, dass der Onset jeweils mit invarianten Segmenten überschrieben wird.<sup>23</sup>

Vgl.:

Typ 1.2: Kraft→Kra.-ha.de.fa-ft vs.

---

<sup>23</sup> Das Überschreiben des Onsets wird in Kap. 6.1.3.2. erklärt.

### Typ 1.3: Kraft→Kraft.-**haft.de.faft**

Der Mechanismus ist dem von „Echo-Wörtern“ ähnlich (vgl. z.B. *Lari-Fari*, *Hokus-Pokus* etc., siehe auch Kap. 5.3.2.).<sup>24</sup>

Typ 1.3 wird im Folgenden als *haX-de-faX-Sprache* (“Hühnersprache”) bezeichnet, wobei X für die phonologische Konstituente *Coda* steht, die einen unterschiedlichen Umfang haben kann:

#### (24) *haX-de-faX-Sprache*:

C <sub>1</sub> C <sub>2</sub> V <sub>3</sub> C <sub>4</sub> C <sub>5</sub>	→	C <sub>1</sub> C <sub>2</sub> V <sub>3</sub> C <sub>4</sub> C <sub>5</sub> <b>h</b> <u>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub></u> <b>def</b> <u>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub></u>
kraft	→	kraft.- <b>haft.de.faft</b> <sup>25</sup>

Die Reduktionssilbe weist variierende Onset-Konsonanten auf. Neben <de> finden wir auch <le> vor, in einem weiteren Beispiel wird eine Silbe mit vollem Vokal <die> verwendet. Ein Beleg ist auch für eine Sprache gefunden worden, in der der Reim nur einmal wiederholt wird.

#### (25) Beispiele:<sup>26</sup>

##### *haX-le-faX-Sprache*:

Duhulefu bisthistlefist doofhooflefoof. [INT 4]

##### *haX-de-faX-Sprache*:

Hallhalldefall ohodefo! [INT 7]

##### *haX-die-faX-Sprache*:

Tom hom die fom mas has die fas/Jack hack die fack ob hob die fob [INT 8]

##### *le-faX-Sprache*:

[...] daslefas isslefis auchlefauch nichtlelicht schlechtlefecht. [INT 17]

### Zusammenfassung (Typ 1)

<sup>24</sup> Vgl. zu Echo-Wörtern und allgemein Reduplikation im Deutschen: Wiese (1990) und Schindler (1991).

<sup>25</sup> Einen Beleg habe ich auch zu einer Sprache gefunden, in der offenbar zwei Varianten vermischt werden: “*I-Hich la Fich ke-henn la fenne da-has la fas so-ho la fo*” [INT 20]. Der erste Teil der Konstruktion *I-Hich* sieht aus wie Typ 1.1 (z. B. *ba-Sprache*), während im zweiten Teil der Konstruktion der Reim der Ausgangssilbe kopiert und der Onset mit einem invarianten Segment (-f-) ersetzt wird. Dies entspricht eher Typ 1.3. Da aber hierzu nur ein einziger Satz belegt ist, gehe ich nicht weiter darauf ein.

<sup>26</sup> In einigen Beispielen ist die Tendenz zu beobachten, die maximale Silbe als Ausgangseinheit zu nehmen, wie oben in dem Beispiel: *Jackob*→*Jack.ob*; *Thomas*→*Tom.mas*. Dies kann eventuell als Argument für ambisilbische Konsonanten im Deutschen gewertet werden. Zu diesem Phänomen sowie zu Doppelkonsonanten siehe Kap. 4.2.1.2. und Kap. 4.4.2.2.

Dieser reduplizierende Typ GK, der als Typ 1 vorgestellt wurde, ist der im Internet am häufigsten gebrauchte Typ GK. In dieser Sprache wird invariantes und kopiertes Material mit einer festen CV-Struktur, also ein *template*, affigiert. Dieser Typ GK wird von den „Sprechern“ laut eigener Aussage zur Kommunikation angewendet und stellt nicht nur ein Sprachspiel dar, das am Schreibtisch konstruiert wird. Dies belegen zahlreiche Aussagen:

(26) [...] Oh Mann, ich kann´s sprechen, aber Schreiben ist echt schwer. Und erklären? Nee, sorry, da kapitulier ich sogar als Sprachenstudent ....[INT 9]

[...] sie wird meistens benutzt um mal schnell was zusagen was andere, die dabeistehen, nicht mitbekommen sollen. [INT 12]

[...] ich kenne nur die löffelsprachen und kann die fließend. bin erst 15 und benutzte diese oft in der schule mit meiner freundin. [INT 4]

Viele „Benutzer“ heben hervor, dass sie die Sprache mühelos und fließend sprechen. Dies muss mit der Art der Manipulation zusammenhängen, die auf Mechanismen beruht, die allgemein in der Sprachverarbeitung zur Anwendung kommen.

### 3.3.2. Typ 2: Kunstsprachen ohne Reduplikation

Im Unterschied zu den Geheimsprachen des Typs 1 verwenden die Geheimsprachen des Typs 2 Einheiten, die nur aus invariantem Material bestehen. Dieser Typ ist flexibler, was die Position des Affixes angeht. Es gibt Belege sowohl für infigierende, also in die gegebene Silbenstruktur einfügende, als auch suffigierende Varianten. Doch sind die Beispiele selten und finden sich fast ausschließlich nur in den Daten-Sammlungen der erwähnten soziolinguistischen Studien, d.h. diese Sprachen sind zumindest gegenwärtig nicht so gebräuchlich wie die Geheimsprachen des Typs 1.

#### Typ 2.1.: Suffigierend mit CV-Silben

In diesem Typ Geheimsprache wird an jede Silbe eine phonologische Einheit, eine CV(V)-Silbe angehängt. Da es auch einen Beleg für eine Kunstsprache gibt, in der die Sequenz *-bo* infigiert wird, bezeichne ich die folgende Variante als *bo*-Sprache 1.

#### ***bo*-Sprache 1:**

(27)    C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>                    →    C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>**bo**  
kraft                                    →    kraft.-**bo**

Andere Variante:

#### ***bei*-Sprache:**

(28)    C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>                    →    C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>**bei**  
kraft                                    →    kraft.-**bei**

#### Beispiele:

(29)    *bo*-Sprache:  
Wennbo meibonebo mutboterbo wüßbotebo [...]  
Siewert (2002: 80)

(30)    *bei*-Sprache:

Wennbei meinbei Muttbei wüßbei,<sup>27</sup>  
 Wies'bei inbei Fremdbei gingbei [...]  
 Bächtold (1914: 10)

Ein Beispiel für eine Geheimsprache, bei der eine invariante CV-Sequenz (-bi) an jede Silbe angehängt wird, liegt auch im Internet vor:

(31) bi-Sprache:

Dabi wirdbi anbi jebidebi Silbibebi einbi "bi"bi hinbitenbi dranbigebihängtbi. [INT 17]

### Typ 2.2.: Infigierend mit VC- oder CV-Silben

In diesem Typ Kunstsprache liegt Infigierung vor: Es wird eine VC-Silbe in die bestehende Ausgangssilbe eingefügt. Die Position dieser eingefügten Einheiten ergibt sich aus der Silbenstruktur. Eine VC-Silbe wird nach dem Onset der Ausgangssilbe eingefügt. Andere Positionen würden zu einer suboptimalen Silbenstruktur führen. Es handelt sich um einen Typ, der nur in einer Daten-Sammlung erfasst worden ist, allerdings führt Siewert (2002: 80) zwei Gewährsleute an, die bezeugen, dass diese Sprache vor und nach dem zweiten Weltkrieg in der Hamburger Gegend gesprochen wurde. Im Internet habe ich keine Belege dafür gefunden, dass diese Sprache heute gesprochen wird.<sup>28</sup> Interessant ist trotzdem die Verteilung des Infixes: Eine VC-Silbe wird auch in den natürlichen Sprachen eher infigiert als eine CV-Silbe, da auf diese Weise oft eine prosodisch ungünstige Silbenstruktur (z.B. eine Silbe ohne Onset) vermieden werden kann (vgl. auch das Beispiel unten: *gruft* → \**aw-gruft* vs. *gr.a.wuft*). Bei einer CV-Silbe ist dies nicht der Fall, deshalb werden CV-Silben nicht so häufig infigiert. (Über die Verteilung der Affixe vgl. detailliert in Kap. 5.4. und 6.1.2.)

**aw-Sprache:**

(32) C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>      →      C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>**aw**V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>  
           gruft                    →      gr-**a.w**-uft

<sup>27</sup> Hier werden anscheinend unbetonte Vokale oder Silben überschrieben (vgl.: *Wenn meine Mutter wüßte...*) Bächtold (1914:10) macht hierzu jedoch keine genaueren Angaben und gibt auch nicht den Ausgangstext an.

<sup>28</sup> Ein Beleg existiert im Internet für eine infigierende Kunstsprache mit invariantem VC-Infix: *Selkie die Zunge rausstreck* → *subelkie dubie Zubunge rubausstrubeck* [INT 20].

Beispiel:

(33) aw-Sprache:

Dawu bawist vawerrawükt.  
Siewert (2002:80)

Es liegt auch ein Beleg für eine Infigierung mit invarianter CV-Silbe (<bo>) vor. Aufgrund der Silbenstruktur erfolgt hier die Infigierung nach dem Nukleus, d.h. es wird dadurch wieder eine suboptimale Silbenstruktur vermieden (vgl. *kraft* → *\*kr-bo.-aft*):

**bo-Sprache 2:**

(34) C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub> → C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>**bo** C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>  
kraft → kra-**bo**-ft

Beispiel:

(35) bo-Sprache 2:

Debor Vabotebor .  
Bächtold (1914:10)

Ebenso funktioniert das „*Gedicht in der Bi-Sprache*“ von Ringelnatz: *Ibich habibebi dibich, Lobittebi, sobi liebib. (Ich habe dich, Lotte, so lieb, vgl. im Anhang [INT 18].*

Bächtold (1914: 9) z. B. erwähnt noch die sogenannte *adi*-Sprache, bei der jeder Vokal durch die invariante Sequenz *-adi-* ersetzt wird: In dieser Sprache wird also zusätzlich zu der Infigierung einer invarianten CV-Sequenz der Nukleus ersetzt:

**adi-Sprache:**

(36) C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub> → C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>**adi** C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>  
gruft → gr-**a.di**-ft

Beispiel:

(37) adi-Sprache:

Wadilladin wadir adin Spadil madichadin? Zit. nach Bächtold (1914:9).  
(Wollen wir ein Spiel machen?)

Insgesamt sind die Geheimsprachen des Typs 2, die mit ausschließlich invarianten Einheiten arbeiten, fast nur in den konsultierten Datensammlungen – Siewert (2002), Lewalter (1911) und Bächtold (1914) – erwähnt und werden gegenwärtig nicht im Internet verwendet. Doch werden sie in der Mehrzahl in mehr als einer Datensammlung erwähnt und sind wie gesagt im Hinblick auf die Verteilung des Affixes interessant, weswegen sie in die Analyse mit aufgenommen wurden.

### Randphänomene

Ein weiteres Sprachspiel, das Bächtold (1914: 10) erwähnt, fügt die Sequenz *-re* nach jedem Nukleus oder jeder Silbe ein:

(38) *Guten Tag*→*Guretere Taregere*.

Was genau mit einer eventuell vorhandenen Coda geschieht, ist aus dem Beispiel oben nicht eindeutig zu entnehmen: Bächtold gibt hier als Erklärung an, dass jede Silbe nur bis zum Vokal gesprochen wird und dann die Sequenz *-re* hinzugefügt wird. Die „[...] auslautenden Konsonanten fallen weg oder werden als neue Silben berechnet (mit *-ere*) [...]“, so Bächtold (1914: 10). Deshalb also *Tag*→*Ta-re g-ere*. Eventuell könnte hier aber auch eine dialektale Basis vorliegen: *Gu.te Ta.ge*→*Gure tere Tare gere*.

Ein weiteres Sprachspiel, das Bächtold (1914: 10) erwähnt, fügt eine bestimmte Sequenz nach jedem Nukleus oder jeder Silbe ein, wobei eventuell zusätzlich Einheiten ersetzt werden:

(39) *Ich will die Fliegensprache (Flügelsproch) reden*→  
*Imse willmse d'Flümsespromse remse*.

Auch hier ist die Datenbasis jedoch zu gering, um Aussagen darüber machen zu können, wie die Manipulation funktioniert.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Auch Siewert (2002) erwähnt weitere Verfahren wie das Austauschen der Onsets in zwei aufeinanderfolgenden Wörtern: *blöde Kuh*→*klöde buh*. Dieses Verfahren wird auch von einem Sprecher im Internet erwähnt, vgl.: *Du blöder Hund*→*Hu döder Blund*. [INT 4]

### Zusammenfassung (Typ 2)

Die Geheimsprachen des Typs 2 verwenden also ausschließlich invariantes Material. Gegenwärtig werden sie kaum von Jugendlichen im Internet verwendet.<sup>30</sup> Die Belege stammen fast ausschließlich aus Daten-Sammlungen. Interessant sind diese Kunstsprachen v.a. im Hinblick auf ihre Verteilung, weil sich hier eine Asymmetrie widerspiegelt, die auch in natürlichen Sprachen zu beobachten ist. So werden auch in natürlichen Sprachen CV-Affixe mit invariantem Material überwiegend suffigiert. VC-Silben mit invariantem Material dagegen sind auch als Infixe vorzufinden, wobei McCarthy & Prince (1993) hierfür prosodische Motive verantwortlich machen (vgl. hierzu die Diskussion in Kap. 5.4.).

---

<sup>30</sup> Sporadisch existieren auch Ausnahmen zu dieser Aussage. Vgl. z.B. die *bi*-Sprache in Beispiel (31).

### 3.3.3. Typ 3: „Historische“ Geheimsprachen

Während die bisher besprochenen Geheimsprachen überwiegend Standarddeutsch als Ausgangssprache haben, gibt es auch Literatur und Tondokumente zu drei „historischen“ Geheimsprachen (Matteänglisch, Ketelkloppersprook und Frammersbacher Welsch), die auf deutschen Dialekten beruhen. Ich bezeichne diese Geheimsprachen als „historisch“, weil es viele Belege dafür gibt, dass sie seit längerer Zeit existieren (vgl. zu den Datierungen die folgenden Informationen zu den einzelnen Kunstsprachen), wobei ihre „Blütezeit“ in den vergangenen Jahrhunderten liegt. Die Sprecher dieser Geheimsprachen gehörten einer sozial benachteiligten Schicht an und wollten sich mit Hilfe dieser Sondersprache von ihrer Umwelt abgrenzen.

#### **3.3.3.1. Matteänglisch (Typ 3.1)**

Das sogenannte Matteänglisch beruht auf einem in Bern gesprochenen alemannischen Dialekt (Matten-Berndeutsch). Es handelt sich um eine Geheimsprache, die in einem bestimmten Stadtviertel, der „Matte“, gesprochen wurde. Dieses Stadtviertel befindet sich am Fluss Aare und ist das älteste Industriequartier Berns. Eine Straße in diesem Viertel trägt den Namen „Mattenenge“. Dies hat zu der Annahme geführt, der Name für die Kunstsprache stamme von dem Straßennamen ab. Die Bezeichnung „Änglisch“ bzw. „Englisch“ kann jedoch auch einfach für „unverständlich“ stehen, so wie der Ausdruck „Welsch“, der heute noch in „Kauderwelsch“<sup>31</sup> zu finden ist, ausdrücken sollte, dass man die Sprecher nicht verstand. Die Geheimsprache wurde ursprünglich von Flößern verwendet, die die Sprache dann an Fischer und Handwerker weitergaben. Dabei handelte es sich um eine typische Sondersprache in dem Sinn, dass die Flößer sich von ihrer Umgebung durch Unverständlichkeit abgrenzen wollten. Die Geheimsprache soll bis auf das 16. Jahrhundert zurückgehen und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts „in voller Blüte“ gestanden haben (Matteänglisch (1977: 104). Matteänglisch ist eine überwiegend phonologische Geheimsprache, denn es wird die Lautstruktur der Sprache manipuliert, doch haben Fremdarbeiter und Handelsleute Einflüsse aus dem Französischen, dem Jiddischen und aus anderen Geheimsprachen eingebracht. So entstand ein Soziolekt, der sich deutlich vom Stadtberndeutsch der gehobenen Schicht unterschied.<sup>32</sup>

Matteänglisch wird heute noch von einem Club gefördert, der Sprachkurse anbietet und

---

<sup>31</sup> Vgl. zu dem Ausdruck „Welsch“ auch die Hinweise zu „Rotwelsch“ auf S. 3.

<sup>32</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Mattenenglisch>, 05.11.2008.

allgemeine Informationen zu dieser Sprache gibt. Auf der Homepage dieses Clubs ([www.matteaenglisch.ch](http://www.matteaenglisch.ch)) kann man eine Hörprobe herunterladen und Informationen über Matteäenglisch erhalten.

Im Folgenden wird diese Sprache möglichst theorieunabhängig beschrieben. Es geht nicht um eine Erklärung oder Interpretation der Daten. Aus diesem Grund wird auch an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, den Mechanismus zu beschreiben, mit dem in Matteäenglisch Wörter gebildet werden. Im Anschluss gebe ich zwei Versionen wieder, die eine (vorläufige) Beschreibung der Manipulation als *transposition*, also als Vertauschen von Einheiten, vornehmen. Im Analyse-Teil in Kap. 6.2 wird dann eine Erklärung vorgestellt, die theoretische Annahmen mit einbezieht und von der Annahme ausgeht, dass in diesem Typ Kunstsprache eine Kombination zweier Kurzwörter vorliegt.

Anstelle des Beispielwortes <kraft> wird das Vorgehen hier an einem anderen einsilbigen Wort (<chrank>) exemplifiziert, das ebenfalls die Silbenstruktur CCVCC aufweist. Dies geschieht, weil ich für <kraft> keinen Beleg gefunden habe.

(40)     C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>V<sub>3</sub>C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>                    →     i C<sub>4</sub>C<sub>5</sub>C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>e  
           *chrank*                            →     *ink..chre*                    'krank'

Die Spielanleitungen, die auf einer der relevanten Web-Seiten gegeben werden, lauten folgendermaßen:

- Die Buchstaben bis und mit dem ersten Vokal werden abgetrennt und hinten angesetzt.
- Voran wird immer ein <i> gestellt.
- Der letzte Buchstabe – ein Vokal – wird gestrichen und durch ein <e> ersetzt.<sup>33</sup>

Die Geheimsprache kann aber auch so beschrieben werden: Der initiale Konsonant (bzw. die initialen Konsonanten) werden am Anfang des Wortes getilgt und am Ende des Wortes hinzugefügt. Sie bilden auf diese Weise den Onset einer neuen, zusätzlichen Silbe. Der Nukleus der ersten Silbe wird durch ein <i> ersetzt; d.h. der ursprüngliche Vokal geht verloren. Am Ende der neuen Einheit wird ein <e> eingefügt. In der ersten Version der Beschreibung wird also der Ursprungsvokal mit verschoben und dann durch ein invariantes <e> ersetzt. In der zweiten

---

<sup>33</sup> Vgl. <http://www.margotmargot.ch/matteaen.html>, 04.11.2008.

Version verbleibt der Vokal in seiner Position und wird durch ein invariantes <i> ersetzt.

Mit Hilfe von Silbenkonstituenten sieht eine schematische Darstellung folgendermaßen aus:

$$(41) \quad \text{On}_1 \text{N}_1 \text{Cd}_1^{34} \quad \rightarrow \quad \mathbf{i} \text{Cd}_1 \text{On}_1 \mathbf{e}$$

$$\quad \quad \text{chrank} \quad \rightarrow \quad \mathbf{ink.chre}$$

Aus einem einsilbigen Wort (bzw. aus einer einsilbigen Ausgangseinheit) wird also immer ein zweisilbiges Wort mit zwei „neuen“ Nuklei. In zweisilbigen Wörtern wird dagegen in der ersten Silbe wieder der Onset getilgt und der Nukleus durch <i> ersetzt. Der ursprüngliche Onset der ersten Silbe wird am Ende des virtuellen Kunstwortes realisiert und bildet zusammen mit dem eingefügten Nukleus <e> eine dritte „neue“ Silbe. Die zweite Silbe des Ausgangswortes bleibt intakt.

$$(42) \quad \text{C}_1 \text{V}_2 \text{C}_3 . \text{C}_4 \text{V}_5 \quad \rightarrow \quad \mathbf{i} \text{C}_3 . \text{C}_4 \text{V}_5 . \text{C}_1 \mathbf{e}$$

$$\quad \quad \text{Turbe} \quad \rightarrow \quad \mathbf{Ir.be.te} \quad \text{'Brot'}$$
  

$$\quad \quad \text{On}_1 \text{N}_1 \text{Cd}_1 . \text{On}_2 \text{N}_2 \quad \rightarrow \quad \mathbf{i} \text{Cd}_1 . \text{On}_2 \text{N}_2 . \text{On}_1 \mathbf{e}$$

$$\quad \quad \text{Turbe} \quad \rightarrow \quad \mathbf{Ir.be.te} \quad \text{'Brot'}$$

Die bevorzugte Einheit, die für die Manipulation in Frage kommt, ist entweder ein ein- oder zweisilbiges Wort. Dies ist ein Unterschied zu Typ 1 und 2, die als Ausgangseinheiten nur einzelne Silben verwenden. Silbische Präfixe werden in Matteänglisch immer separat umgewandelt:

$$(43) \quad a+fu.ne.le \quad \text{'anzünden'} \quad \rightarrow \quad i.e+i.ne.le.fe$$

$$\quad \quad ab+chei.be \quad \text{'davonlaufen'} \quad \rightarrow \quad i.be+i.be.che$$

$$\quad \quad si+ra.che. \quad \text{'davonrennen'} \quad \rightarrow \quad i.se+i.che.re$$

In Komposita werden die Bestandteile einzeln manipuliert:

---

<sup>34</sup>O steht für Onset, N für Nukleus und Cd für Coda. Die folgenden Beispiele stammen aus dem Buch Matteänglisch (1977), das mehrere Beispiel-Texte und eine Wörterliste enthält. Die Wortliste enthält mehr als 340 Einträge. Da in dieser Sprache als Ausgangseinheit auch mehrere Silben in Frage kommen, werden im Folgenden die Silbenkonstituenten mit Nummern indiziert.

(44) *Matteänglisch* → *I.tte.me.-Ing.li.sche* (\**Itteänglischme*)

Die meisten nativen Wurzeln im Deutschen sind einsilbig oder sie bestehen aus zwei Silben, wobei aber die zweite Silbe meistens eine unbetonte Schwasilbe ist (Golston & Wiese 1998). Da in der Kunstsprache die Vollvokale der ersten (oder einzigen) Silbe in der Ausgangseinheit durch <i> ersetzt werden und es sich bei den restlichen Vokalen dann meist um Schwa-Laute handelt, entstehen in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nur Wörter, die ausschließlich aus den Vokalen <i> und <e> bestehen. Deshalb wird diese Geheimsprache auch I-E-Sprache genannt.<sup>35</sup> (Vgl. zur genaueren Bestimmung der Ausgangseinheit und der Output-Struktur Kap. 4.2.2.1.)

Des Weiteren ist zu beobachten, dass bei vokalinitialen Einheiten in der letzten Silbe ein „Ersatz-Onset“ eingefügt wird: Dies kann dem Zweck dienen, ein Verschieben subsilbischer Positionen zu verhindern (vgl. hierzu genauer Kap. 4.4.1):

*und* → *ind.he* (\**in.de*)

#### Zusammenfassung:

In Matteänglisch kommen als Ausgangseinheiten im Unterschied zu Typ 1 und 2 auch mehrsilbige Einheiten als Basis in Frage. Silbische Präfixe werden einzeln manipuliert und im Fall von Komposita werden die einzelnen Bestandteile als getrennte Ausgangseinheiten angesehen. So entstehen Ausgangseinheiten, die meistens ein- oder zweisilbig, selten dreisilbig sind. Die Manipulationen beruhen darauf, dass der erste Nukleus der Ausgangseinheit durch ein invariantes <i> ersetzt wird. Die prävokalischen Konsonanten der ersten Silbe werden getilgt und am Ende der abgeleiteten Einheit realisiert, wobei sie den Onset einer zusätzlichen Silbe bilden. Diese zusätzliche Silbe besteht aus dem Onset der ersten Silbe und einem invarianten Nukleus (<e>). Handelt es sich um eine vokalinitiale Ausgangseinheit, so kann als „Ersatz“ der Laut <h> als Onset für die zusätzliche finale Silbe verwendet werden, die dann als <he> realisiert wird.

Der ursprüngliche Vokal in der ersten Silbe der Ausgangseinheit geht also verloren. Wie psycholinguistische Studien zeigen, tragen Vokale weniger Information als Konsonanten

---

<sup>35</sup> Siehe Matteenglisch (1977:108).

(Crystal 1993: 165). Da die Anzahl der Vokale erheblich geringer als die der Konsonanten ist, gelingt es den Kommunikationsteilnehmern, den richtigen Vokal schnell zu erraten. Auch in natürlichen Sprachen können die Vokale eher eliminiert werden als die Konsonanten. Dies ist beispielsweise in Synkopeprozessen wie der Liaison im Französischen zu beobachten.

Im Hinblick auf die prävokalischen Konsonanten hat es den Anschein, als würde in dieser Kunstsprache die subsilbische Konsitutente Onset an das Ende des abgeleiteten Kunstwortes verschoben. In Kap. 6.2. werden wir jedoch eine Analyse vorstellen, die kein für sprachliche Prozesse untypisches Vertauschen von phonologischen Konstituenten vorsieht.

### 3.3.3.2. Ketelkloppersprook (Typ 3.2)

Die Ketelkloppersprook<sup>36</sup> wurde ursprünglich von den Hafearbeitern, den „Kesselklopfern“, Mitte des 19. Jahrhunderts in Hamburg gesprochen. Bei den Kesselklopfern handelte es sich oft um Zugezogene oder Wanderarbeiter, die sich in den Docks von Hamburg für die schwere und niedrige Arbeit des Kesselklopfens anheuern ließen. Die Tätigkeit bestand darin, mit schweren Hämmern den Kesselstein abzuschlagen, den kondensierendes Wasser in den Maschinen der Dampfschiffe hinterlassen hatte.<sup>37</sup> Im Jahr 2001 bat das „Hamburger Abendblatt“ seine Leser um Informationen über die Ketelkloppersprook. Es meldeten sich 83 Hamburger, die diese Geheimsprache noch kannten; einige Personen konnten diese Sprache auch noch sprechen. Diese Zeugnisse wurden von Siewert (2002) in einer Studie „Die Ketelkloppersprook – Geheimsprache aus dem Hamburger Hafen“ gesammelt. Einige gesprochene Texte sind auf CD aufgenommen worden. Das Buch von Siewert gibt auch Auskunft darüber, welche Funktion diese Sprache hatte bzw. wann, wo und von wem sie gesprochen wurde.

Als Grundlage diente – so die Gewährsleute – zunächst nur das Hamburger Platt, das aber in den 1950er und 1960er Jahren durch die Standard-Sprache verdrängt wurde. Als Grund für die Verwendung gaben die Zeitzeugen an, die Sprache sei u.a. verwendet worden, weil durch die Betonung auf dem finalen <i> die Ketelkloppersprook bei dem Niethammer-Lärm besser zu verstehen gewesen sei.<sup>38</sup> Zum anderen diente diese Sprache aber auch dem Zweck, sich Außenstehenden gegenüber abzugrenzen.<sup>39</sup> Mit dem Ende der Dampfschiffahrt in den 30er

---

<sup>36</sup> Siewert (2002) schreibt von der Ke<t>elkloppersprook, während z.B. in dem Artikel <http://www.mare.de/mare/hefte/beitrag-buend.php?id=1187&&heftnummer=66> (05.11.2008) von der Ke<d>elkloppersprook die Rede ist. Ich orientiere mich orthographisch an Siewert (2002).

<sup>37</sup> Siehe <http://www.mare.de/mare/hefte/beitrag-buend.php?id=1187&&heftnummer=66>, 05.11.2008.

<sup>38</sup> *ibid.*

<sup>39</sup> Siehe Siewert (2002: 30).

Jahren des 20. Jahrhunderts endete der Gebrauch der Ketelkloppersprook als Ausdrucksmittel einer sozialen Randgruppe, die sich mit Hilfe dieser Geheimsprache schützen und abgrenzen wollte. Später wurde diese Sprache von Jugendlichen oder Schülern eher zum Vergnügen verwendet. Um 1950 erlebte die Sprache dann unter Tanzmusikern und Angehörigen des „Milieus“ rund um den Reeperbahn-Kiez in Sankt Pauli (Hamburg) noch einmal eine Blütezeit.

Für die Ketelkloppersprook gelten dieselben Hinweise, die die Darstellung des Matteänglichen begleitet haben. Es geht an dieser Stelle in erster Linie um eine theorieunabhängige Beschreibung. Des Weiteren ist vorzuschicken, dass die Ketelkloppersprook ähnliche, aber einfachere Strukturen als das Matteänglich aufweist.

In der Ketelkloppersprook wird eine neue Silbe geschaffen, indem am Ende des Inputs ein <i> eingefügt wird, das mit dem initialen Onset versehen wird. Aus einsilbigen Wörtern entstehen dann im Output wie im Matteänglich wieder zweisilbige Wörter:<sup>40</sup>

$$\begin{array}{llll}
 (45) & \textit{wat} \text{ 'was'} & \rightarrow & \textit{at.wi} \\
 & \textit{du} \text{ 'du'} & \rightarrow & \textit{u.di} \\
 & C_1C_2V_3C_4 & \rightarrow & V_3C_4C_1C_2 \mathbf{i} \quad \textit{Blohm} \rightarrow \textit{Ohm.bli}
 \end{array}$$

Mit Hilfe von Silbenkonstituenten sieht eine schematische Darstellung folgendermaßen aus:

$$(46) \quad \text{On}_1 \text{N}_1 \text{Cd}_1 \quad \rightarrow \quad \text{V}_1 \text{Cd}_1 \text{On}_1 \mathbf{i} \quad \textit{Blohm} \rightarrow \textit{Ohm.bli}$$

In zweisilbigen Wörtern erscheint der Onset der ersten Silbe normalerweise am Ende des virtuellen Kunstwortes und bildet zusammen mit dem eingefügten Nukleus <i> eine zusätzliche, „neue“ Silbe. Die zweite Silbe des Ausgangswortes bleibt intakt.

$$\begin{array}{llll}
 (47) & C_1V_2C_3C_4V_5 & \rightarrow & V_2C_3C_4 V_5.C_1 \mathbf{i} \quad \textit{dan.ke} \rightarrow \textit{an.ke.di} \\
 & \text{On}_1 \text{N}_1 \text{Cd}_1 \text{On}_2\text{N}_2 & \rightarrow & \text{N}_1 \text{Cd}_1 \text{On}_2 \text{N}_2.\text{On}_1 \mathbf{i} \quad \textit{dan.ke} \rightarrow \textit{an.ke.di}
 \end{array}$$

---

<sup>40</sup> Die folgenden Beispiele sind dem Buch von Siewert (2002) entnommen. Siewert (2002) gibt auch an, dass es seltene Beispiele dafür gibt, dass ein komplexer Onset gesplittet wird und nur der erste Konsonant ans Ende der Ausgangseinheit gerückt wird: z.B.: *Sprook* 'Sprache' → *prooksi*. Siewert (2002) beurteilt diese Fälle jedoch als Anwendungsfehler (S. 31).

Beispiele für weitere zweisilbige Wörter:

- (48) *Ketel* 'Kessel' → *E.tel.ki*  
*dro.ben* 'dort oben' → *o.ben.dri*  
*Klop.per* 'Klopfer' → *op.per.kli*

Wenn kein graphisch realisierter Onset vorhanden ist, wird am Ende dennoch ein <i> hinzugefügt. In diesem Fall kann es sein, dass die subsilbischen Konstituenten ihre Position verlieren: Die Coda der Ausgangssilbe wird zum Onset der zweiten Silbe im Output.

- (49) *al* 'schon' → *a.li*

Auch in zweisilbigen Wörtern ist es möglich, dass subsilbische Konstituenten ihre Position in dem Übergang von Input zu Output verlieren. Beginnt ein Wort ohne Konsonant, wird die gesamte Einheit nach dem Einfügen von <i> am Ende resilbifiziert und die ursprüngliche Koda der zweiten Silbe wird zum Onset der dritten Silbe.

- (50) *eten* 'gegessen' → *e.te.ni*
- $V_1 C_2 V_3 C_4$  →  $V_1 C_2 V_3 . C_4 \mathbf{i}$   
 $N_1 On_1 N_2 Cd_1$  →  $N_1 On_2 N_2 (Cd_1 \rightarrow On_3) \mathbf{i}$

Um dieses Verschieben der subsilbischen Positionen zu vermeiden, wird allerdings häufig – wie in Matteänglisch – ein „Ersatz“-Onset (<dr>) eingefügt:

- (51) *ich* → *ich.dri*  
*ein* → *ein.dri*

Auch in der Ketelkloppersprook wird darauf geachtet, dass nicht allzu lange Einheiten als Input für die Transformation dienen. Aber dreisilbige Einheiten sind durchaus möglich:

- (52) *krüz.fi.del:* 'kreuzfidel' → *üz.fi.del.kri*

Es gibt aber auch Beispiele für mehrsilbige, morphologisch nicht komplexe Wörter, die in

mehrere Ausgangseinheiten aufgeteilt werden:

(53) *märchen* → *ärmi-enchi*

Was genau als Ausgangseinheit für die Transformation dient, unterliegt einer gewissen Variation. Oft sind auch zwei Formen möglich (vgl. *märchen*→ *ärmi-enchi* oder *ärchenmi*).

(Zur Bestimmung der Ausgangseinheit siehe detailliert Kap. 4.2.2.2.)

### Zusammenfassung

Auch in dieser Sprache wird im Output die Anzahl der Silben um eine erhöht: Einsilbige Wörter werden zweisilbig, zweisilbige werden dreisilbig, wobei die Tendenz besteht, als Ausgangseinheit auf hauptsächlich ein- oder zweisilbige Einheiten zurückzugreifen. Auch in dieser Geheimsprache wird anscheinend Bezug auf eine subsilbische Konstituente genommen: Der Onset der ersten Silbe wird am Ende des abgeleiteten Wortes realisiert. Ob sich diese Geheimsprache (wie auch Matteänglisch) beschreiben lässt, ohne auf ein in natürlichen Sprachen nicht attestiertes Verfahren des Vertauschens (*transposition*) von Einheiten zurückgreifen zu müssen, wird in Kap. 6.2. diskutiert. Um zu verhindern, dass die subsilbischen Konstituenten ihre Position verlieren, wird in manchen Fällen ein *default*-Onset <dr> eingeschoben.

### **3.3.3.3. Das Frammersbacher Welsch (Typ 3.3)**

Auch das Frammersbacher Welsch ist eine GK, die eine lange Tradition hat und vermutlich im 15. Jahrhundert im Umkreis von Händlern und ambulanten Gewerbetreibenden entstanden ist. Eine kontinuierliche Weitergabe ist seit Ende des 19. Jahrhunderts belegt. Das im Spessart gelegene Frammersbach war eine Hochburg der Fuhrleute, die im Auftrag der Welser und Fugger ihre Fracht bis nach Holland brachten. Um Konkurrenten auszuschalten, verständigten sie sich auf "welsch", entlehnt aus dem Begriff "Kauderwelsch". Aufgrund der Studien des Sprachwissenschaftlers Florian Ziem und einiger Medienbeiträge ist das Interesse an dieser Geheimsprache, die auf der Frammersbacher Mundart, also einem fränkischen Dialekt beruht, in den letzten Jahren gewachsen.<sup>41</sup>

---

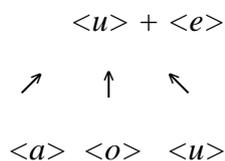
<sup>41</sup> Vgl. folgende Internetseiten, die am 30.10.2008 zum letzten Mal konsultiert wurden:  
<http://www.sueddeutsche.de/panorama/artikel/265/47218>,  
<http://www.sueddeutsche.de/pan14/panorama/artikel/282/47235/>,  
<http://www.florian-ziem.de/about/publikationen>.

Das Frammersbacher Welsch ist dem Matteänglisch sehr ähnlich.<sup>42</sup> Auch in dieser Sprache wird der Onset der ersten Silbe der Ausgangseinheit am Ende des transformierten Wortes realisiert und mit einem invarianten Vokal <ä> versehen. Der erste Nukleus (Vokal oder Diphtong) wird ebenfalls durch invariante Segmente ersetzt. Im Frammersbacher Welsch gibt es aber mehrere phonologisch bedingte Varianten:

Folgende Substitutionen sind zu beobachten:<sup>43</sup>

Alle Nuklei werden in einen Diphtong verwandelt, der als zweiten Teil ein invariantes <e> aufweist. Der erste Teil des Diphtongs variiert, je nachdem, welche Ausgangseinheiten betroffen sind. Im Folgenden werden zunächst die Substitutionsregeln mit Hilfe der orthographischen Zeichen wiedergegeben, so wie ich sie in den Quellen vorgefunden habe. Anschließend werden sie in phonologische Begriffe „übersetzt“.

(54) Vokalklasse 1



Beispiele:

- Apfelsaft → Uepfelhä-ueftsä  
schön → uenschä  
Blumen → Uemenblä

(55) Vokalklasse 2

---

<sup>42</sup> Eine weitere Variante wird von Spangenberg (1995: 102ff.) erwähnt. Es handelt sich um die Sprache der Wandermusikanten aus dem böhmischen Preßnitz. Spangenberg gibt allerdings nur wenige Beispiele an, weswegen diese Sprache nicht gesondert analysiert wird. In dieser Sprache wird der erste Vokal durch ein <u> ersetzt. Der Onset wird an das Ende der Einheit verschoben und mit einem invarianten <e> versehen: Vgl. z.B. *Wirt* → *urdwe*; *Mark* → *urkme*; *Hosen* → *u:sön.he*.

<sup>43</sup> Die folgenden Beispiele sind – wenn nicht anders vermerkt – folgender Internet-Seite entnommen: <http://www.sueddeutsche.de/pan14/panorama/821/376629/text/>, 20.01.2009.

<ü> + <e>  
 ↗   ↑   ↖  
 <ä>   <ö>   <ü>

Beispiele:

*Jäger*            →    *Üeherjä*<sup>44</sup>  
*Schlüssel*        →    *Üesselschlä*

(56)    Vokalklasse 3

<ie>  
 ↗ ↖  
 <e> <i>

Beispiele:

*Schere*            →    *Iereschä*  
*Stift*              →    *Ieftstä*

Aus den im Standard-Deutschen geläufigen fallenden Diphtongen wird der steigende Diphtong <ue>:

(57)    Diphtonge

<u> + <e>  
 ↗ ↗ ↖ ↖  
 <ai> <ei> <au> <eu>  
 [ai]   [ai]   [au]   [ɔi]

Beispiele:

*Wein*              →    *Uenwä*  
*Deutsche*        →    *Uetschedä*

---

<sup>44</sup> „Jäger“ wird tatsächlich nicht als „üegerjä“, sondern wie oben wiedergegeben.

*Auto* → *Uetohä*

Werden die Veränderungen in phonologische Begriffe übersetzt, so ergibt sich folgendes Bild:

Für die Vokalklasse 1, die die hinteren Vokale [a],<sup>45</sup> [o], [u]<sup>46</sup> umfasst, ist als gemeinsamer Substitutions-Vokal [u] vorgesehen. Alle hinteren Vokale werden also zu hohen hinteren Vokalen neutralisiert.

Die Vokalklasse 2 enthält die vorderen gerundeten Vokale [ø] und [y] sowie den graphisch als <ä> repräsentierten Laut, der vermutlich einem vorderen, ungerundeten [ɛ] entspricht. Auch in dieser Vokalklasse werden die diesmal vorderen Vokale zu hohen vorderen Vokalen neutralisiert. Für den Laut [ɛ] kommt noch das Merkmal [+gerundet] hinzu, während für die Vokale [ø] und [y] das Merkmal [+gerundet] erhalten bleibt.

In der Vokalklasse 3 sind die ungerundeten Vordervokale [e] und [i] zu verzeichnen. Sie werden ebenfalls zu hohen Vordervokalen neutralisiert, das Merkmal [ungerundet] bleibt erhalten.

In Diphthongen wird der zweite Teil des entstehenden Diphthongs mit einem invarianten <e> besetzt. Der erste Teil des neuen Diphthongs betrifft wieder die Vokalklasse 1, die die hinteren Vokale [a]<sup>47</sup> und [o] umfasst. Wie für die Vokalklasse 1 vorgesehen, tritt wieder eine Neutralisation zu hohen, hinteren Vokalen ein.

Die Veränderungen lassen sich also annähernd so beschreiben: Alle Vokale werden zu hohen Vokalen neutralisiert, wobei die Merkmale [±hinten] und [±gerundet] beibehalten werden. Einzige Ausnahme ist hier das ungerundete [ɛ], das das Merkmal [+gerundet] erhält.

Auch im Frammersbacher Welsch ist zu beobachten, dass im Fall vokalisch anlautender Einheiten ein Ersatz-Onset ([h]) eingesetzt wird. Beginnt also eine Einheit mit einem Vokal, so

---

<sup>45</sup> Der Vokal [a] kann phonologisch mit dem Merkmal [+hinten] versehen werden. Dafür spricht u.a. die Verteilung der Allophone [x] und [ç]. So schreiben Ramers & Vater (1995: 85), dass [x] nach hinteren Vokalen steht, zu denen auch der Vokal [a] gehört. Hall (2000a: 34) gibt die Auffassung einiger Forscher wieder, dass das lange [a] ein hinterer Vokal sei.

<sup>46</sup> Ich gebe im Folgenden jeweils nur die gespannten Vokale wieder, ohne sie für Länge zu kennzeichnen.

<sup>47</sup> Vgl. Fußnote 45.

wird dieser nach dem oben beschriebenen Mechanismus ausgetauscht. Am Ende der manipulierten Einheit wird ein Suffix *-hä* affigiert.

Zusammenfassung:

Im Großen und Ganzen funktioniert auch das Frammersbacher Welsch wie die anderen Kunstsprachen in Typ 3. Die Besonderheit besteht darin, dass je nach Ausgangs-Vokal in der abgeleiteten Form mehrere phonologische Varianten zur Verfügung stehen.

Insgesamt lässt sich in allen Geheimsprachen des dritten Typs eine gewisse Homogenität beobachten, was die substituierenden Vokale betrifft: Auch in den anderen Kunstsprachen werden die hohen Vokale als Substitutions-Vokale eingesetzt: So ist es im Matteänglisch ein <i> und in der in Fußnote 42 erwähnten Geheimsprache der Wandermusikanten ein <u>, das initial eingesetzt wird, um den Vollvokal zu ersetzen. Am Ende der manipulierten Einheiten wird (in Matteänglisch, in der Geheimsprache der Wandermusikanten) graphisch der Vokal <e> verwendet. Im Frammersbacher Welsch wird dagegen graphisch ein <ä> verwendet, das jedoch vermutlich als ungespanntes [ɛ] realisiert wird.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Ein langes [ɛ:] wird orthographisch immer als <ä> wiedergegeben, vgl. Ramers & Vater (1995<sup>4</sup>: 101).

### 3.3.4. Tabellarische Übersicht

Es gibt sicherlich noch mehr Daten zu *language plays* im Allgemeinen. Doch in dieser Analyse soll es um GKs gehen, die tatsächlich „gesprochen“ werden bzw. gesprochen wurden. Für Typ 1 und 3 sind ausreichende Belege vorhanden, dass diese Geheimsprachen tatsächlich in der mündlichen Kommunikation angewendet werden oder wurden. Bei Typ 2 handelt es sich dagegen um eine Sprache, die (gegenwärtig) nicht sehr produktiv ist. Jedenfalls kursiert dieser Typ gegenwärtig kaum im Internet. Außerdem ist die Geschichte der Sprachen dieses Typs wenig bekannt. Da Typ 2 jedoch interessant ist im Hinblick auf die Verteilung der Affixe wird er in diesen Überblick aufgenommen.

In der folgenden Tabelle sind die hauptsächlichen Typen noch einmal im Überblick zusammengefasst.

#### TYP 1: Reduplizierende Kunstsprachen

Typ1.1: Infigierend mit einmal kopiertem Nukleus	Typ1.2: Infigierend mit zweimal kopiertem Nukleus	Typ 1.3: Kunstsprachen mit Reduplikation des Reims
On N <sub>1</sub> <b>b</b> <u>N<sub>1</sub></u> Cd ( <i>ba</i> -Sprache)	On N <sub>1</sub> <b>h</b> <u>N<sub>1</sub></u> <b>de f</b> <u>N<sub>1</sub></u> Cd ( <i>hadefa</i> -Sprache)	On V <sub>1</sub> Cd <b>h</b> <u>N<sub>1</sub></u> <b>Cd<sub>1</sub></b> <b>le f</b> <u>N<sub>1</sub></u> <b>Cd<sub>1</sub></b> ( <i>haX-le-faX</i> -Sprache)
On N <sub>1</sub> <b>lef</b> <u>N<sub>1</sub></u> Cd ( <i>lefa</i> -Sprache)	On N <sub>1</sub> <b>l</b> <u>N<sub>1</sub></u> <b>f</b> <u>N<sub>1</sub></u> Cd ( <i>lafa</i> -Sprache)	

#### TYP 2: Kunstsprachen ohne Reduplikation

Typ 2.1: Suffigierend mit CV-Silben	TYP 2.2: Infigierend mit VC- oder CV-Silben
On N Cd <b>bei</b> ( <i>bei</i> -Sprache)	On <b>aw</b> N Cd ( <i>aw</i> -Sprache)
On N Cd <b>bo</b> ( <i>bo</i> -Sprache 1)	On N <b>bo</b> Cd ( <i>bo</i> -Sprache 2)

TYP 3: "Historische" Kunstsprachen

Typ 3.1: Matteänglisch	Typ 3.2: Ketelkloppersprook	Typ 3.3: Frammersbacher Welsch
O <sub>1</sub> N <sub>1</sub> Cd <sub>1</sub> X <sup>49</sup> → i Cd <sub>1</sub> X O <sub>1</sub> e	O <sub>1</sub> N <sub>1</sub> Cd <sub>1</sub> X → N <sub>1</sub> Cd <sub>1</sub> X O <sub>1</sub> i	O <sub>1</sub> N <sub>1</sub> Cd <sub>1</sub> X → <b>ue</b> Cd <sub>1</sub> X O <sub>1</sub> <b>ä</b> <b>üe</b> Cd <sub>1</sub> X O <sub>1</sub> <b>ä</b> <b>ie</b> Cd <sub>1</sub> X O <sub>1</sub> <b>ä</b>

---

<sup>49</sup> X steht hier für eventuell vorhandene zusätzliche Silben, da die Ausgangseinheit nicht immer einsilbig ist.

## 4. Strukturelle Beschreibung der Daten

### 4.1. Einführung

Sowohl in der linguistischen (z.B. McCarthy 1991, Piñeros 1998) als auch psycholinguistischen Forschung (Pierrehumbert & Nair 1995, Treiman 1985) geht man davon aus, dass die Sprecher in Kunstsprachen eine Art Wortbildungs-Regel lernen, die sie automatisieren und in der Kommunikation (aber auch in psycholinguistischen Experimenten) unbewusst anwenden. Diese neue „internalisierte“ Wortbildungs-Regel lässt Rückschlüsse zu sowohl auf morphologische Prozesse in der Ausgangssprache als auch auf sprachübergreifende Möglichkeiten (und Grenzen) der Wortbildung.

Die Einheiten, die als Ausgangseinheit für die Manipulation dienen, können als Input angesehen werden. Die Manipulation betrifft diese Einheiten, wobei die angewendeten Verfahren wie gesagt als vom Sprecher internalisierte Wortbildungs-Regel aufgefasst werden können. Besteht diese Operation darin, bestimmte Einheiten einzufügen, so können diese Einheiten als Affixe und der Prozess als Affigierung aufgefasst werden. Das Endergebnis wird als Output bezeichnet. Es handelt sich also um einen Wortbildungsprozess, bei dem eine einfache Form mittels Affigierung in eine komplexe Form überführt wird.

Manipulation (Affigierung, Reduplikation)



B     ⇒     AK

(Basis)                      (abgeleitete Kunstform)

Input                         Output<sup>50</sup>

Im Folgenden werden die strukturellen Charakteristiken des Inputs, des eingefügten Affixes und des Outputs für jede einzelne Kunstsprache beschrieben.

---

<sup>50</sup> Vgl. ähnlich Pierrehumbert&Nair (1995).

## 4.2. Beschreibung des Inputs

### 4.2.1. Typ 1 und 2

#### 4.2.1.1. Einzelne Silben als Basis für abgeleitete Kunstwörter

Wir gehen von der Annahme aus, dass aus jeder einzelnen Silbe in den Kunstsprachen des Typs 1 und 2 eine „virtuelle“ abgeleitete Kunstform (AK) mit eigener Prosodie entsteht. Die einsilbige Basis wird abgeleitet, indem ein- oder mehrsilbige Sequenzen (z. B. *-ba*, *-le.fá*) affigiert werden, die – im Fall der Kunstsprachen des Typs 1 – auch redupliziertes Material enthalten. Aus jeder Ausgangssilbe werden also mehrsilbige AKs, die aus derselben Silbenzahl bestehen und jeweils einen Hauptakzent tragen:

$$\begin{array}{lll} (58) & \textit{ér.d}[\textit{ə}] & \rightarrow \quad \{[\textit{?}]é.ber\} \{dé.be\}^{51} \\ & \textit{g}[\textit{ə}].\textit{nau} & \rightarrow \quad \{gé.be\} \{náu.bau\} \end{array}$$

Jede einzelne Silbe ist also als eigenständige Basis für die Ableitung der Kunstwörter aufzufassen und wird einzeln affigiert. Eine andere Möglichkeit wäre, einzelne Wörter als Basis anzusehen. In letzterem Fall wäre dann z. B. ein zweisilbiges Wort wie *Er.de* Basis für eine „iterative“ Ableitung, die aus einer identischen Operation (zweimalige Affigierung der reduplizierten Einheit) besteht. Eine solche „iterative“ Ableitung ist jedoch eine ungewöhnliche Form von Wortbildung und stellt auch theoretisch ein Problem dar. Im Folgenden sollen weitere Argumente vorgetragen werden, die dafür sprechen, einzelne Silben als Basis für die Ableitung anzusehen.<sup>52</sup>

In diesem Kapitel sollte es eigentlich um das Input für die Manipulationen gehen, dennoch beziehe ich mich häufig auch auf Output-Strukturen. Doch dienen die Verweise auf die Output-Strukturen dem Zweck, meine Annahme zu verteidigen, dass das Input für die Manipulationen einzelne Silben (und nicht Wörter) sind. Nur wenn es sich immer um einsilbige Basen handelt, die auf stets dieselbe Weise abgeleitet werden, können im Output AKs entstehen, die immer

---

<sup>51</sup> Die geschweiften Klammern zeigen im Folgenden an, dass es sich um „virtuelle“ abgeleitete Kunstformen (AKs) handelt.

<sup>52</sup> Yu (2003, 2007) hat sich mit solchen „itarativen“ Sprachspielen befasst. In seiner Analyse wird dem „Problem“ der Itarativität vor allem unter theoretischem Gesichtspunkt viel Platz eingeräumt. In der vorliegenden Analyse muss jedoch nicht von Iterativität ausgegangen werden, vgl. Kap. 6.1.1.3.

dasselbe Akzentschema aufweisen. Der Verweis auf die metrische Struktur in den AKs dient also an dieser Stelle als Argument für die These, dass einzelne Silben die Basis für die Manipulationen sind. Dies rechtfertigt die Aufnahme der folgenden Unterpunkte, die sich u. a. auch auf die metrische Struktur der AKs beziehen, in dieses Kapitel.

### i) Rhythmus

Die Kunstsprachen sind streng rhythmisch gegliedert. Jede Silbe wird auf dieselbe Weise abgeleitet. So weist jede AK dieselbe Silbenzahl auf und wird mit demselben Akzentmuster versehen. Es scheint sich immer um dieselbe rhythmische Abfolge von betonten und unbetonten Silben zu handeln.<sup>53</sup>

(59) *Die B-Sprache kenne ich anders* →  
{*Díebie*} {*Bébe*}-{*Sprába*} {*chébe*} {*kében*} {*nébe*} {*íbich*} {*ában*} {*débers*}.

Würde dagegen jedes Ausgangswort iterativ abgeleitet, d. h. dienten jeweils Wörter als Basis für eine iterative Affigierung, so müssten in den teilweise recht umfangreichen Einheiten die Akzente neu verteilt werden. Die AKs hätten also jeweils nur einen Haupt- und gegebenenfalls viele weitere Nebenakzente. Der Hauptakzent wird im Allgemeinen im Deutschen auf einer der letzten drei Silben realisiert (Janßen 2003). Dies hätte aber dann zur Folge, dass der Hauptakzent in einem zwei- oder dreisilbigen Ausgangswort in dem abgeleiteten Wort meistens nur als Nebenakzent realisiert würde, was das Verständnis erheblich erschweren würde:

(60) {*Sprá.che*} → {*Sprà.ba.ché.be*}<sup>54</sup>

Im Deutschen ist dagegen bei vielen Suffigierungsprozessen die Tendenz zu beobachten, dass

---

<sup>53</sup> Meine Urteile basieren hier und im Folgenden auf einer Befragung, die an der Universität Siegen durchgeführt wurde. Die Mehrzahl der Sprecher hat dabei in den GKs eine (trochäische) Initialbetonung realisiert. In den folgenden Beispielen gebe ich als *default*-Fall nur diese wieder. Bei der Befragung handelt sich um einen Fragebogen, den 30 Studierende ausgefüllt haben. Die befragten Studierenden besuchten ein Hauptseminar über prosodische Morphologie und hatten daher phonologische Vorkenntnisse. An dieser Stelle möchte ich auch der Leiterin des Kurses, Dr. Sabine Lappe, dafür danken, dass sie den Fragebogen für mich verteilt hat. Auf dem Fragebogen wurden die einzelnen Sprachen kurz erklärt und dann kürzere Textpassagen in die jeweilige Kunstsprache „übersetzt“. Die Studierenden sollten dann Aussagen darüber machen, wo sie Akzente setzen bzw. welche Segmente sie verwenden würden.

<sup>54</sup> Bei leichter Ultima wird (Janßen 2003) zufolge Pänultima-Akzent vorgezogen, deshalb gebe ich hier nur diesen an.

Hauptakzente in der Derivation konserviert werden.<sup>55</sup> Eine Akzentuierung wie in (60) berücksichtigt diese Tendenz also nicht. Dass die Bewahrung des Hauptakzents auf der ursprünglich hauptbetonten Silbe in den Manipulationen eine wichtige Rolle spielt und offenbar dabei hilft, den ursprünglichen Text zu dekodieren, zeigt sich außerdem bei der Beschreibung der Kunstsprachen des Typs 3 (vgl. Kap. 4.2.2.1.).

### ii) Pausierbarkeit

Ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei den AKs um prosodische Wörter handeln kann, besteht darin, dass es möglich ist, an dieser Stelle eine Pause einzufügen.<sup>56</sup>

(61) *Die B-Sprache kenne ich anders* →  
 {*Díebie*}---{*Bébe*}---{*Sprába*}---{*chébe*}---{*kében*}---{*nébe*}---{*íbich*}---{*ában*}---  
 {*débers*}

### iii) Ersatz des Schwa-Lauts durch Vollvokal

Wenn die abgeleiteten Formen als virtuelle (prosodische) AKs aufgefasst werden, so haben sie wie gesagt eine eigene Akzentdomäne und einen eigenen Hauptakzent: Dies kann erklären, warum der Schwa-Laut einer unbetonten Silbe im Input (vgl. z. B.: *ér.d[ə]*) im Output als Vollvokal realisiert wird: (vgl.: {[?]é.ber} {dé.be}). Beträfe die Manipulation das gesamte Wort {*ér.d[ə]*}, so bliebe unklar, warum nicht einfach der Schwa-Laut redupliziert würde, denn es ist im Standard-Deutschen möglich, bis zu drei unbetonte Silben an einen Fuß hinzuzufügen (vgl. z.B.: *grö.β.[ə].r[ə].r[ə]*).

(62) *ér.d[ə]* → \*{[?]e.bér.d[ə].b[ə]}

Der Ersatz des Schwa-Lauts einer Input-Silbe durch Vollvokal garantiert also die Akzentuierbarkeit der entstehenden Formen. Auch aus unbetonten Input-Silben können dann metrische Füße entstehen. Wir gehen davon aus, dass der Beginn dieser metrischen Füße zugleich auch der Beginn eines prosodischen Wortes ist:

<sup>55</sup> Vgl. Alber (1998).

<sup>56</sup> Zu den Kennzeichen freier Wortformen vgl. u.a. Haspelmath 2002:148ff.

- (63)  $g[\text{ə}].náu \rightarrow \{g[\text{ə}]\} \{nau\} \rightarrow \{g[\acute{e}:].be\} \{náu.bau\}$   
 $ér.d[\text{ə}] \rightarrow \{[\text{?}]er\} \{d[\text{ə}]\} \rightarrow \{[\text{?}]\acute{e}.ber\} \{d[\acute{e}:].be\}$

#### iv.) Fußinitiale Phoneme

Bei der Manipulation der Ausgangssilben werden Segmente eingesetzt, die anzeigen, dass der Anfang eines metrischen Fußes vorliegt. Gleichzeitig können diese Laute im Standard-Deutschen signalisieren, dass zugleich auch der Rand eines prosodischen Wortes vorliegt. (Im Folgenden beschränke ich mich auf die *ba*-Sprache).

a.) Bei vokalinitialen Silben erscheint im Output in der Geheimsprache in einigen Fällen ein glottaler Plosiv.<sup>57</sup> Dies ist ein Hinweis darauf, dass diese Einheiten von den Sprechern als prosodische Wörter aufgefasst werden, denn der glottale Plosiv ist im Deutschen wortinitial bzw. im Hiatuskontext vor einer betonten Silbe (Haupt- oder manchmal auch Nebenakzent) vorauszusetzen (Alber 2001a: 6).

- (64)  $ideál \rightarrow [?]ide[?]al$   
 $Poét \rightarrow Po.[?]et$   
 $ózeàn: [?]ó.zé.[?]àn$

Morphemintern ist dagegen in der Standardsprache vor unbetonten Silben kein glottaler Plosiv vorgesehen:

- (65)  $The.o.ríe \rightarrow *The.[?]o.ríe^{58}$   
 $sáh.en \rightarrow *sáh.[?]en$

Realisieren die Sprecher in der Kunstsprache die für das Deutsche vorausgesetzte Anfangsbetonung, so kann der Einsatz des glottalen Plosivs in der abgeleiteten Form als Indiz dafür gewertet werden, dass es sich ev. um einen Wortanfang handelt.

<sup>57</sup> Dies habe ich bei sechs Testpersonen festgestellt, die ich persönlich befragt habe. Ich habe ihnen die Kunstsprachen erklärt und die Testpersonen sollten dann wiederum kürzere Sätze, die in der jeweiligen Kunstsprache abgefasst waren, vorlesen.

<sup>58</sup> Wiese (2000<sup>2</sup>: 59) interpretiert die Daten so, dass der glottale Plosiv im Deutschen nur fußinitial eingesetzt werden kann.

- (66) *The.o.rie* → {*Thé.be*} {[?]ó.bo} {*rie.bie*}  
*sáh.en* → {*sáh.ba*} {[?]é.ben}

Allerdings gibt es wie gesagt auch manche Sprecher, die vor einer nebenbetonten Silbe im Hiatuskontext einen glottalen Plosiv setzen. Der glottale Plosiv könnte also in den abgeleiteten Einheiten auch aufgrund eines Nebenakzents gerechtfertigt sein:

- (67) *Thé.o.rie* → {*Thè.be.ʔò.bo. rie.bie*}  
*Pòesíe* → {*Pòbo.[?]è.be.síe.bie*}

Der Einsatz des glottalen Plosivs ist also allein kein eindeutiger Beweis dafür, dass es sich um den Anfang eines prosodischen Wortes handelt. Allerdings erhöht sich auch im Standard-Deutschen die Wahrscheinlichkeit eines Glottalverschluss-Lautes, wenn der linke Rand der Einheit nicht nur der Rand eines Fußes, sondern zusätzlich auch noch der linke Rand eines prosodischen Wortes ist. Im Standard-Deutschen sind die Daten in Bezug auf den glottalen Plosiv vor einer nebenbetonten Silbe nicht sehr einheitlich. Es liegt eine große Variation vor, die von Sprecher zu Sprecher schwankt (Alber 2001a, Wiese 2000<sup>2</sup>).

b.) Vor einem Schwa-Laut kann jeder Konsonant außer /h/ stehen: Im Diktierstil sind zwar Formen zu beobachten wie *se:h[ə]n*, doch entspricht dies nicht der Standard-Lautung, die [ze:ən] ist. Nach Wiese (2000<sup>2</sup>: 60) wird /h/ nur fußinitial ausgesprochen wird: *Uhu* und *Alkohol* bestehen nach Wiese also aus zwei Füßen, ein Wort wie *Duo* dagegen nur aus einem.<sup>59</sup>

In den abgeleiteten Wörtern wird jedoch von den Sprechern fast immer ein [h] ausgesprochen.

- (68) *frohe Ostern* → *frolofohelefe Olofosteferen*. [INT 2]

Es kann sein, dass sich die Sprecher eventuell von der Orthographie haben leiten lassen. Auf der anderen Seite könnte dies aber auch wieder bedeuten, dass es sich um eine fußinitiale und eventuell auch um eine wortinitiale Silbe handelt.

---

<sup>59</sup> Wiese gibt an, dass es nur ein Beispiel gibt, das dieser Hypothese widerspreche: *Mahagoni*. In diesem Wort befindet sich /h/ eindeutig in der schwachen Position eines Fußes, vgl. Wiese (2000<sup>2</sup>: 60).

(69) *Ruhe*: {rú:ə} → {(rú.bu)<sub>F</sub>}{(hé.be)<sub>F</sub>}  
 (zwei prosodische Wörter und zwei metrische Füße)

Zumindest habe ich in den geschriebenen, aber auf der mündlichen Sprache beruhenden Texten im Internet nur einen Fall gefunden, in dem <h> nicht graphisch wiedergegeben wurde:

(70) *beziehungsweise* → *bebeziebieubungsweibeisebe* [INT 17]

Auch die befragten Studierenden, die sich zwischen folgenden Varianten entscheiden sollten, gaben in der Mehrzahl in (71) die Variante b. an.<sup>60</sup>

(71) *ruhe*            a) *rubu ebe*            b. *rubu hebe*  
*sehen*            a) *sebe eben*            b. *sebe heben*

c.) Die Laute [x] und [ç] stehen im Deutschen in komplementärer Verteilung: [x] steht nach hinteren Vokalen, [ç] nach vorderen und nach Konsonanten. Meistens wird angenommen, dass [ç] morpheminitial steht, also z. B. in *-chen* und in *Chemie*. Wenn in einem Ausgangswort [x] nach einem hinteren Vokal vorkommt, dann kann [x] durch [ç] ersetzt werden, wenn aus der Silbe, die [x] enthält, ein Kunstwort wird:

(72) *Spra.[x]e* → {*Spra.ba*} {[ç]e.be}  
*su.[x]en* → {*sulewu.*} {[ç]e.le.wen}<sup>61</sup>

Diese Möglichkeit spricht dafür, dass die Sprecher, die entstehenden Einheiten als getrennte Morpheme ansehen. Das Argument ist jedoch nicht ganz so stark, weil [ç] auf jeden Fall an einer Morphemgrenze zu stehen kommt (73), auch wenn wir Affigierung in nur einer Basisform annehmen. Allerdings käme [ç] in diesem Fall nicht an einem Morphemanfang (73) zum Einsatz.

---

<sup>60</sup> Im ersten Beispiel entschieden sich 16 Studierende für die Variante mit <h> und 11 für die Variante ohne <h>. Im zweiten Beispiel war das Verhältnis 14 (mit <h>) zu 11 (ohne <h>). Einige der 30 Befragten machten keine Angaben.

<sup>61</sup> Hier entschieden sich im Beispiel *Sprache* 23 Sprecher für die Variante mit [x], 4 Sprecher für die Variante mit [ç]; im Hinblick auf *suchen* wählten 19 Sprecher die Variante mit [x] und 8 Sprecher die Variante mit [ç]. Drei der 30 Befragten machten keine Angabe.

(73)	a. { <i>Spra.+ba</i> + <u><i>che</i></u> <i>be</i> } <sub>BASIS</sub>		b. { <i>Spra.ba</i> } <sub>BASIS</sub> + { <u><i>che</i></u> . <i>be</i> } <sub>BASIS</sub>
	↑    ↑		↑    ↑
	Aff.    Aff		Aff.    Aff

d.) In den Geheimsprachen ist zu beobachten, dass manchmal die *g*-Tilgung aufgehoben wird: So entschieden sich bei der Befragung der Studierenden in (74) 14 Sprecher für a. und 13 Sprecher für b. und in Beispiel (75) 13 Studierende für a. und 13 Studierende für b:

- (74) *Engel* → a. *Ebeng gebel*            b. *Ebeng ebel*  
(75) *fangen* → a. *falewang gelewen*    b. *falewang elewen*

Im Deutschen erfolgt die *g*-Tilgung normalerweise nach Nasal, wenn <g> sich in folgenden Kontexten befindet:<sup>62</sup>

- vor Schwa-Laut oder vokalisiertem <r>: *Dinge, Engel, anfangen, Erinnerungen*
- am Ende eines Morphems, aber nur wenn der Hauptakzent des Wortes nicht auf den Vokal nach der Morphemgrenze fällt: *l'änglich, Beding-ung*

Die *g*-Tilgung findet dagegen nicht statt, wenn nach dem <g> ein Vollvokal steht oder wenn auf die Morphemgrenze ein Hauptakzent folgt (vgl. z. B. *fingieren*).

Das Unterbleiben der *g*-Tilgung in den Kunstsprachen kann also wieder dafür sprechen, dass auf den Nasal ein metrischer Fuß mit Akzent und Vollvokal folgt, aber es kann nicht beweisen, dass ein Wortanfang vorliegt.

### Zusammenfassung

Ich gehe davon aus, dass die Ausgangseinheit (das Input) für die Manipulationen die Silbe ist. Diese phonologische Konstituente dient als Basis für den Ableitungsprozess in dem „virtuelle“ AKs entstehen. Diese Auffassung hat zur Folge, dass ein Hauptakzent verteilt wird und Schwa-Laute in Vollvokale (vgl. *i* und *iii*) umgewandelt werden. Nur wenn aus *jeder* einzelnen Silbe wieder *ein* einzelnes abgeleitetes Wort wird, ist es möglich, den Hauptakzent im Ausgangswort

---

<sup>62</sup> Das Folgende nach Ramers & Vater (1995<sup>4</sup>), Alber (2007b: 80f.).

(z. B. *Sprá.che*) auch in den AKs auf demselben Vokal zu konservieren (vgl. {*Sprá.ba*}{*ché.be*}). Am Rand der abgeleiteten Einheiten ist außerdem in manchen Fällen zu beobachten, dass bestimmte Segmente auftreten (vgl. *iv*), die im Standard-Deutschen nur fußinitial eingesetzt werden. Der Rand dieser metrischen Füße fällt unserer Ansicht nach mit dem Rand einer prosodischen AK zusammen. Auch die in einigen Fällen beobachtete Umwandlung von [x] in [ç] spricht dafür, dass es sich um einen Morphemanfang handelt, denn morpheminitial wird von den meisten Sprechern im Standard-Deutschen [ç] und nicht [x] verwendet. Die oben angesprochenen Phänomene können gleichzeitig auch als (weitere) Evidenz für die Existenz des metrischen Fußes als phonologischer Größe angesehen werden. Sie bestätigen die Relevanz des metrischen Fußes im Hinblick auf phonologische Regularitäten wie z.B. den Einsatz nur fußinitialer Segmente wie [h] und [ʔ].

#### 4.2.1.2. Die maximale Silbe als Basis

Auch in Typ 1.3 wird ein mehrsilbiges Wort in Silben eingeteilt. Jede einzelne Silbe ist dann die Basis für ein AK. Bei Typ 1.3 fällt auf, dass bei der Einteilung des Ausgangswortes in Silben häufig auf die maximale Silbe zurückgegriffen wird. D.h. die Sprecher trennen ein Ausgangswort so, dass ein intervokalischer Konsonant als Coda der ersten Silbe erscheint. Dies zeigt sich in Typ 1.3, während in den anderen reduplizierenden Typen nicht deutlich wird, ob ein intervokalischer Konsonant als Coda der ersten oder als Onset der zweiten Silbe eingeschätzt wird, vgl. z. B: *Essen*→*Esshesslefess* (Typ 1.3) vs. *Ebeseben* (Typ 1.1). Bei der Durchsicht der Daten im Anhang ergibt sich, dass in Typ 1.3 in Wörtern, in denen ein einzelner intervokalischer Konsonant vorliegt, in 20 (von 28) Fällen die erste Silbe maximal realisiert wird. Dabei ist die Struktur der Silbe im Ausgangswort offenbar nicht entscheidend. So ist zu beobachten, dass ein einzelner Konsonant zwischen erster und zweiter Silbe in folgenden Kontexten als Coda der ersten Silbe erscheint: nach kurzem und betontem Vokal (76)a und (76)b, nach kurzem, unbetontem Vokal (76)c, nach langem Vokal oder Diphtong (76)d und (76)e. In manchen Fällen wird der einzelne, intervokalisches Konsonant dann sowohl als Coda der ersten Silbe als auch als Onset der zweiten Silbe verwendet, wobei dies wieder in unterschiedlichen Kontexten zu beobachten ist, vgl. (76)a und (76)e. Zweimal ist zu beobachten, dass auch ein Konsonanten-Cluster als Coda der ersten Silbe silbifiziert (76) wird.

(76) a. *Butter*→*But-hut-le-fut-ter-her-le-fer*

(ebenso: *Son.ne*, *Löf.fel*, *ken.ne* (2x), *in.ner.halb*)

b. *Essen*→*Esshessdefess* *enhendefen* (ebenso: *Hall.o*, *Löff.el* 2x), *Fuss.el*, *kenn.e*,

*Jack.ob?*)

c. *Kapitäns*[...]→*Kaphaplefaq ihilefi tänshänslefüns*[...]

d. *Hubert*→*Hub hub die fub ert hert die fert* (ebenso: *Don.au, Sprach.e, ein.er*)

e. *meiner*→*mein.le.fein ner.le.fer.* (ebenso: *Tom.mas>Th[o:]mas*)

f. *Computer*→*Comphompdefomp uhudefu terherdefe* (ebenso: *Stund.e*)

Auch wenn die Strukturen variieren, so tritt diese Silbenmaximierung dennoch auffällig häufig in Fällen auf, in denen es sich um einzelne intervokalische Konsonanten handelt, die in der Ausgangseinheit auf einen kurzen, ungespannten Vokal folgen, der den Hauptakzent trägt, und die graphisch als Doppelkonsonanten gekennzeichnet sind (76)a und b. Die Daten deuten also darauf hin, dass die Sprecher die für das Deutsche vorausgesetzte phonotaktische Regel, dass kurze Vokale am Silbenende nicht möglich sind (Wiese 2000<sup>2</sup>: 46), beachten und die intervokalischen Konsonanten in diesem Kontext also als ambisilbische Konsonanten verwenden, die die kurze, offene Silbe schließen.<sup>63</sup> Dies wird auch durch die Beobachtung gestützt, dass ich keinen Fall gefunden habe, in dem diese Maximierung nach kurzem, ungespanntem und betontem Vokal *nicht* eingetreten wäre. D. h. es liegt kein Fall vor, in dem ein Sprecher ein Wort wie z. B. *Essen*, in dem ein einzelner Konsonant auf einen kurzen, ungespannten und betonten Vokal folgt, folgendermaßen in Silben aufgeteilt hätte: *Essen*→*Ehelefe ssenhenlefen*. Darüber hinaus ist auch zu beobachten, dass *wenn* auf die Maximierung der ersten Silbe verzichtet wird, es sich *immer* um intervokalische Konsonanten handelt, die in der Ausgangseinheit auf einen langen, betonten Vokal oder einen Diphthong folgen:<sup>64</sup>

(77) *eine*→*eiheidefeinehedefe* (ebenso: *die.se, Spra.che (3x), Hüh.ner, o.der (2x)*)

Es lassen sich also zwei Strategien ausmachen: Während ein Teil der Sprecher dazu tendiert, generell auf die maximale Silbe zurückzugreifen, wählt ein anderer Teil der Sprecher nur dann die maximale Silbe aus, wenn es sich um einen ambisilbischen Konsonanten handelt.

---

<sup>63</sup> Ramers (1992) geht davon aus, dass ambisilbische Konsonanten nur auf betonte Vokale folgen können, Wiese (2000<sup>2</sup>: 36) nimmt an, dass in Fällen wie *Matthias* oder *Frikassee* auch nach unbetonten Vokalen ambisilbische Konsonanten möglich sind.

<sup>64</sup> Die einzige Ausnahme, die ich gefunden habe, stellt folgendes Wort dar: *Va.ri.an.te*. Hier wird auf die Maximierung der ersten Silbe verzichtet, obwohl es sich um einen kurzen Vokal handelt: *vahadefarihidefianhandefantehedefe*. Es handelt sich hier allerdings auch um einen kurzen Vokal, der nicht den Hauptakzent trägt.

### 4.2.2. TYP 3

In den historischen Geheimsprachen Matteänglisch, Frammersbacher Welsch und Ketelkloppersprook bereffen die Manipulationen – im Gegensatz zu den GKs des Typs 1 und 2 – nicht nur einzelne Silben. Die Ausgangseinheiten können vielmehr auch mehrsilbig sein (vgl. Kap. 3.3.3.).

#### **4.2.2.1. Die Bestimmung der Basis in Matteänglisch**

In Matteänglisch ist die bevorzugte Einheit, die für die Manipulation in Frage kommt, entweder eine ein- oder zweisilbige Einheit. Auf der anderen Seite handelt es sich nie um Ausgangseinheiten, die mehr als drei Silben umfassen. Dies ist u.a. darauf zurückzuführen, dass silbische Präfixe immer separat umgewandelt werden und dass in Komposita die Bestandteile einzeln manipuliert werden. (Die wichtigsten Daten aus Kap. 3.3.3.1. seien hier noch einmal wiederholt):<sup>65</sup>

(78)	<i>a+fu.ne.le</i>	‘anzünden’	→	<i>i.e+i.ne.le.fe</i>
	<i>ab+chei.be</i>	‘davonlaufen’	→	<i>i.be+i.be.che</i>
	<i>Matte+änglisch</i>	‘Matteänglisch’	→	<i>I.tte.me+Ing.li.sche</i>

#### Die Struktur des Outputs

Wie bereits in Kap. 3.3.3.1. erläutert, werden in der Kunstsprache fast ausschließlich die Vokale <i> und <e> verwendet, weswegen diese Sprache auch I-E-Sprache genannt wird.<sup>66</sup> So heißt es in den Anweisungen für das Matteänglisch: [...] also a, ä, o, ö, ü werden nicht gebraucht.”<sup>67</sup>. Der Autor des Buches Matteänglisch (1977: 112) schließt dagegen folgende Vokale aus: “y, ä, ö, ü”. Diese Beschränkung, die sich auf die Segmentstruktur des Outputs bezieht, lässt sich m. E. folgendermaßen erklären:

Die meisten nativen Wurzeln im Deutschen sind einsilbig. Golston & Wiese (1998) stellen fest, dass 79% aller nativen Wurzeln aus einer (schweren) Silbe bestehen (vgl. z.B. [hu:t] ‘Hut’, [o:pst], ‘Obst’). Weitere 19% überschreiten diese Form nur minimal, wobei es sich dann zumeist

---

<sup>65</sup> Die folgenden Beispiele entstammen wieder dem Buch Matteenglisch (1977), vgl. Fußnote 34.

<sup>66</sup> Vgl. Matteenglisch (1977:108).

<sup>67</sup> <http://www.margotmargot.ch/matteaen.html>, 04.11.2008.

um zweisilbige Wurzeln handelt, die auf Schwa-Laut und Sonorant (oder silbischen Sonoranten) enden (vgl. [be:zən] ‘Besen’, [a:təm] ‘Atem’). Auch die Flexionssuffixe bestehen aus Schwa und Sonorant oder nur aus einem Schwa (vgl. [dɛnk-ən] ‘denken’; [ro:t-əm] ‘rotem’).<sup>68</sup> Es ist anzunehmen, dass die Prozentzahlen im Großen und Ganzen auch auf das Berndeutsch angewendet werden können. Die oben angesprochene „Regel“ im Matteänglichen, dass im Output möglichst nur die Vokale <e> oder <i> zu erscheinen haben, findet also in der Struktur des nativen Wortschatzes eine natürliche Erklärung: In den einsilbigen Wurzeln wird jeder Vokal durch <i> ersetzt (vgl. z.B.: *chrank*→*ink.chre*). Auch in den meisten zweisilbigen Wörtern wird der erste Vokal durch <i> ersetzt, während der Vokal der zweiten Silbe meistens aus einem Schwa besteht, also der I-E-Regel entspricht und beibehalten werden kann (*Pa.mer* ‘Apfel’→*I.mer.pe*). Bei dreisilbigen Wörtern handelt es sich dann meistens um morphologisch komplexe Formen, da wie gesagt 98% aller nativen Wurzeln aus einer bzw. zwei Silben bestehen. Bei einer Transformation dreisilbiger Wörter greift der Sprecher als Ausgangseinheit also fast immer auf zwei Morpheme zurück. Die zwei Morpheme in einem dreisilbigen Wort (in der Mehrzahl handelt es sich um präfigierte Verben) werden dann einzeln umgeformt: Dies geschieht wahrscheinlich auch aus funktionalen Gründen: Es verringert die kognitive Anstrengung beim Dekodieren, wenn Präfixe immer als Einheit transformiert werden, da sie auch leichter wiederzuerkennen und zu dechiffrieren sind.

Hilfreich ist dabei auch, dass im Deutschen die Silbengrenze zwischen dem rechten Rand eines Präfixes und dem linken Rand des Stammes sehr deutlich ist und nahezu immer gewahrt wird. In diesen Kontexten gibt es also keine Resilbifizierungen, die die Grenzen zwischen zwei Morphemen verwischen könnten. Auf diese Weise wird dann im Verbstamm der erste Vokal, der oft den Hauptakzent trägt und in vielen Fällen ein „verbotener“ Vollvokal wie <a> oder <ü> ist, durch das invariante <i> ersetzt. Das Präfix ist meist einsilbig und auch hier kommen somit nur die invarianten Vokale <i> und <e> zum Einsatz.

(79)	<i>verlafere</i>	‘verklagen’	→	<i>irve-iferele</i>	(* <i>ir.la.fe.re.ve</i> )
	<i>dryjätte</i>	‘dreinschlagen’	→	<i>idre-itteje</i>	(* <i>i.jä.tte.dre</i> )

Komplexe Präfixe, die eventuell im zweiten Teil einen Vollvokal aufweisen, werden ebenfalls getrennt umgeformt, so dass der jeweilige Vollvokal im zweiten Teil des Präfixes und der Vollvokal des Verbstammes durch <i> ersetzt werden:

---

<sup>68</sup> Die Beispiele stammen aus: Alber (2001).



Der zweite Teil eines Diphthongs wird in Matteänglisch meistens bewahrt. Er wird offenbar als Glide interpretiert, der von der Vokalsubstitution nicht erfasst wird (vgl. zu den Diphthongen Kap. 4.3.1.1.).

Die restlichen 34 Wörter,<sup>69</sup> die in der abgeleiteten Form den Vokal <u> aufweisen, haben folgende Charakteristiken: Sie sind zweisilbig, wobei die zweite Silbe auf <u> endet.

(84)	<i>Fridu</i>	‘Fritz’	→	<i>Idufre</i>
	<i>Giffu</i>	‘Kaffee’	→	<i>iffuge</i>
	<i>Hegu</i>	‘Messer’	→	<i>Iguhe</i>

Bei diesen Wörtern handelt es sich – im Hinblick auf die oben ausgeführten Charakteristiken der Morphemstruktur im Deutschen – um Ausnahmen. Typischerweise ist wie gesagt im Deutschen der zweite Vokal eines zweisilbigen Wortes ein Reduktionsvokal (*danke*→*in.ke.de*). Die Wörter, die auf <u> enden, widersprechen also der oben angesprochenen typischen Morphemstruktur. Allerdings sind im Standard-Deutschen Namen und Fremdwörter von dieser Generalisierung ausgenommen. In Matteänglisch sind die Wörter, die auf <u> enden, ebenfalls immer Nomen, wobei die Mehrzahl der 34 Beispiele männliche Eigennamen sind: *Fridu* ‘Fritz’, *Fränu* ‘Franz’, *Lüggu* ‘Ludwig’ etc. Häufig handelt es sich um männliche Personenbezeichnungen: *Ramu* ‘Bauer’, *Tschinggu* ‘Italiener’, *Gäntu* (*Gintu*), ‘Vagabund’. Des Weiteren weisen Bezeichnungen für Gegenstände (*Chnebu* ‘Stecken’, *Hegu* ‘Messer’) oder Nahrungsmittel (*Giffu* ‘Kaffee’, *Schnibu* ‘Schnaps’) diese ungewöhnliche Endung auf. Aufgrund der Tatsache, dass das Deutsche eine Sprache mit trochäischem Rhythmus ist, ist außerdem anzunehmen, dass der Vokal <u> in diesen Worten nicht den Akzent trägt. Dies ist der einzige Kontext (außer in Diphthongen), der ein <u> in der Spielsprache möglich macht.

#### Der Akzent als Indikator für die Bestimmung der Ausgangseinheiten

Die Daten enthalten auch wenige dreisilbige, morphologisch nicht komplexe Wörter. Weisen diese Wörter ungewöhnlicherweise in der zweiten (oder ev. auch dritten) Silbe einen anderen Vokal als <e> auf, der zudem betont ist, wird entweder die erste oder die letzte Silbe separat transformiert.

---

<sup>69</sup> Insgesamt ergeben sich 53 „Fälle“ für 52 Wörter, weil ein Wort sowohl einen Diphthong als auch ein <u> als Endung aufweist: *Döufu* ‚Adolf‘→*Iufude*.

(85)	<i>Ha+lúng.ge</i> ‘Vagabunden’	→	<i>i.he+ing.ge.le</i> (* <i>i.lung.ge.he</i> )
	<i>na+tú.tter</i> ‘natürlich’	→	<i>i.ne+i.tter.te</i> (* <i>i.tu.tter.ne</i> )
	<i>ka.me+rád</i> ‘Kamerad’	→	<i>i.me.ke+i.dre</i> (* <i>i.me.rad.ke</i> )
	<i>mesch+úgge</i> ‘verrückt’	→	<i>ischme+igge-e</i>

Dies ist ein Hinweis darauf, dass die akzentuierten Vokale die Auswahl der Ausgangseinheit bestimmen. Im Normalfall handelt es sich bei den betonten Vollvokalen – wie gesagt – um die Vollvokale der ersten Silbe einer Wurzel (vgl. z.B. *Rán.ze* ‘Bauch’ → *Ín.ze.re*, *Hánf* ‘Brot’ → *Ínf.he*). Allerdings gibt es im Mattedialekt auch einige wenige längere Wörter, die nicht Initialakzent aufweisen. Hier zeigt sich dann, dass als Ausgangseinheiten weder Wörter noch Silben in Frage kommen, sondern dass die Ausgangseinheit für die Manipulation die betonte Silbe ist, die um eventuell folgende unbetonte Silben erweitert werden kann. Die vorhergehenden Silben werden abgetrennt und bilden eigene Ausgangseinheiten.

In folgenden dreisilbigen Wörtern wird die Ausgangseinheit dagegen nicht getrennt, weil in diesen Beispielen der Vokal der ersten Silbe der betonte Vollvokal ist, während in den weiteren Silben keine akzentuierten Vokale vorkommen. Die Ausgangseinheit ist auch in diesen Beispielen die betonte Silbe inklusive weiterer unbetonter Silben:

(86)	<i>schlö.ffer.le</i>	‘Schlittschuh laufen’	→	<i>i.ffer.le.schle</i>
	<i>Drötsch.ge.ler</i>	‘Kutscher’	→	<i>itsch.ge.ler.dre</i>
	<i>schifere</i>	‘schauen’	→	<i>iferesche</i>

Die Bestimmung der Basis für die Manipulation wird in Matteänglisch also vom Akzent bestimmt. Die Ausgangseinheit beginnt mit der betonten Silbe, der bis zu drei weitere unbetonte Silben (in der Regel Schwasilben) hinzugefügt werden können (*schlö.ffer.le* → *i.ffer.le.schle*). Maximal entsteht ein metrischer Fuß. Silbische Präfixe werden abgetrennt und bilden eine eigene Ausgangsbasis, auch wenn sie keinen Hauptakzent aufweisen. Der initiale Vollvokal der so bestimmten Ausgangseinheiten wird durch <i> ersetzt. Aufgrund der typischen Morphemstruktur des Deutschen entsteht dann eine Sprache, die fast ausschließlich die Vokale <i> und <e> aufweist.

Gleichzeitig zeigt der Akzent an, welches der substituierte Vokal ist und hilft somit bei der

Entschlüsselung. Auch in natürlichen Sprachen hilft der Akzent dabei, auf wichtige Informationen hinzuweisen. So weisen z. B. lexikalisch wichtige Inhaltswörter im Gegensatz zu Funktionswörtern in der Regel einen betonten Vollvokal auf. Cutler (1993a: 114) analysiert z.B. ein großes englisches Korpus und stellt fest, dass eine „starke“ Silbe (*strong syllable*) zu 74% als einzige oder initiale Silbe eines Inhaltswortes realisiert wird, während eine schwache Silbe (*weak syllable*) zu 69% Prozent eine einzige oder initiale Silbe eines Funktionswortes ist.

Wenn man sich die Morphemstruktur des Deutschen ansieht, ist anzunehmen, dass die Daten *grosso modo* auf das Deutsche übertragen werden können. Die Hörer achten insbesondere auf prominente, d.h. akzentuierte Silben, weil sie davon ausgehen können, dass eine akzentuierte Silbe mit großer Wahrscheinlichkeit den Anfang eines lexikalisch wichtigen Inhaltswortes darstellt. In Matteänglich dagegen achten die Hörer auf akzentuierte Silben, weil sie den Anfang einer ebenfalls wichtigen, weil verschlüsselten Einheit darstellen.

#### **4.2.2.2. Die Bestimmung der Basis in der Ketelkloppersprook und im Frammersbacher Welsch**

In der Ketelkloppersprook ist – wie auch Siewert (2002: 31) feststellt – die Ausgangseinheit nicht klar definiert, was zu einer gewissen Uneinheitlichkeit führt. Während einige Sprecher die Silbe als Ausgangseinheit ansehen, nehmen andere das Wort als Bezugsgrundlage. Auch eine Sprecherin bestätigt, dass das Aufteilen in Einzelsilben nicht konsequent gewesen sei, so erinnere sie sich z.B. daran, dass *Mädchen* sowohl in *Ädmi-Enchi* als auch in *Ädchenmi* verwandelt worden sei (vgl. Siewert 2002:31). In längeren, morphologisch nicht komplexen Ausgangseinheiten ist allerdings die Tendenz zu beobachten, dass die Form gesplittet wird, wenn der Akzent (ungewöhnlicherweise) nicht auf der ersten Silbe liegt. Auch in der Ketelkloppersprook soll also – wie in Matteänglich – die betonte Silbe der Basis mit der initial zu betonenden abgeleiteten Form am linken Rand verankert sein:

- (87)            *Eminéznz*→*emi-éznzi*  
                   *Zigarétté*→*igazi-étteri*  
                   *Bersérker*→*erbi-érkersi*<sup>70</sup>

#### Frammersbacher Welsch:

---

<sup>70</sup> Der Aussprache-Duden (2005<sup>6</sup>) gibt zwei mögliche Akzent-Positionen an: *Bérserker* oder *Bersérker*. Wir gehen davon aus, dass die abgeleitete Form auf der Basis *Bersérker* beruht.

Im Frammersbacher Welsch werden die Morpheme (bzw. die Einheiten, die die Sprecher als Morpheme ansehen) ebenfalls als jeweils einzelne Ausgangseinheiten angesehen. Darüber hinaus ist – wie in Matteänglisch und in der Ketelkloppersprook – der Hauptakzent dafür ausschlaggebend, wenn innerhalb eines Morphems getrennt wird. Auch im Frammersbacher Welsch wird so geteilt, dass die hauptbetonte Silbe in der Basis mit der ersten Silbe im abgeleiteten Wort zusammenfällt, die dann wieder den Hauptakzent trägt.

(88) Beispiele:

<i>ent.l'ässt:</i>	<i>ent + l'ässt</i>	→	{ <i>ienthä</i> }	{ <i>iesstlä</i> }
<i>zusámmen:</i>	<i>zu + sámmen</i>	→	{ <i>uezä</i> }	{ <i>uemmensä</i> }

Möglich ist auch, dass ein Präfix nicht umgewandelt wird. Auch auf diese Weise verbleibt der Hauptakzent in der ursprünglichen Position:

(89)	<i>verstehe:</i>	<i>ver + stehe</i>	→	<i>ver</i>	{ <i>ietstä</i> }
	<i>geregnet</i>	<i>ge + regnet</i>	→	<i>ge</i>	{ <i>irgneträ</i> }

#### 4.2.2.4. Zusammenfassung

Alle drei besprochenen „historischen“ Geheimsprachen bestimmen also die Ausgangseinheit tendenziell auf dieselbe Art und Weise: In allen drei Sprachen werden typischerweise Morpheme als Ausgangseinheiten angesehen. Auch hat sich gezeigt, dass in allen drei Sprachen bei der Bestimmung der Ausgangseinheit Rücksicht auf den hauptbetonten Vokal in der Wurzel genommen wird. Gleichzeitig soll der hauptbetonte Vokal in der Wurzel mit dem hauptbetonten Vokal der AK übereinstimmen. Die abgeleiteten Kunstformen werden immer initial betont und normalerweise kann (im nativen Wortschatz) auf diese Weise auch der Hauptakzent auf der ursprünglich hauptbetonten Silbe bewahrt werden (vgl. *dán.ke* → *ín.ke.de*). Längere Wörter, die nicht Initialakzent aufweisen, werden dagegen in allen drei Sprachen so getrennt, dass die betonte Silbe in der Ausgangseinheit mit der initial zu betonenden Silbe in der abgeleiteten Einheit übereinstimmt.

## 4.3. Beschreibung des Affixes

### 4.3.1. Segmentale Phonologie

Folgendes Material wird in den hier behandelten Kunstsprachen hinzugefügt:

#### 4.3.1.1. Vokale

Die eingefügten invarianten Vokale in den Kunstsprachen des Typs 1 sind folgende: <e>, <a >, <ie>. Diese Segmente kommen in den Kunstsprachen in Typ 1 in der invarianten Lautsequenz vor der reduplizierten Silbe (z.B. in *lefa*) zum Einsatz. Typischerweise wird der Vokal <e> verwendet, der als Schwa-Laut realisiert wird (90)a. In einem Fall habe ich auch <a> vorgefunden (90)b. Dies ist m. E. auf die Ähnlichkeit des zentralen <a> mit dem Schwa-Laut zurückzuführen. Wie ein Sprecher betont, werden die Laute in der Wortmitte so schnell gesprochen, dass nicht alle ihre Merkmale noch eindeutig zu erkennen sind:

„Ob der Buchstabe zwischen dem „l“ und dem „w“ jetzt ein „e“ oder der Vokal, der ursprünglich in der Silbe steht, ist, ist im Gesprochenen sowieso egal, weil er da eh halb verschluckt wird, das ist meistens sowas dazwischen. Die Sprache eignet sich überhaupt nicht zum Schreiben, die ist gesprochen (runtergerattert) viel besser.“ [INT 13]

Nur in einem einzigen Fall wird in der zweisilbigen Lautsequenz ein voller Vokal, der graphisch als langer Vokal gekennzeichnet wird, realisiert, vgl. (90)c.

Die vollen Vokale <a>, <o>, <i> und der Diphtong <ei> kommen in Kunstsprachen zum Einsatz, die aus ausschließlich invariantem Material bestehen (*bei*-Sprache, *bo*-Sprache, *aw*-Sprache, *bi*-Sprache, vgl. (91)a-d<sup>71</sup>). In den historischen Geheimsprachen sind die initial eingefügten invarianten Vokale <i> (Matteänglisch, vgl. (92)a und <u> (Geheimsprache der böhmischen Wandermusikanten, vgl. Fußnote 42 und unten (92)b). Im Frammersbacher Welsch wird dagegen der erste Nukleus durch die Diphtonge <ue>, <ie>, <üe> (92)c-e ersetzt. Diese initial eingesetzten Substitutionsvokale besetzen im Vokal-Trapez den hohen, vorderen bzw. den hohen, hinteren Bereich. Am Ende der manipulierten Einheiten wird dagegen v.a. (in Matteänglisch, in der Geheimsprache der böhmischen Wandermusikanten) graphisch ein <e> eingesetzt, während im Frammersbacher Welsch graphisch ein <ä> verwendet wird, wobei

---

<sup>71</sup> Ein einziger Beleg liegt wie gesagt im Internet zu einer infigierenden *ub*-Sprache vor [INT 20].

dieser Laut wohl einem ungespannten [ɛ] entspricht, vgl. (92)c-e. In der Ketelkloppersprook ist der substituierende Vokal ein [i], (vgl. (92)f).

- (90)    *a. kraft*    →    *kra.le.waft*  
           *b. kraft*    →    *kra.la.faft*  
           *c. kraft*    →    *kraft.haft die faft*
- (91)    *a. bist*      →    *ba.wist*  
           *b. kraft*    →    *kraft.bo*  
           *c. kraft*    →    *kraft.bi*  
           *d. kraft*    →    *kraft.bei*
- (92)    *a. bracht*    →    *ichtbre* (Matteänglisch)  
           *b. Hosen*    →    *usənhə* (Geheimsprache der böhmischen Wandermusikanten)  
           *c. schon*     →    *uenschü* (Frammersbacher Welsch)  
           *d. Jäger*     →    *Üecherjä* (Frammersbacher Welsch)  
           *e. Stift*      →    *Ieftstü* (Frammersbacher Welsch)  
           *f. bracht*    →    *achtbri* (Ketelkloppersprook)

Typischerweise wird jedoch der Vokal des eingefügten Affixes aus der Basis kopiert. Hier lässt die Reduplikation der Vokale interessante Rückschlüsse auf die Silbenstruktur und die Konstituenz der Diphtonge zu.

### Phonologische Repräsentation der Diphtonge

Diphtonge werden in der Regel in fallende und steigende unterteilt. Dieses Unterscheidungskriterium bezieht sich auf den Verlauf der Intensität. In fallenden Diphtongen wird der erste Vokal als silbisch und der zweite als unsilbisch eingestuft. In steigenden Diphtongen ist es umgekehrt: Hier wird der erste Bestandteil als unsilbisch und der zweite als silbisch bezeichnet.<sup>72</sup> Die Kunstsprachen liefern Evidenz dafür, dass die Sprecher einen fallenden Diphtong in der Regel als nicht-trennbare prosodische Einheit auffassen, dass sie also

---

<sup>72</sup> Man kann sich jedoch auch auf artikulatorische Parameter beziehen und Vokalkombinationen in schließende (fallende) und öffnende (steigende) Diphtonge unterscheiden: Bei schließenden Diphtongen wird die Zunge während der Realisierung angehoben (Ramers 2001<sup>2</sup>: 36).

beide Teile eines fallenden Diphthongs als zum Nukleus gehörend interpretieren.

Fallende Diphthonge werden von den Sprechern meist als prosodische Einheit angesehen. Dies wird daran deutlich, dass sie als Einheit redupliziert werden:

- (93) *Freunden* → *Freulefeundelefen* [INT 3]  
*mein* → *mei.bein* [INT 3]

Selten wird der zweite Teil als Coda interpretiert und somit nicht redupliziert:

- (94) *auch* → *alewauch* [INT 13]  
*eigentlich* → *elleweigellewentlilliwich* [INT 13]<sup>73</sup>

Noch seltener ist, dass sie als zwei silbische Vokale gewertet werden:

- (95) *auch* → *anafa unufuch* [INT 6]

Sicherlich ist im grammatischen Bewusstsein der Sprecher fest verankert, dass die im Deutschen häufig vorkommenden fallenden Diphthonge <au>, <ei>, <eu> usw. eine Einheit sind. Auch heißt es in der Spielbeschreibung oft, dass das Infix nach dem Vokal *oder Diphthong* einzufügen sei. Deshalb ist dies die präferierte Lösung. Andererseits lassen sich vielleicht einige Sprecher von einer (unvollständigen) Spielanleitung beeinflussen, die nur darauf verweist, dass das Infix nach dem ersten Vokal zu erscheinen habe. Dies könnte erklären, warum manche Sprecher nur den ersten Teil kopieren.

In einem Silben-Modell, das eine Skelett-Schicht von der segmentalen Ebene unterscheidet, werden Diphthonge oft als zwei Segmente dargestellt, wobei das erste Segment mit einer V-Position und das zweite mit einer C-Position assoziiert wird (vgl. unten a).<sup>74</sup> Sie weisen somit auf der Skelett-Schicht die gleiche Repräsentation auf wie die Langvokale, die jedoch auf der Segment-Schicht nur mit einem Segment repräsentiert werden (b). Eine Kombination von einem Vokal und einem Konsonanten weist die gleiche Repräsentation auf (c).

---

<sup>73</sup> Dies tritt v. a. in Verbindung mit graphischen Doppelkonsonanten auf und könnte darauf zurückzuführen sein, dass die Sprecher wissen, dass graphische Doppelkonsonanten nach einem Diphthong wenig Sinn machen, vgl. Kap. 4.4.2.

<sup>74</sup> Die Darstellung folgt Wiese (2000<sup>2</sup>: 38ff.), Ramers (2001<sup>2</sup>: 90ff.), T. A. Hall (2000a), Zec (2007).

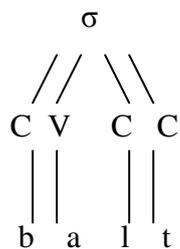
a) Bein [baɪn]



b) Bad [ba:t]



c) bald [bald]



Die Positionen auf der Skelettschicht stellen abstrakte Zeiteinheiten dar, mit deren Hilfe es möglich ist, die im Deutschen existierenden phonotaktischen Muster zu erklären: So dürfen dem V-Element in einer Silbe nur noch zwei C-Einheiten und einem langen V nur ein C folgen. Aus diesem Grund wird der zweite Teil eines langen V.s und der zweite Teil eines Diphthongs einer C-Position gleichgesetzt. Auch erlaubt eine Unterscheidung in V- und C- Positionen eine direkte Unterscheidung von Vollvokalen und Gleitlauten (*glides*). Gleitlaute werden mit einer C-Position assoziiert, Vollvokale mit einer V-Position. Allerdings kann diese Repräsentation nicht erklären, warum Diphthonge in den Manipulationen eine Einheit bilden. So ist in fallenden Diphthongen der zweite Teil „unsilbisch“, also ein C-Segment, aber warum würde in diesem Fall eine VC-Sequenz als prosodische Einheit angesehen und redupliziert?

Wird ein CV-Modell angewendet, so muss gefragt werden, warum Sprecher einmal eine VC-Sequenz als Einheit ansehen (z.B. *Bein*→*Bei.bein*), während dies in dem CV-Muster “kurzer Vokal + Konsonant” nicht der Fall ist (z.B. *bald*→*ba.bald*). Eine Möglichkeit, diese unterschiedliche Einschätzung der Sprecher zu erklären, besteht darin, sich auf die subsilbische Konstituente Nukleus zu beziehen. Ramers (2001<sup>2</sup>: 102) führt verschiedene Argumente an, die dafür sprechen, von einer subsilbischen Konstituente Nukleus auszugehen:

- In dieser Position sind nur Segmente mit der Merkmalspezifikation [+Sonorant] zugelassen, also Vokale, Glides und Sonoranten (Nasale und Liquide).
- Für Sequenzen im Nukleus gelten strenge Konkurrenzbeschränkungen: So sind nach einem Vokal in Erstposition des Nukleus (in den Diphthongen [aj], [aw] und [ɔj]) nur die Glides [j] und [w] zugelassen.<sup>75</sup>

Wird also von einer Konstituente Nukleus ausgegangen, so kann im Hinblick auf die Kunstsprachen die Generalisierung aufgestellt werden, dass die Einheiten, die in den Kunstsprachen redupliziert werden, immer den Nukleus bilden.

In Vokalsequenzen wie in *Studium* oder *Bastian* ist zu beobachten, dass fast immer zwei Vokale getrennt redupliziert werden:

- (96) *Variante* → *Va.ha.de.fa ri.hi.de.fi an.han.de.fan te.he.de.fe* [INT 17]  
*Bastian* → *Ba.lla.wa.sti.lli.wi.a.lla.wan*<sup>76</sup>  
*Wikipedia* → *Wi.bi.ki.bi.pe.be.di.bi.a.ba* [INT 20]

Vor allem bei langsamem Sprechtempo ist dies für diese Sequenzen eine durchaus übliche Silbifizierungsvariante: *I.ta.li.en*, *Gro.bi.an*, *ma.nu.ell*, *Ri.tu.al* (Beispiele aus Ramers 2001<sup>2</sup>: 37). Die steigenden Diphthonge sind nicht fest im heimischen Wortschatz verankert und kommen nur in Fremdwörtern vor. Die meisten Sprecher sind sich des grammatischen Status dieser Segmente als Diphthonge, also als grammatische Einheiten, sicherlich nicht bewusst und wenden

<sup>75</sup> Außerdem ist nach einem Vokal noch das vokalisierte [ɐ] möglich, siehe Ramers (2001<sup>2</sup>: 102).

<sup>76</sup> Das Beispiel entstammt der Internet-Seite: <http://de.wikipedia.org/wiki/Spielsprache>, konsultiert am 02.07.2006. Die Seite ist jedoch verändert worden und dieses Beispiel ist also nicht mehr im Internet verzeichnet.

daher einerseits einfach die Spielregel an, die besagt, dass das Infix nach dem Vokal einzufügen ist. Somit realisieren sie die langsame Aussprache-Variante, die zwei Nuklei vorsieht, aber den Nachteil hat, eine markierte Silbe ohne Onset zu produzieren (*Italien*→*Ibi.taba.libi.eben*)<sup>77</sup>. Andere Sprecher dagegen lassen sich von der schnelleren Aussprache leiten und interpretieren den ersten Teil als zum Onset gehörenden Glide (s. Bsp. (97)). Im Unterschied zu den fallenden Diphthongen werden diese also nicht als Teil des Nukleus angesehen. Ich habe aber hierfür nur sehr wenige Beispiele gefunden. In diesen Beispielen wird zudem graphisch gekennzeichnet, dass die Sprecher den ersten Teil als Glide interpretieren.

- (97)     *Conya*                    →     *Colewonyalewa* [INT 1]  
           *Salmiak*                 →     *Almsi akji*         (*Ketelkloppersprook*, Siewert 2002)

Auf diese Weise vermeiden sie die markierte Silbe ohne Onset (*Italien*→*I.bi.ta.ba.li.bi.e.ben*) und schaffen vermutlich eine unmarkiertere GV-Silbe: *Salm.jak*, *Con.ya*.

In einem Fall ist sich der Sprecher unsicher:

- (98)     *Aia* (Name) → *Aba.iaba* (oder: *Aibai.aba*???) [INT 3]

In einem Modell, das sich auf eine prosodische Konstituente Nukleus bezieht, kann diese unterschiedliche Einschätzung folgenderweise beschrieben werden:

Im ersten Fall (*A.ia*→*aba.iaba*) befinden sich die beiden letzten Vokale (<*ia*>) in einer Silbe, wobei der Sprecher aber diese Lautkombination nicht als prosodische Konstituente auffasst: Er interpretiert nur den zweiten Teil als von einem Nukleus dominiert; der prävokalische Gleitlaut wird vom Sprecher als Onset eingeschätzt. Im zweiten Fall (*Ai.a* → *Aibai.aba*) geht der Sprecher davon aus, dass die ersten beiden Vokale einen schließenden Diphthong bilden. In diesem Fall wird der Diphthong als prosodische Einheit angesehen, d.h. der Sprecher interpretiert beide Segmente als zum Nukleus gehörend und redupliziert beide.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Prozesse in den Kunstsprachen Evidenz für die Konstituente Nukleus liefern: Nur so kann die Generalisierung aufgestellt werden, dass immer der Nukleus redupliziert wird. Gleichzeitig geben aber die Kunstsprachen auch einen Hinweis

---

<sup>77</sup> In Kap. 4.2.1.1. sind wir davon ausgegangen, dass die meisten Sprecher hier einen glottalen Plosiv einfügen.

darauf, welche Konkurrenzbeschränkungen im Deutschen für die Konstituente Nukleus gelten: Während die Kombination silbischer Vokal+Glide im Nukleus zugelassen ist, wird die Kombination Glide+Vokal von den Sprechern nicht als Konstituente akzeptiert. In einem fallenden Diphtong werden also fast immer beide Skelett-Positionen als vom Nukleus dominiert aufgefasst. Im Fall der steigenden Diphtonge dagegen interpretieren die Sprecher entweder beide Teile als jeweils von einem Nukleus dominiert oder sie interpretieren den ersten Teil als Onset. Dagegen habe ich kein Beispiel gefunden, in dem ein steigender Diphtong als prosodische Einheit, d.h. als von nur einem Nukleus dominiert angesehen wurde (*Italien*→\**Ibi.ta.ba.lie.bien*). Dies zeigt, dass die Sprecher des Deutschen diese Vokalkombinationen phonologisch unterschiedlich einschätzen: Fallende Vokalkombinationen sind fast immer prosodische Einheiten, steigende Vokalkombinationen sind niemals prosodische Einheiten. In einem Modell, das nur Skelett-Positionen enthält, die für C und V spezifiziert sind, lassen sich diese unterschiedlichen Wertungen von Vokalkombinationen nur schwer beschreiben. Auch die Position des Infixes kann mit Hilfe eines CV-Modells nicht gut erklärt werden. Warum würde das Infix in diesem Fall nach einer VC-Sequenz eingeschoben, während es in den anderen Fällen nach dem V-Segment eingesetzt wird (*Bein*→*Bei-bei-n* vs. *bald*→*ba-ba-ld*)?

Ein Modell, das mit subsilbischen Konstituenten arbeitet, kann sich hingegen auf den Nukleus als Konstituente beziehen: Das Infix wird nach dem Nukleus eingefügt, ganz gleich ob es sich um einen einzelnen Vokal oder eine Kombination von Vokal und Glide handelt. Redupliziert werden alle Segmente im Nukleus. Auch der Infigierungsprozess bzw. die Position des infigierenden Affixes nach V(G) kann als Argument für eine Konstituente Nukleus angesehen werden.

#### 4.3.1.2. Konsonanten

Die eingefügten invarianten Segmente sind folgende:

Im Onset der reduplizierten Silben "geheimsprachlicher" Affixe finden wird die Grapheme: <b>, <p>, <f>, <w> und <h> vor, die im Deutschen den Phonen: [b], [p], [f], [v] und [h] entsprechen, vgl. (99)a. Es handelt sich also um Obstruenten (labiale Okklusive, labiodentale Frikative sowie um den glottalen Frikativ [h]).<sup>78</sup> Diese Konsonanten eignen sich aufgrund ihrer

---

<sup>78</sup> In einem einzigen Fall habe ich auch ein <r> vorgefunden, also z.B. *ich*→*iriwich*;[INT 17].

geringen Sonorität gut dazu, als Silbenonset zu fungieren, Der glottale Frikativ [h] kommt außerdem im Deutschen nur fußinitial zum Einsatz (Wiese 2000<sup>2</sup>: 60). Zwei Sonoranten, der Laterallaut <l> und der Nasallaut <n>, dagegen bilden typischerweise den Onset der eventuell vorhandenen Schwasilbe, die sich vor der reduplizierten Silbe im Wortinneren befindet, vgl. (99)b. Dabei handelt es sich um Konsonanten mit relativ hoher Sonorität, die in den unbetonten Flexionsendungen – bei normaler oder schneller Aussprache – als silbische Konsonanten realisiert werden können. Es könnte sein, dass die Kombination Sonorant + <e> auf einen Kontext hinweist, der häufig unbetonte Silben aufweist. Dem Sprecher wird somit suggeriert, dass es sich auch in der Geheimsprache um unbetonte Silben handelt. In einigen Fällen ist in interner Position auch der Okklusiv-Laut <d> vorzufinden, vgl. (99)c. Es handelt sich hier immer um viersilbige Einheiten.

- (99) a) *kraft* → *kra.baft/kra.paft/kra.lewaft/kraft.haft.le.faft/kra.faft*  
 b) *kraft* → *kra.le.faft/kra.ne.faft/kraft.haft.le.faft*  
 c) *kraft* → *kra.ha.de.faft/ kraft.haft.die.faft*

Es ist hervorzuheben, dass in den Geheimsprachen des ersten Typs immer der Nukleus redupliziert wird, während der Onset überschrieben wird. Die invarianten Segmente sind also immer entweder Konsonanten oder ein Schwa in den Schwasilben *le/de*. Der Einsatz des Schwa-Lautes in den invarianten Silben kann darauf zurückzuführen sein, dass vermieden werden soll, dass der Akzent auf „fremdes“, d.h. nicht im Ausgangswort vorkommendes Material fallen und somit die Entschlüsselung des Textes erschweren könnte. Da der Schwa-Laut prinzipiell nicht betonbar ist, hat dies zur Folge, dass die Segmente, die akzentuiert und somit auch prominent sind, auch immer die Segmente sind, die ein korrespondierendes Segment in der Ausgangsilbe haben (vgl. Kap. 3.3.1.1.).

#### 4.2.2.3. Onset-Epenthese

Es ist in allen drei analysierten Sprachen des Typs 3 zu beobachten, dass häufig ein „Ersatz“-Onset eingesetzt wird, wenn in der Ausgangseinheit kein Onset vorliegt bzw. wenn der glottale Plosiv, der aller Wahrscheinlichkeit am Wortanfang vorauszusetzen ist, nicht als Onset erkannt wird oder durch eine deutlichere Onset-Variante ersetzt werden soll.

- (100) „Ersatz“-Onsets in den Kunstsprachen des Typs 3:

Ketelkloppersprook:

[ʔ]ich	→	[ʔ]ich.dri
[ʔ]ein	→	[ʔ]ein.dri
[ʔ]Apenkopp ('Affenkopf')	→	[ʔ]apendri - [ʔ]oppki

Frammersbacher Welsch:

[ʔ]auch	→	[ʔ]uech.hä
---------	---	------------

Matteäenglisch:

[ʔ]Oschtere ('Ostern')	→	[ʔ]Ischterehe
[ʔ]Öpfu ('Apfel')	→	[ʔ]Ipfuhe

Im Hinblick auf den glottalen Frikativ gehen wir davon aus, dass es sich um einen epenthetischen *default*-Konsonanten handelt. Epenthetische<sup>79</sup> Segmente zeichnen sich dadurch aus, dass sie keine Input-Repräsentation haben. Ihre Merkmale (*features*) hängen also allein von Output-Faktoren ab. Dies hat zur Folge, dass epenthetische Segmente zu Unmarkiertheit tendieren; oft handelt es sich um die Segmente in einer Sprache, die maximal unmarkiert sind.<sup>80</sup> Im Deutschen wie in anderen Sprachen wird der glottale Plosiv [ʔ] als Epenthese-Segment verwendet, wenn eine im Input vokalinitiale Silbe im Output einen Onset benötigt. Bisher sind wir davon ausgegangen, dass die Sprecher – gemäß den phonologischen Regeln des Deutschen – auch in den grammatischen Kunstsprachen wortinitial einen glottalen Plosiv einsetzen (z.B. *machet*→[ʔ]i.chet + *me*). Im zweiten Teil der entstehenden Konstruktion ist allerdings zu beobachten, dass der Ersatz-Onset häufig nicht der glottale Plosiv, sondern der glottale Frikativ ist. Es könnte sein, dass in den GKs auf [h] und nicht auf [ʔ] zurückgegriffen wird, weil der glottale Plosiv nicht im Schriftsystem des Deutschen verwendet wird und von den meisten

---

<sup>79</sup> Da es sich unserer Analyse nach um einen wortinitialen Einschub handelt, müsste eigentlich von einer Prothese gesprochen werden. Allerdings wird der Terminus "Epenthese" heute für alle drei Arten Segmenterfüllung (Prothese, Epenthese i.e.S. und Epithese) verwendet und ich schließe mich im Folgenden diesem Sprachgebrauch an.

<sup>80</sup> Vgl. Kager (2000: 124ff.) und Ortman (1998).

Sprechern nicht bewusst wahrgenommen wird bzw. produziert werden kann. Daher greifen die Sprecher auf einen Laut zurück, der dem glottalen Plosiv sehr ähnlich ist, aber in ihrem Bewusstsein und als Schriftzeichen existiert.

Unabhängig von einer eventuellen Beeinflussung durch die Orthographie ist jedenfalls zu bemerken, dass der glottale Frikativ [h] große Ähnlichkeiten mit dem glottalen Plosiv [ʔ] aufweist: Beide Laute verfügen über keine anderen als die Glottis-Merkmale, sie weisen also insbesondere keine Merkmale auf, die die Artikulationsstelle benennen. Beide Laute können nur silbeninitial zum Einsatz kommen und bilden keine Konsonanten-Cluster. Auch gibt es deutliche Anzeichen, dass sowohl [h] als auch [ʔ] nur fußinitial als Onset eingesetzt werden können, woraus folgt, dass auch die Vokale, die [h] und [ʔ] folgen, nicht zu einem Schwa-Laut reduziert werden können.<sup>81</sup> Es lassen sich also große Ähnlichkeiten zwischen den beiden Lauten feststellen, sowohl was ihre phonetischen Merkmale als auch ihre strukturelle Verteilung betrifft. Dies rechtfertigt die Annahme, dass der glottale Frikativ in den grammatischen Kunstsprachen in dieser Verwendung anstelle des glottalen Plosivs die Rolle des *default*-Konsonanten übernommen hat.

Nicht immer wird aber von dem epenthetischen Onset Gebrauch gemacht. So treten gelegentlich Fälle wie folgender aus der Ketekloppersprook auf:

- (101) *e.ten* ‘gegessen’ → *e.te.ni*  
*al* ‘schon’ → *a.li*

In diesem Fall ist davon auszugehen, dass es zu einer Resilbifizierung kommt:<sup>82</sup>

- (102) *e.ten* ‘gegessen’ → *e.ten + i* → *e.te.ni*

Diese Form von Resilbifizierung ist auch im Deutschen in schneller gesprochener Sprache am linken Rand von Wurzeln zu beobachten:

- (103) [ʔ]um.- [ʔ]ár.men                      [ʔ]u.m-ár.men

---

<sup>81</sup> Vgl. Wiese (2000<sup>2</sup>: 60), Ramers&Vater (1995<sup>4</sup>).

<sup>82</sup> Dies geht aus den Audio-Beispielen hervor., vgl. Siewert (2002).

[ʔ]er. [ʔ]ár.bei.ten	[ʔ]e.r-ár.bei.ten
[ʔ]in. [ʔ]Ún.garn	[ʔ]i.n Ún.garn
beim. [ʔ]És.sen	bei.m És.sen <sup>83</sup>

Folge dieses Vorgangs ist, dass der epenthetische glottale Plosiv, der in diesen Fällen die Funktion hat, den Morphemrand zu kennzeichnen, im Zuge der Resilbifizierung getilgt wird. Während im Deutschen der glottale Plosiv in Folge der Resilbifizierung getilgt wird, ist es in den Kunstsprachen der glottale Frikativ, der nicht zum Einsatz kommt.

In wenigen Kontexten ist diese Form von Resilbifizierung auch im Zusammenhang mit dem glottalen Frikativ in schneller Sprache zu beobachten: So kommt es in folgenden Beispielpaaren zu einer Resilbifizierung mit der Folge, dass der glottale Frikativ nicht mehr eingesetzt wird. Der Unterschied zu den Daten in (101) besteht darin, dass im Standard-Deutschen auch der Vokal, der auf den glottalen Frikativ folgt, reduziert wird (Daten aus Wiese, 2000<sup>2</sup>: 60):

(104)	<i>Bahnhof</i> [ba:n.ho:f]	vs.	<i>Bahnhof</i> [ba.nof]
	<i>Wilhelm</i> [vɪl.hɛlm]	vs.	<i>Wilhelm (Willem)</i> [vɪl.ləm]

In den grammatischen Kunstsprachen ist also die Tendenz vorherrschend, subsilbische Positionen zu bewahren. In einigen wenigen Beispielen ist aber auch Resilbifizierung vorzufinden. Doch entspricht dieser Vorgang (Resilbifizierung und Tilgung des Ersatz-Onsets) einer üblichen Vorgehensweise im Deutschen.

Aufgrund der großen Ähnlichkeit sowohl in ihren Merkmalen als auch in ihrer Funktion (Marker einer fußinitialen oder morpheminitialen Position) ist es nicht abwegig, den glottalen Frikativ in diesen Kontexten analog zum glottalen Plosiv als epenthetischen *default*-Konsonanten einzuschätzen. Gleichzeitig wird durch diese Daten der Status von [h] als *default*-Segment im Deutschen bekräftigt.

Eine Alternativ-Lösung: Phonologisch bedingte Allomorphie

---

<sup>83</sup> Daten aus Alber (2001a: 9).

Während wir also den ersten Epenthese-Onset [h] als *default*-Segment einschätzen, das phonologisch unmarkiert ist, zeichnet sich der zweite Onset [dr] dadurch aus, dass er zwar nicht markiert ist (die Verbindung Obstruent + Liquid stellt im Deutschen und auch universell eine unmarkierte Kombination dar), aber er kann nicht als *default*-Einheit gewertet werden. Die Auswahl der Segmente beruht nicht auf phonologischer Unmarkiertheit, sondern auf der Spielkonvention und könnte jederzeit durch andere Segmente wie <fr> oder ein einfaches <p> ersetzt werden. Die beiden Varianten *i*- und *dri*- können in diesen Kontexten dann als phonologisch bedingte Allomorphe betrachtet werden: *i*- wird eingesetzt, wenn der Onset aus der Basis verfügbar ist; *dri*- wird eingesetzt, wenn kein Onset aus der Basis ermittelt werden kann. Während der glottale Frikativ den phonologischen Typ invarianter Segmente repräsentiert, stellt der Einsatz von *dri*- einen morphologischen Typ invarianter Segmente dar (Alderete et al.. 1999). Es sind also folgende Strategien, einen Onset in vokalinitialen Silben zu ermitteln, attestiert:

(105) Matteängrisch: [ʔ]Öpfu ('Apfel') → [ʔ]Ipfuhe

/Öpfu + e/

↓

[ʔ]Ipfu [h e]

phonologische Epenthese

(106) Ketelkloppersprook: [ʔ]Apen ('Affen') → [ʔ]Apen+dri

/apen + dri/

↓

[ʔapen] [dri]

phonologisch bedingtes Allomorph

oder:

/apen + i/

↓

[ʔape.ni]

Realisierung ohne Epenthese mit Resilbifizierung

In allen drei Sprachen ist also zu beobachten, dass häufig ein „Ersatz“-Onset eingesetzt wird, wenn in der Ausgangseinheit kein Onset vorliegt bzw. wenn der glottale Plosiv, der aller Wahrscheinlichkeit am Wortanfang vorauszusetzen ist, nicht als Onset erkannt wird oder durch eine deutlichere Onset-Variante ersetzt werden soll. Dies kann wieder als Ausdruck der Tendenz, die subsilbischen Positionen zu bewahren, gewertet werden.

### 4.3.2. Position

Es fällt auf, dass die eingefügten Einheiten in den Kunstsprachen nie präfigiert werden, ganz gleich, ob es sich um Affixe mit reduplizierten oder mit nur invarianten Segmenten handelt. Handelt es sich um Affixe mit redupliziertem Material, so wird das Affix infigiert, d.h. es wird in die Ausgangseinheit eingefügt, wenn diese über eine Coda verfügt. Affixe, die nur aus invariantem Material bestehen, können sowohl infigiert als auch suffigiert werden. Infigiert werden invariante Affixe, die ein VC-Skelett haben. Suffigiert (oder auch infigiert) werden Affixe, die aus einer CV(CV)-Struktur bestehen. Folgende Varianten sind also möglich bzw. unmöglich:

(107) infigierend:

reduplizierend: *kraft* → *kra - **ba** - ft* (\*kraft-**ba**)

invariant:<sup>84</sup> *bist* → *b - **aw** - ist* (VC); *kra - **bo** - ft*<sup>85</sup> (CV) (\*bist-**aw**)

(108) suffigierend:

nur invariant: *kraft* → *kraft-**bo*** (\***bo**-kraft)

Der Normalfall von Affigierung in natürlichen Sprachen ist Prä- oder Suffigierung, wobei typologisch gesehen Morpheme mit invarianten Segmenten tendenziell eher Suffixe sind, während reduplizierte Morpheme entweder präfigierend oder akzentsuchend (*stress-seeking*) sind.<sup>86</sup> In Bezug auf die Kunstsprachen sind also folgende Fragen zu stellen:

a) Wenn Präfigierung des Reduplikationsmorphems der Normalfall ist, warum entfernt sich dann in den Geheimsprachen das Reduplikationsmorphem vom linken Rand des prosodischen Wortes?<sup>87</sup> In der Erklärung muss enthalten sein, dass die Distanz vom linken Rand die Onsetkonsonanten und die vokalischen Elemente umfasst.

---

<sup>84</sup> Diese Variante wird wie gesagt nur in Datensammlungen erwähnt (Siewert 2002, Bächtold 1914).

<sup>85</sup> Diese Variante ist nur einmal in Bächtold (1914) und in dem Gedicht in der *bi*-Sprache [INT 18] belegt.

<sup>86</sup> C. J. Hall (2000: 539): 70% of affixes ...are suffixes as compared with 30% of prefixes; C. J. Hall nennt als Gründe: “psychological processing constraints” und “exigencies of diachronical change”. Vgl. zu Morphempositionen auch Ussishkin (2007), McCarthy & Prince (1993), speziell zu Reduplikationsmorphemen siehe Nelson (2003); die Frage der Position der Affixe und mögliche Zusammenhänge mit der Silbenstruktur wird in Kap. 5.4. wieder aufgenommen.

<sup>87</sup> Reduplizierende Morpheme können wie oben erwähnt auch akzentsuchend sein. Da in den Kunstsprachen jedoch immer nur einsilbige Ausgangseinheiten vorliegen und das Affix – auch wenn es als Präfix oder Suffix realisiert werden würde – immer an die (einzige) betonte Silbe angehängt werden würde, kann dies nicht als Motiv gewertet werden.

b) Warum können CV-Affixe mit invarianten Segmenten suffigiert werden, während dies für die in Typ 1 behandelten, reduplizierenden CV(V)-Affixe, die den Nukleus kopieren, offenbar ausgeschlossen ist? (Davon zu unterscheiden sind die reduplizierenden, suffigierenden Kunstsprachen, die als Typ 1.3 vorgestellt wurden. Diese kopieren den Reim und sind mit Echo-Wörtern vergleichbar (vgl. Kap. 3.3.1.2. und Kap 6.1.6.).

Wir gehen von der Hypothese aus, dass es in den Geheimsprachen des Typs 1 und 2 eine Beschränkung gibt, die vorschreibt, dass der linke Rand der Basis (B), also der Ausgangsilbe, mit dem linken Rand der AK identisch sein muss. Diese Beschränkung darf nie verletzt werden (vgl. weiter unten). Dies hat funktionale Gründe: Dem Kommunikationspartner soll es ermöglicht werden, die Ausgangsilbe (Basis) trotz des Affixes möglichst schnell zu erkennen. Psycholinguistische Experimente haben ergeben, dass für die Worterkennung v. a. der Wortanfang äußerst wichtig ist. So ergab eine Studie von Nootboom (1981), dass Wörter eher erkannt werden, wenn die Personen mit initialen Elementen konfrontiert werden. Dagegen benötigen die Test-Personen mehr Zeit für die Worterkennung, wenn ihnen finale Sequenzen unterbreitet werden. Fay & Cutler (1977) zeigen, dass in einem bestimmten Typ von Versprechern die Anfangssequenzen des angestrebten Wortes und des falsch ausgesprochenen Wortes übereinstimmen. Nootboom & Vermeulen (1998:2) kommen zu folgendem Schluss:

...[it] seems to be that lexical activation is organized in such a way that mental representations of lexical forms can only be accessed efficiently from beginning to end, in accordance with the normal time order in speech.

Aus psycholinguistischer Sicht ist bei der Wort-Erkennung die Wurzel (*root*) am wichtigsten. In den Sprachspielen des Typs 1 und 2 ist – wie gesagt – jede Silbe als „hypothetisches Kunstwort“, als *root*, aufzufassen. Indem der Zugang zu der „Wurzel“ nicht durch ein Affix – dessen Onset ja mit invarianten Segmenten „überschrieben“ wird – „versperrt“ wird, ist ein schneller Zugriff auf die Wurzel und somit auch eine schnelle Dekodierung möglich. Die Wichtigkeit des Wortanfangs erklärt, warum Affixe in Kunstsprachen nie als Präfixe realisiert werden können. Die genaue Position des Affixes wird dann von der Silbenstruktur bestimmt: Da sie die Silbenstruktur CV aufweisen, werden sie aus phonotaktischen Gründen nach dem Nukleus eingeschoben:

BASIS (INPUT):	[k <sub>1</sub> r <sub>2</sub> a <sub>3</sub> -		- f <sub>4</sub> t <sub>5</sub>
REDUPLIZIERTE FORM:	[k <sub>1</sub> r <sub>2</sub> a <sub>3</sub> -	- RED -	- f <sub>4</sub> t <sub>5</sub>
OUTPUT	[k <sub>1</sub> r <sub>2</sub> a <sub>3</sub> -	- ba <sub>3</sub> -	- f <sub>4</sub> t <sub>5</sub>

Im Analyse-Teil wird also von der Hypothese ausgegangen, dass das reduplizierende Affix tendenziell ein Präfix (Nelson 2003) ist, aber durch eine höherrangige Beschränkung, die Basis und AK am linken Rand verankert, daran gehindert wird, präfigiert zu werden.

Bei diesem Infigierungsprozess handelt es sich also um eine Form von Wort-zu-Wort-Verankerung (*anchoring*) (oder Output-Output-Verankerung) wie sie in *blends* oder Kurzwörtern zum Vorschein kommt. Der linke Rand der Basis *kraft* wird mit dem linken Rand der abgeleiteten Kunstform *kra-ba-ft* verankert. Bei Präfigierung von *ba-* (*\*ba-kraft*) wäre die Basis nicht mit der AK am linken Rand verankert. Verschiedene Studien haben gezeigt, dass Wort-Ränder und betonte Silben privilegierte Positionen für Verankerung sind.<sup>88</sup> So tendieren beispielsweise Kurzwörter im Italienischen dazu, mit ihrem Ausgangswort entweder am linken Rand oder an der hauptbetonten Silbe übereinzustimmen (*Francésca*→*Fránce* oder *Césca*, vgl. Alber 2007a).

---

<sup>88</sup> Siehe Benua (1995), Nelson (2003).

## 4.4. Beschreibung des Outputs

### 4.4.1. Bewahrung subsilbischer Positionen

Im Hinblick auf das Output, d.h. die AKs, fällt auf, dass die zusätzlichen Silben alle unmarkiert sind. In allen Kunstsprachen werden komplexe Onsets im reduplizierten Affix durch Silben mit nur einem Konsonanten im Onset ersetzt (*kraft*→*kra.baft*). In einigen Fällen wird invariantes Material benutzt, um eine unmarkierte, unbetonte Silbe neu zu schaffen (CV: *le/de*).

Des Weiteren kann Folgendes beobachtet werden: Die Spiele sind in der Regel so organisiert, dass die subsilbischen Konstituenten trotz der Manipulation ihre Position beibehalten. D.h. Konsonanten in Codaposition verbleiben auch in der GK in Codaposition. Die Konsonanten in Onset-Positionen verbleiben in Onset-Positionen. Vgl.:

(109) kr a ft →kr a. **b a** ft  
O N Cd O N O N Cd

gr u ft →gr **a. w** u ft  
O N Cd O N O N Cd

gr u ft →\*gr u f t **a w**  
O N Cd O N C O N Cd

(O=Onset, N=Nukleus, Cd=Coda)

Dies kann wieder funktionale Gründe haben. So kann vermutet werden, dass das Chiffrieren (und Dechiffrieren) des Ausgangstextes erleichtert wird, wenn die subsilbischen Positionen eingehalten werden. Die invarianten Konsonanten werden überwiegend in Onset-Positionen eingefügt. Dabei handelt es sich um prosodische „Nullpositionen“, also Positionen, die nicht dazu beitragen können, das Silbengewicht zu verändern.

Die psycholinguistische Forschung hat versucht zu klären, ob in der Sprachproduktion- und

verarbeitung phonologische Repräsentationen wie Onset und Coda eine Rolle spielen.<sup>89</sup> Hinweise darauf finden sich in Analysen sogenannter phonologischer, nicht-lexikalischer Versprecher, die sich dadurch auszeichnen, dass die subsilbischen Positionen beibehalten werden: Es wird entweder ein Onset mit einem Onset vertauscht (vgl.: *il cartello sul ponte* → *il partello sul conte*) oder eine Coda mit einer Coda (vgl.: *il cartello sul ponte* → *il cantello sul porte*, Beispiele aus: Romani 2006: 78). Dies könnte darauf hindeuten, dass Segmente für subsilbische Positionen indiziert sind: Wenn also /r/ für eine Codaposition spezifiziert ist, kann die Verwechslung nur eine andere Coda-Position betreffen.<sup>90</sup> Wenn Silbenkonstituenten in der Sprachverarbeitung eine Rolle spielen, dann wäre dies ein Argument für ein Silbenmodell, das auf subsilbischen Konstituenten wie Onset und Coda beruht.

Die Frage nach der psychologischen Realität subsilbischer Positionen stellt sich wie gesagt auch bei der Analyse der Kunstsprachen. In 4.3.1.1. haben wir bereits Argumente dafür angeführt, dass die Sprecher in den deutschen GKs subsilbische Repräsentationen verwenden, um die Manipulationen durchzuführen: So ersetzen sie beispielsweise den Onset oder reduplizieren den Nukleus. Mit Hilfe eines CV-Modells lassen sich die dargestellten Manipulationen nicht erklären. So müsste in einem CV-Modell die Ersetzung des Onsets als "Ersetzung einer beliebigen C-Sequenz vor V" und die Reduplikation von V als "Reduplikationen der V-Sequenz" beschrieben werden. Dabei würde unklar bleiben, warum es keine Kunstsprachen gibt, mit Regeln, in denen beispielsweise sowohl die C-Sequenz vor V als auch V ersetzt werden. Außerdem haben wir in 4.3.1.1. gesehen, dass sich in einem Modell, das keine Konstituente Nukleus vorsieht und nur für C und V spezifizierte Skelett-Positionen enthält, die unterschiedlichen Wertungen von Vokalkombinationen nur schwer beschreiben lassen. So ist in schließenden Diphtongen der zweite Teil „unsilbisch“, also ein C-Segment, dennoch wird aber in diesem Fall eine VC-Sequenz von den Sprechern als prosodische Einheit angesehen und redupliziert, während dies in einer VC-Sequenz, die aus einem kurzen Vokal und einem Konsonanten besteht, nicht der Fall ist.

Vor diesem Hintergrund kann auch die Tatsache, dass bei den Manipulationen, die zu den abgeleiteten Kunstformen führen, die subsilbischen Positionen bewahrt werden, als Hinweis dafür gewertet werden, dass die phonologischen Konstituenten Onset, Nukleus und Coda in der phonologischen Repräsentation jedes Sprechers vorhanden sind, denn es ist anzunehmen, dass

---

<sup>89</sup> Vgl. zu den verschiedenen Silbenmodellen Blevins (1995), Zec (2007).

<sup>90</sup> Vgl. Shattuck-Hufnagel (1992).

auf diese Weise das Chiffrieren bzw. Dechiffrieren in den Kunstsprachen erleichtert wird. Wenn z.B. das Segment /s/ in [los] in der Sprachproduktion und –verarbeitung für eine Coda-Position spezifiziert ist und es auch in der abgeleiteten Kunstform wieder in einer Coda-Position auftaucht (z.B.: [lo:s]→[lo:bos]), so hilft dies bei der Entschlüsselung der Basis. Dies kann also der Grund dafür sein, dass nur Kunstsprachen entstehen, die fast immer diese subsilbischen Positionen berücksichtigen.

### Zusammenfassung

Wir gehen davon aus, dass für die Beschreibung der Kunstsprachen der Verweis auf subsilbische Konstituenten notwendig ist. So wird z. B. in Typ 1.1 ein Infix nach dem Nukleus eingeschoben. Das Infix besteht aus dem reduplizierten Nukleus und einem invarianten Onset, der den Onset der Ausgangseinheit ersetzt.

Bei der Beschreibung wird also von folgenden Konstituenten ausgegangen: Die Silbe spielt eine Rolle als Ausgangseinheit, der Onset als ersetzte und der Nukleus als reduplizierte Einheit. Gleichzeitig ist der Nukleus, der redupliziert wird, für die Positionierung des Infixes von Bedeutung. Die Coda dagegen ist implizit in der Beschreibung präsent, insofern sie die Segmente nach dem Nukleus repräsentiert.

#### 4.4.2. Rhythmische Struktur

Bei der Analyse der Akzentstruktur in den Geheimsprachen des ersten und zweiten Typs fällt Folgendes auf:

a) Die jeweiligen Kunstsprachen bestehen aus abgeleiteten Wörtern, die immer die gleiche Silbenzahl aufweisen (zwei-, drei- oder viersilbig), wobei das Silbengewicht in der letzten Silbe – abhängig von der Basis – unterschiedlich sein kann, während in der ersten Silbe der Onset variiert:

(110) a) abgeleitete Einheiten mit unterschiedlichem Silbengewicht in der letzten Silbe (in Abhängigkeit von der Struktur der Basis):

*du*→*du.bu.*; *das*→*da.bas*; *kannst*→*ka.bannst*

b) Variationen in der Struktur des Onsets (für das Silbengewicht nicht von Bedeutung):

*kraft*→*kra.baft*; *fast*→*fa.bast*

In der letzten Silbe kann also eine Silbe ohne Coda oder eine Silbe mit einfacher oder komplexer Coda erscheinen. Dennoch weisen in jeder Kunstsprache *alle* abgeleiteten Kunstformen dasselbe Akzentmuster auf, d. h. es muss sich um eine Art *default*-Akzentmuster handeln, dem sich alle abgeleiteten Kunstwörter anpassen müssen – unabhängig davon, wie die Basis strukturiert ist.

b) Der Akzent fällt – zumindest in den Kunstsprachen des Typs 1 – *nie* auf präspezifiziertes Material.

Im Folgenden soll zunächst gezeigt werden, wie die Sprecher in den Kunstsprachen in der bereits in Kap. 4.2.1.1. vorgestellten Befragung den Akzent verteilen.

##### **4.4.2.1. Die Verteilung des Akzents in Typ 1**

Die Befragung der 30 Muttersprachler an der Universität Siegen (vgl. Fußnote 53) hat ergeben, dass in den zweisilbigen Kunstsprachen (z. B. der *ba*-Sprache) die große Mehrheit den Hauptakzent auf die erste Silbe gelegt hat. Es wurden 30 Sprecher befragt, wobei 28 Fragebogen

ausgewertet werden konnten. Von diesen 28 Sprechern legten 25 Sprecher den Hauptakzent auf die erste Silbe, also die Pänultima, nur 3 Sprecher betonten auf der letzten Silbe.<sup>91</sup> Im Hinblick auf die dreisilbigen Kunstsprachen (z. B. *kra-le-faft*) legten 22 Sprecher den Hauptakzent auf die Antepänultima und nur drei Sprecher auf die Ultima. Ein Sprecher akzentuierte die Pänultima (-*le*).

Wenn ein viersilbiges Kunstwort entsteht (z. B. *kraft-haft-le-faft*), wird von der großen Mehrheit (24 Sprecher) ebenfalls auf der Antepänultima betont. Drei Sprecher setzen in den viersilbigen Kunstsprachen den Hauptakzent dagegen auf die erste Silbe, ein weiterer Sprecher verteilte zwei Hauptakzente (auf die erste und die letzte Silbe). Einer der Befragten akzentuierte die Pänultima (-*le*), wobei es sich um denselben Sprecher handelt, der auch in der dreisilbigen Kunstsprache die Pänultima (-*le*) betont hat. Es ist also eine große Homogenität zu beobachten, was das präferierte Akzentmuster betrifft.

Folgende Akzentschemata werden der Befragung zufolge von der großen Mehrheit für die Sätze in (111) ausgewählt (Pänultima in zweisilbigen Einheiten und Antepänultima in drei- und viersilbigen Einheiten):

(111) a. Zweisilbige AKs: Pänultima

*Sie spricht diese Sprache gut.* → *Síebie spríbicht díebiesébe Sprábachébe gúbut.*

b. Dreisilbige AKs: Antepänultima

*Sie spricht diese Sprache gut* → *Síelefie spríleficht díelefiesélefe Sprálefachélefe gúlefut.*<sup>92</sup>

c. Viersilbige AKs: Antepänultima

*Wie geht es dir?* → *Wiehíelefie gehthéhtlefeht eshéslefes dirhírléfir?*

#### 4.4.2.2. Zwei- und dreisilbige Kunstwörter

In den zweisilbigen AKs ist anzunehmen, dass die Sprecher das native Akzentmuster auf die Kunstwörter übertragen. Im nativen Wortschatz bestehen zweisilbige Wörter meist aus einer

---

<sup>91</sup> Zwar wurden 30 Sprecher befragt, doch machten die Sprecher in einigen Fällen keine Angaben oder gaben inkohärente Fragebogen ab, so dass diese nicht mit in die Auswertung aufgenommen werden konnten. Daher entspricht die Gesamtzahl der ausgewerteten Fragebogen hier und auch im Folgenden nicht der Gesamtzahl der ausgeteilten 30 Fragebogen.

<sup>92</sup> Im Folgenden werden nur die Hauptakzente gekennzeichnet. Manche Sprecher haben auch Nebenakzente eingezeichnet, doch interessieren uns diese in diesem Zusammenhang nicht.

betonbaren und unbetonbaren Silbe (vgl. Kap. 4.2.2.1.), weswegen der Pänultima-Akzent eindeutig der *default*-Fall ist. Der *default*-Fall wird auf die Kunstwörter übertragen, auch wenn die zweite Silbe häufig keine Schwasilbe ist. Die potenzielle Schwere der Ultima wird in den zweisilbigen Kunstwörtern – zu Gunsten eines zweisilbigen Trochäus – vernachlässigt.

In den dreisilbigen Kunstwörtern verhindert die Schwasilbe, dass der Akzent auf die Pänultima gesetzt werden kann. Die Antepänultima, auf die der Akzent fällt, ist eine offene Silbe, deren Vokal höchstwahrscheinlich gelängt wird (vgl. weiter unten). Es entstehen also Strukturen des Typs ‘HLH (*bin*→*bi:.le.fin*) oder ‘HLL (*du*→*du:.le.fu*), je nachdem, ob die letzte Silbe geschlossen ist oder nicht. Im Hinblick auf dreisilbige Wörter mit leichter Pänultima hat Janßen (2003: 71) in einer Kunstwortstudie festgestellt, dass Wörter mit geschlossener Ultima (z. B. *Fe.ko.mot*) von 42, 3 % der Befragten auf der Antepänultima und von 38% der Befragten auf der Ultima betont werden. Beide Akzenmuster (Ultima oder Pänultima) sind also bei offener Pänultima prinzipiell möglich. Bei leichter Ultima hingegen wird nach Janßen (2003) Pänultimaakzent vorgezogen, was aber in den dreisilbigen Kunstwörtern anscheinend nicht möglich ist, da der Akzent nie auf die präspezifizierte Pänultima fallen kann, weil sie eine Schwa-Silbe ist. Es bleibt also nur die Wahl zwischen Ultima und Antepänultima, wobei von der großen Mehrheit der Sprecher die Antepänultima ausgewählt. Die Strukturen des Typs ‘HLH entsprechen somit einem regulären Akzentmuster des Deutschen, nach Janßen (Antepänultimaakzent bei schwerer Ultima), während die ‘HLL Struktur realisiert werden muss, da die Pänultima für den Akzent nicht zur Verfügung steht und die Ultima (eventuell mit Längung des Vokals in der offenen Silbe) offensichtlich nicht in Betracht gezogen wird, da alle abgeleiteten Kunstwörter dieselbe Akzentstruktur aufweisen müssen. Das Akzenmuster wird wieder so ausgewählt, dass ein zweisilbiger Trochäus gebildet werden kann: (*bin*→*bí:.le*) *fin*. Wie in den zweisilbigen Einheiten wird vernachlässigt, dass eventuell die Ultima schwerer als die Antepänultima sein kann. Dies ist zumindest dann der Fall, wenn die Ausgangsilbe aus mindestens zwei Konsonanten (oder einem Diphthong und einem Konsonanten) besteht (vgl. z. B. *markt*→*má:.le.farkt*).<sup>93</sup> Da eine Silbe mit komplexer Coda aber nur eine unter mehreren möglichen Silbenstrukturen (CV, CVV und CVC) ist, kann angenommen werden, dass die Sprecher diese superschweren Silben aufgrund der geringeren Häufigkeit ignorieren.

---

<sup>93</sup> In der Forschung ist umstritten, was als schwere Silbe zu gelten hat. Zum einen hängt die Schwere von der Länge des Vokals ab, zum anderen bedingt die An- oder Abwesenheit eines Coda-Konsonanten das Silbengewicht. Im Deutschen treten allerdings kurze Vokale (in betonten Silben) gewöhnlich nur in geschlossenen Silben auf (Féry 1998). Diese Silben sind daher nicht leichter als offene, betonte Silben mit langem Vokal, vgl. Janßen (2003: 12).

Es ist anzunehmen, dass in den dreisilbigen Kunstwörtern der akzentuierte Vokal in der (immer offenen) Antepänultima häufig als langer, gespannter Vokal realisiert wird:

- (112) *du* [u:] → *dú:*.*le.wu*, (*d*[u:].*le.w*[u])  
*bin* [ɪ] → *bí:*.*le.win*, (*b*[i:].*le.w*[ɪ]*n*)

Es ist jedoch auch zu beobachten, dass die Sprecher offenbar eine weitere silbenstrukturelle Möglichkeit nutzen.

In den Kunstsprachen liegen wie gesagt in der ersten Silbe immer offene Silben vor. Diese initialen, offenen Silben werden von den Sprechern – wie die Befragung ergeben hat – akzentuiert, d. h. es liegt ein Kontext vor, in dem sowohl lange als auch kurze Vokale möglich sind, vgl. *Míete* [i:] vs. *Mítte*. [ɪ], während in unbetonten Silben die Vokale immer kurz sind. Die Sprecher müssen sich also in der initialen, akzentuierten Silbe zwischen einem langen, gespannten Vokal oder einem kurzen, ungespannten entscheiden, wobei in letzterem Fall der folgende intervokalische Konsonant ambisilbisch verwendet wird.

Dass sich manche Sprecher für einen kurzen Vokal entscheiden, wird daran deutlich, dass in den dreisilbigen Kunstwörtern die invariante Einheit häufig auch aus einem graphischen Doppelkonsonanten (*llawa*-Sprache, *llewa*-Sprache) besteht. Der Unterschied zwischen *-lewa* und *-llewa* kann nicht mit der Länge des Konsonanten im Affix in Verbindung gebracht werden, denn im Deutschen ist die Länge der Konsonanten nicht distinktiv. Die Sprecher wollen vielmehr durch den graphischen Doppelkonsonanten deutlich machen, dass der Vokal in der offenen und akzentuierten Silbe kurz (und ungespannt)<sup>94</sup> auszusprechen ist.<sup>95</sup> In diesem Fall wird der folgende Konsonant ambisilbisch verwendet.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Handelte es sich um einen gespannten Vokal, so müsste er unter Akzent gelängt werden.

<sup>95</sup> Sowohl im sogenannten silbenbasierten (Eisenberg 1999) als auch im akzentbasierten Ansatz zur Doppelkonsonanzschreibung (Ramers 1999a, 1999b) hängt die Verwendung des graphischen Doppelkonsonanten mit einem kurzen Vokal in einer betonten Silbe zusammen. Während im akzentbasierten Ansatz die Doppelkonsonanten anzeigen, dass in der vorangehenden betonten Silbe der Vokal kurz ist, weisen im silbenbasierten Ansatz die Doppelkonsonanten darauf hin, dass ein einzelner, intervokalischer Konsonant nach akzentuiertem und kurzem Vokal ambisilbisch ist, wobei der graphische Doppelkonsonant diese Ambisilbizität kennzeichnet. Beide Ansätze weisen also auf einen Kontext hin, in dem die graphischen Doppelkonsonanten auf einen kurzen Vokal in akzentuierter Silbe folgen.

<sup>96</sup> Vgl. u.a. Féry (1998), Wiese (2000<sup>2</sup>). Wiese (2000<sup>2</sup>: 36) (im Gegensatz z. B. zu Féry 1998) knüpft das Vorhandensein ambisilbischer Konsonanten nur an die Bedingung, dass sie einem kurzen, ungespannten Vokal folgen, ohne dass es sich um einen betonten Vokal handeln muss. So sind nach Wiese auch in z. B. *Matthias* und *Frikassee* die Konsonanten /t/ und /s/ ambisilbisch.

Dass der Vokal kurz zu realisieren ist, zeigt sich auch daran, dass die Vokale ihre graphischen Längenkennzeichnungen verlieren, wenn sie vor einem graphischen Doppelkonsonanten verwendet werden:

(113) *doof*→*dól.le.woof*; *sehr*→*sellewehr*; *diese*→*dillewiesellewe*; etc.

Liegt dagegen ein Affix ohne graphische Doppelkonsonanten vor, so wird in der Mehrzahl der Fälle in der ersten Silbe die graphische Längenkennzeichnung beibehalten.<sup>97</sup>

(114) *hier*→*hielefier*; *viele*→*vielefilelefe*; *geht*→*gehlewet*, *ähnliche*→*ählewähnlilewichelewe*

Die Daten in (113) und (114) zeigen also, dass die Sprecher eine klare Intuition über den Zusammenhang von Vokalkürze und Doppelkonsonanzschreibung und über die Inkompatibilität von graphisch gekennzeichnetem Langvokal und Doppelkonsonanzschreibung haben.

Im Fall der Diphtonge bleibt die Doppelkonsonanzschreibung wirkungslos, denn ein Diphtong kann nicht gekürzt werden (vgl. z. B. *auch*→*aullewauch*). In dieser Hinsicht verhalten sich Diphtonge und Langvokale unterschiedlich. So werden Langvokale auch in unbetonten Silben gekürzt, Diphtonge nicht (vgl. *Haus*→*hausieren*, *Jú:bel*→*Jubilár*, Janßen 2003, Beispiele aus Kaltenbacher 1994: 47).

Auffällig ist, dass dagegen in den zweisilbigen Kunstsprachen nie ein graphischer Doppelkonsonant eingesetzt wird, obwohl auch hier der betreffende Kontext (akzentuierte und offene Silbe) vorliegt und ein kurzer, ungespannter Ausgangsvokal vorliegen kann:

(115) *bin*→*b[i:].bin*, (\**bíbbin*)  
*du*→*d[u:].bu* (\**dúbbu*)

Dies ist eventuell darauf zurückzuführen, dass in den dreisilbigen Einheiten die Doppelkonsonanzschreibung auch dabei helfen kann, den Akzent zu lokalisieren, da wie gesagt

---

<sup>97</sup> Ich habe bei einer Übersicht über die im Anhang aufgeführten Daten im Zusammenhang mit einer Doppelkonsonanzschreibung in 8 Fällen registriert, dass in der ersten Silbe ein in der Basis graphisch als lang gekennzeichnete Vokal diese Kennzeichnung verliert (vgl. im Text (113)), während in nur 3 Fällen die graphische Kennzeichnung der Vokallänge trotz graphischer Doppelkonsonanten beibehalten wurde (z.B: *viel*→*vielleviel*).

in den dreisilbigen Einheiten potenziell sowohl die Antepänultima als auch Ultima betont werden könnten und die Vokale vor graphischen Doppelkonsonanten meist betont sind. In den zweisilbigen Einheiten dagegen ist diese Entscheidungshilfe nicht notwendig, da der Pänultima-Akzent der *default*-Fall ist.

#### 4.4.2.3. Viersilbige Kunstwörter

In der *hX-le-fX*-Sprache (z.B: *und*→*und-hund-de-fund*) ist fraglich, ob aus einer Silbe nicht mehrere prosodische Wörter entstehen, d.h. drei prosodische Wörter und eine Reduktionssilbe, die als Klitikon angesehen werden kann. Dies schlagen McCarthy & Prince in Bezug auf die englische Variante dieses Sprachspiels (*games-hames-le-fames*) vor.<sup>98</sup>

In den deutschen Geheimsprachen fällt der Hauptakzent wie gesagt eindeutig auf die Antepänultima:

(116) *kraft*→*kraft.háft.de.faft*

Bislang sind wir davon ausgegangen, dass es sich bei den AKs um virtuelle Kunstwörter handelt. Man kann sich aber auch die Frage stellen, ob wir für diese Art von Kunstwörtern eine andere Struktur, z. B. eine Kompositastruktur annehmen müssen.

Wiese (2000<sup>2</sup>: 299) sieht als den unmarkierten Fall an, dass die Kombination eines phonologischen Wortes ( $\omega$ ) mit einem phonologischen Wort ( $\omega$ ) eine phonologische Phrase ( $\varphi$ ) ergibt, in der die linke Konstituente den Akzent trägt:

(117)            [A + B]  $\varphi$   
                   |    |  
                    $\omega$   $\omega$   
                   *Spíel+uhr*

Wird von einer Komposita-Struktur ausgegangen, so ist festzuhalten, dass sich die viersilbigen

---

<sup>98</sup> Vgl. McCarthy & Prince (1986/96: 60) in Bezug auf Geheimsprachen wie *Goose-and Chicken-varieties*: “Each syllable of the **derived** form is a separate phonological word: cf. *games-hames-le-fames*: a succession of syllables that are impossible wordinternally. (The syllable ( $l\alpha$ ) ultimately cliticizes). No remnant of the prosody of a single word survives in the language game forms of a polysyllable. It follows, then, that the language game is operating separately on virtual words like *se* and *cret*, the individual syllables of the real word *secret*.”

abgeleiteten Kunstwörter nicht wie typische dreiteilige Komposita verhalten, denn in diesen wird im Normalfall der Akzent auf den ersten Teil gelegt (*Rótweinpunsch*), es sei denn, es handelt sich um eine Struktur, in der der zweite Teil verzweigt ([*Universtäts [Réchen Zentrum]*], vgl. Wiese 2000<sup>2</sup>: 297). Da die Einheiten in den Kunstsprachen keine klar definierbare lexikalische Bedeutung tragen, ist davon auszugehen, dass die Sprecher vom unmarkierten Fall ausgehen. Sie müssten also, wenn es sich um ein dreiteiliges Kompositum handelte, die erste Einheit betonen. Da jedoch in den kunstsprachlichen Einheiten die zweite Silbe betont wird, kann es sich nicht um ein drei- sondern höchstens um ein zweiteiliges Kompositum handeln, vgl. (118)a.

Allerdings existiert im Deutschen auch der Fall, dass aus phonologischen Wörtern freie Wortformen, also wieder phonologische Wörter werden. Dies ist jedoch auf einen bestimmten morphologischen Kontext beschränkt: Es muss sich um Wurzeln (*root compounds*) handeln (vgl. *Thermo+méter, Psycho+logie*, Wiese 2000<sup>2</sup>: 299, unten Beispiel (118)b).

Eine weitere Möglichkeit ist jedoch, dass wir davon ausgehen, dass die Einheiten *-haft, -le* und *-faft* Suffixe sind, die zusammen mit der Basis ein phonologisches Wort bilden. Wie in Typ 1.1 (und 1.2) wird in diesem Fall aus einer Basissilbe ein abgeleitetes Kunstwort, siehe Bsp. (118)c.

Folgende Möglichkeiten sind also gegeben:

(118) a. Zweiteiliges Kompositum:

$[kraft]_{\omega} \rightarrow [[kraft.háft]_{\omega} -[le.faft]_{\omega}]_{\phi}$

b. Ein phonologisches Wort bestehend aus drei phonologischen Wörtern:

$[kraft]_{\omega} \rightarrow [[kraft]_{\omega}[háft]_{\omega}[le.faft]_{\omega}]_{\omega}$

c. ein phonologisches Wort bestehend aus Basis und Suffixen

$[kraft]_{\omega} \rightarrow [kraft.háft.de.faft]_{\omega}$

Aus folgenden Gründen gehe ich von Möglichkeit (118)c aus:

- Die Struktur der affigierten Einheiten entspricht der Struktur, die Suffixe im Deutschen normalerweise aufweisen. D. h. sie haben keine komplexen Onsets, können aber komplexe Codas haben. (Dies ergibt eine Übersicht über die im Grammatik-Duden (2006<sup>7</sup>) angeführten Suffixe; vgl. z. B. *-heit, -lich, -ant, -end*)

- Fassen wir die abgeleiteten Kunstwörter in Typ 1.3 als prosodische Wörter, die aus einer Basis und Suffixen bestehen, auf, so ist der Antepänultima-Akzent regulär, da im Deutschen der Akzent innerhalb eines finalen Dreisilbenfensters vergeben wird und Antepänultima-Akzent zumindest bei schwerer Ultima ein reguläres Muster darstellt (s. oben).

#### 4.4.2.4. Der Akzent als Dekodierungshilfe

In den Kunstsprachen des reduplizierenden Typs (Typ 1) kann der Akzent wie gesagt nie auf präspezifiziertes, neues Material fallen. Das präspezifizierte Material ist konsonantisch oder es besteht aus einem unbetonbaren Schwa-Vokal. Da die Vokale redupliziert werden, bedeutet dies, dass der Akzent in den Kunstsprachen des Typs 1 nur auf die Vokale der Ausgangseinheit fallen kann. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer wird auf das akustisch prominente Material gelenkt, das mit dem Material aus der Ausgangssilbe übereinstimmt. Auf diese Weise hilft der Akzent also bei der Identifikation des Materials aus der Ausgangssilbe und bei der Entschlüsselung der Kunstwörter.

In den Kunstsprachen, die aus ausschließlich invariantem und zu suffigierendem Material bestehen, akzentuiert die überwiegende Mehrheit der Sprecher die Pänultima, die nicht den präspezifizierten Vokal enthält.<sup>99</sup> So betonten in folgender Kunstsprache 24 Sprecher auf der Pänultima und nur 4 Sprecher auf der Ultima.

(119) *Wie geht es dir?* → *Wíebo géhtbo ésbo dírbo?*

Das Ergebnis ist nicht überraschend, da das präspezifizierte Material sich in der Ultima befindet und das *default*-Akzentmuster ebenfalls vorsieht, dass die Pänultima betont wird. Das *default*-Akzentmuster und die funktionelle Verwendung des Akzents als Dekodierungshilfe widersprechen sich also nicht. Interessanterweise variieren jedoch die Daten, wenn eine infigierende Kunstsprache ausgewählt wird, in der die Pänultima den präspezifizierten Vokal enthält. Hier betonten nur noch 17 Sprecher auf der Pänultima und immerhin 10 Sprecher auf der Ultima, die den Vokal der Ausgangseinheit enthielt:

---

<sup>99</sup> Dies belegen sowohl das Audio-Beispiel in Siewert (2002) sowie die Befragung der Muttersprachler. Vgl. Fußnote 53.

(120) *Wie geht es dir?* → *Wawíe gawéht awés dawír?* (10 Sprecher)

Der Akzent ist also offenbar in den Kunstsprachen ein Mittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu steuern und auf das Material der Ausgangssilbe zu lenken. Wie bereits in Kap. 4.2.2.1. erläutert hilft der Akzent auch in natürlichen Sprachen dabei, auf wichtige Informationen hinzuweisen. So werden lexikalisch wichtige Inhaltswörter im Gegensatz zu Funktionswörtern in der Regel betont (Cutler 1993a: 114). Die Hörer achten also insbesondere auf akzentuierte Silben. Die eingefügten, invarianten Sequenzen in den Kunstwörtern sind also in gewissem Sinn mit Funktionswörtern vergleichbar, die keine wichtigen lexikalischen Informationen tragen und deshalb nicht akzentuiert werden (dürfen), damit die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht auf „falsches“, d.h. nicht zum ursprünglichen Wort gehörendes Material gelenkt wird.

#### 4.4.2.5. Zusammenfassung

In den Kunstsprachen wird ein bestimmtes Akzentmuster ausgewählt, dem sich alle neu entstehenden Kunstwörter anpassen müssen. Dabei wird in den zweisilbigen Kunstsprachen die Pänultima und in den drei- und viersilbigen Kunstsprachen die Antepänultima ausgewählt. Somit respektieren die Sprecher in den Kunstsprachen auch die (wenigen) in der Forschung unumstrittenen Postulate im Hinblick auf die Akzentverteilung im Deutschen:

- Der Akzent tritt nicht weiter links als bis zur drittletzten Silbe auf.
- Betonbar sind nur Vollsilben.

Gleichzeitig zeigt sich, dass in den Kunstsprachen immer ein zweisilbiger Trochäus gebildet wird, während die Option, einen zweimorigen Trochäus am Wortende zu bilden fast immer ungenutzt bleibt: (*kra.le*)(*fáft*).

In den Kunstsprachen weisen die entstehenden zweisilbigen Kunstwörter typischerweise keine finale Schwasilbe auf, dennoch wird von der großen Mehrheit der Sprecher die Pänultima ausgewählt. Dies spricht dafür, dass die Sprecher die Pänultima in zweisilbigen Wörtern als regulär ansehen, was man auch als Evidenz für den Status des Pänultima-Akzents als *default*-Akzent im Deutschen werten kann. Gleichzeitig spricht die eindeutige Bevorzugung der Pänultima in diesem Kontext eher dafür, dass die Silbenschwere bei der Verteilung des Akzents

in den zweisilbigen Kunstwörtern keine Rolle spielt.

In den drei- und viersilbigen Einheiten betonen die Sprecher auf der Antepänultima, weil die Pänultima eine Schwasilbe ist. Der Einsatz der Doppelkonsonanzschreibung zeigt in den dreisilbigen Kunstsprachen an, dass die Sprecher in der akzentuierten Silbe an Stelle eines langen, gespannten Vokals einen kurzen, ungespannten Vokal realisieren wollen, wobei der folgenden Konsonant dann ambisilbisch verwendet wird.

## 5. Prosodische Morphologie im Rahmen von OT

Die hier behandelten GKs beruhen auf phonologischen Manipulationen, die jedes Wort des Ausgangstextes verändern. Es wird also vor allem auf den Lautaspekt von Sprache Bezug genommen, während andere Aspekte der Sprache (wie z.B. die Semantik) eine nur untergeordnete Rolle spielen. In der vorliegenden Arbeit wird außerdem davon ausgegangen, dass die Kunstsprachen Wortbildungsprozesse wie Reduplikation, Trunkierungen oder Infigierung imitieren. Dabei handelt es sich um sprachliche Phänomene, in denen prosodische Kategorien eine große Rolle spielen, die also ebenfalls Bezug nehmen auf die Lautstruktur der Sprache. Weitere Wortbildungsprozesse, in denen die Prosodie Einfluss auf die Wortbildung nimmt, während die semantische Beschreibung nur in abstrakten oder pragmatischen Termini zu leisten ist, sind z.B. Akronyma und *blends*.<sup>100</sup>

Die Theorie der prosodischen Morphologie befasst sich speziell damit, wie phonologische Strukturen Wortbildungs- und Flexionsprozesse beeinflussen und bestimmen können. Im Folgenden sollen die untersuchten Manipulationen im Rahmen dieser Theorie analysiert und als prosodisch beeinflusste Wortbildungsprozesse angesehen werden. Zuvor werden jedoch kurz die Grundannahmen dieser Theorie und ihre optimalitätstheoretische Implementierung vorgestellt. Außerdem werden die hauptsächlichen Hypothesen und Erkenntnisse im Hinblick auf Reduplikations-, Trunkierungs- und Infigierungsprozesse in natürlichen Sprachen dargestellt. Dabei wird immer versucht, aufzuzeigen, inwiefern diese theoretischen Annahmen bei der Analyse der GKs von Bedeutung sein können.

---

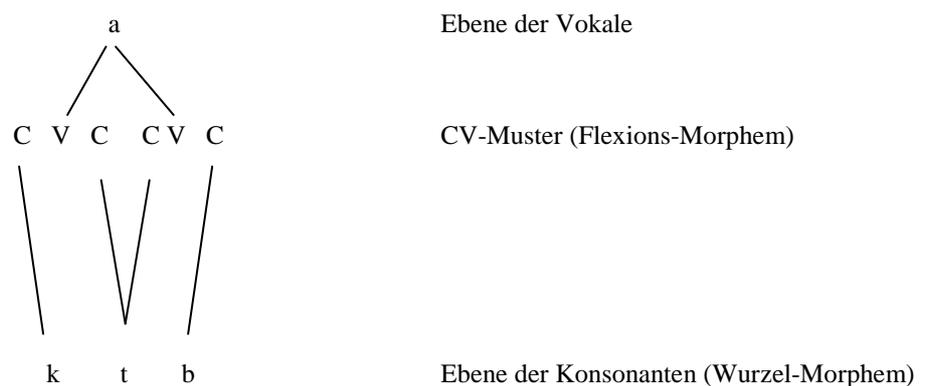
<sup>100</sup> Vgl. zu der Kritik, auch Akronyma und *blends* verfügten über keine transparente semantische Leistung, Bat-El (2000).

## 5.1. Grundannahmen der Theorie der Prosodischen Morphologie

### 5.1.1. Prosodische Konstituenten als morphologische Kategorien

Normalerweise erfolgt ein Wortbildungs-Prozess, indem verschiedene Morpheme aneinandergereiht oder miteinander verkettet werden. Dies wird als verkettende Morphologie bezeichnet. Es gibt aber auch nicht-verkettende Wortbildungsprozesse; d.h. es wird Bedeutung hinzugefügt, ohne dass ein Morphem, das aus einer bestimmten, meist invarianten Abfolge von Segmenten besteht, affigiert wird. Dies kann auf unterschiedliche Art und Weise geschehen: So kann z.B. in der Flexionsmorphologie das Präteritum mit Hilfe eines Wechsels des Wurzelvokals (Ablauts) ausgedrückt werden, ohne dass ein bestimmtes Flexionsaffix eingesetzt wird. (vgl. *waschen*→*wusch*, *geben*→*gab* vs. *sagen*→*sag-te*) In den Bereich nicht-verkettender Morphologie fallen aber auch Phänomene, in denen Morpheme nur über suprasegmentale phonologische Repräsentationen (wie z.B. ein CV-Muster oder eine Silben-Struktur wie z.B. eine maximale Silbe) definiert werden. Um diskontinuierliche Morpheme im Arabischen zu beschreiben, schlägt z.B. McCarthy (1979, 1981) vor, verschiedene Morpheme auf unterschiedlichen Ebenen zu repräsentieren, die dann mit einem Muster, das aus einer abstrakten CV-Struktur besteht und auch als Morphem aufzufassen ist, assoziiert werden:

(121) Diskontinuierliche Morpheme im Arabischen (McCarthy: 1979, 1981)



Die Theorie der prosodischen Morphologie befasst sich also v.a. mit dieser Form von Morphemen, die nicht aus einer festen, invarianten Abfolge von Phonemen bestehen, sondern aus Einheiten, die über prosodische Prinzipien wie die Silben- oder Fußstruktur definiert werden. Kurzwörter und Reduplikationsmorpheme bestehen beispielsweise typischerweise aus

prosodischen Mustern, auch Schablonen (*templates*) genannt, in die wechselndes segmentales Material gefüllt wird.

So besteht beispielsweise das *template* für folgende Kurznamen aus dem Englischen aus einer schweren Silbe:

(122)    *Alfred*                    *Alf*  
          *Elizabeth*                *Liz*

Es handelt sich hier um sprachliche Prozesse, in denen eine prosodische Output-Form als morphologische Kategorie fungiert. Lappe (2005: 16, 2007) definiert diese Prozesse als “[...] morphological processes whose output structure is exclusively determined through prosodic restrictions.” Die Annahme solcher Schablonen hat den Vorteil, dass man sich vorstellen kann, dass diese „abstrakten“ Repräsentationen als Einheiten im Lexikon gespeichert werden können. Somit ist also eine Behandlung auch dieser Prozesse im Rahmen eines morphembasierten Ansatzes möglich<sup>101</sup> (vgl. zur prosodischen Analyse von Reduplikationsmorphemen weiter unten in Kap. 5.3.). Die zentrale Hypothese in der von McCarthy & Prince (1986/96) formulierten Theorie der prosodischen Morphologie besteht dann darin, dass diese Schablonen prosodische Konstituenten wie Silbe, metrischer Fuß und prosodisches Wort sind.

---

<sup>101</sup> Insofern handelt es sich also auch bei Reduplikation um eine Form von verkettender Morphologie.

### 5.1.2. Prosodische Prinzipien in Wortbildungsprozessen

Von dieser prosodischen Morphologie im engeren Sinn sind Prozesse zu unterscheiden, in denen Wortbildung zum Teil von phonologischen Prinzipien beeinflusst wird. Im Folgenden soll gezeigt werden, auf welcher vielfältigen Weise morphologische Prozesse von prosodischen Prinzipien oder Kategorien bestimmt werden.

i) Häufig bestimmen prosodische Informationen die Auswahl von Allomorphen. Ein Beispiel hierfür ist der Komparativ im Englischen: Die Auswahl des Affixes wird von der prosodischen Struktur der Basis bedingt. Das Suffix *-er* kann – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nur an einsilbige Adjektiv-Stämme oder an zweisilbige Adjektiv-Stämme mit Initialakzent angehängt werden.<sup>102</sup>

(123)	<i>red</i>	-	<i>redder</i>	-	<i>*more red</i>
	<i>yellow</i>	-	<i>yellower</i>	-	<i>?more yellow</i>
	<i>obese</i>	-	<i>*obeser</i>	-	<i>more obese</i>

Auch die Pluralbildung der Nomen im Deutschen gehorcht prosodischen Prinzipien: Die Auswahl der Suffixe wird in großen Teilen des Wortschatzes davon bestimmt, ob sie es erlauben, am Wortende einen zweisilbigen trochäischen Fuß zu bilden, wobei die unbetonte Silbe als Vokal immer einen Schwa-Laut enthält<sup>103</sup>:

(124)	<i>Vater</i>	→	<i>V'ä.ter</i>	<i>*V'ä.te.re</i>
	<i>Schwes.ter</i>	→	<i>Schwés.tern</i>	<i>*Schwés.te.ren</i>
	<i>Frau</i>	→	<i>Fráu.en</i>	<i>*Fráun</i>

ii) In folgendem Beispiel bestimmt die prosodische Struktur dagegen über die Position des Affixes: In der sogenannten *expletive infixation* im Englischen, darf das Affix *-fùckin-* nicht in einen metrischen Fuß eingefügt werden:

(125) *Expletive infixation* im Englischen (Hammond 1997: 46, zit. nach Lappe 2005:16):

---

<sup>102</sup> Die folgende Unterscheidung in prosodische Morphologie in engerem und in weiterem Sinn erfolgt nach Lappe (2005).

<sup>103</sup> Vgl. Wiese (2000<sup>2</sup>).

<i>Mínne.sóta</i>	( <i>Minne</i> )-(fùckin)-(sóta)	* <i>Mi-fuckin-nnesota</i>
<i>Wíinnepe.sáukee</i>	( <i>Winne</i> )-(fùckin)-pe-(sáukee)	* <i>Wíinnepesau-fuckin-kee</i>
	( <i>Winne</i> )-pe-(fùckin)-(sáukee)	

In (i) sind also prosodische Informationen wichtig, um die Auswahl von Affixen bzw. Allomorphen zu lenken. In (ii) entscheidet die Fußstruktur der Basis über die Position des Infixes.

Die oben genannten Phänomene unterscheiden sich von den in Kap. 5.1.1. vorgestellten, insofern als hier die prosodische Form nicht allein die morphologische Kategorie repräsentiert; es handelt sich um Formen verkettender Morphologie, wobei die jeweilige morphologische Form durch eine bestimmte invariable Sequenz von Segmenten angezeigt wird (*-er*, *-fuckin*, *-en*, *-e*). Außerdem besteht keine prosodische Strukturbeschränkung, die sich speziell auf die zu realisierende morphologische Kategorie bezieht und die diese Kategorie dann auch alleine anzeigt. So bestehen auch die oben angesprochenen Pluralsuffixe nicht aus einer invarianten prosodischen Form mit wechselndem segmentalem Gehalt, sondern vielmehr aus den prosodisch uneinheitlichen, dafür aber segmental spezifizierten Endungen *-e*, *-en*, *-n* usw. Lappe (2005) schlägt deshalb vor, zwischen prosodischer Morphologie in engerem und weiterem Sinn zu unterscheiden. Konstitutiv für diese Prozesse ist aber, dass eine prosodische Strukturbeschränkung eine morphologische dominiert. In der prosodischen Morphologie gilt also folgende Hierarchie: P>>M (z.B. McCarthy & Prince 1995a, vgl. Kager 1999 für eine Zusammenfassung der neueren Forschung).<sup>104</sup> Für die hier behandelten Kunstsprachen sind beide Formen prosodischer Morphologie von Bedeutung. So handelt es sich bei den in den reduplizierenden Kunstsprachen verwendeten Affixen um *templates*, deren segmentaler Inhalt wechselt, während die prosodische Form unverändert bleibt. Es handelt sich immer um eine bestimmte „authentische“ prosodische Kategorie: eine bzw. zwei offene Silbe(n). Diese invariante prosodische Form dient als Signal für die (abstrakte) morphologische Kategorie (prosodische Morphologie im engeren Sinn).

Gleichzeitig ist auch zu beobachten, dass z.B. die phonologische Wohlgeformtheit des Outputs (die Silbenstruktur) über die Position der Affixe entscheidet (z. B. Infigierung von VC-Affixen als Form von prosodischer Morphologie im weiteren Sinn).

---

<sup>104</sup> P steht für eine prosodische, M für eine morphologische Beschränkung.

## 5.2. Optimalitätstheoretische Einbettung

Prosodische Morphologie befasst sich vor allem mit dem Verhältnis und der Interaktion zwischen zwei grammatischen Komponenten oder Modulen (Phonologie und Morphologie). Doch ist es notwendig, diese in eine allgemeine Grammatiktheorie einzubetten, die auch geeignete Analyse-Verfahren zur Verfügung stellen kann. Dabei wird in der vorliegenden Dissertation sowie in den meisten Arbeiten, die sich mit prosodischer Morphologie befassen, auf die Optimalitätstheorie (OT) zurückgegriffen.<sup>105</sup> Im Folgenden werden nur kurz die hauptsächlich theoretischen Annahmen von OT angesprochen sowie der Analyse-Mechanismus mit Hilfe von *tableaux* (Tabellen) vorgestellt. Dabei wird immer versucht, den Bezug zu dem vorliegenden Untersuchungs-Gegenstand (d.i. den grammatischen Kunstsprachen) herzustellen. Weitere Einzelheiten können einer Reihe detaillierter Einführungen entnommen werden.<sup>106</sup>

OT fügt sich in die Reihe generativer Grammatiktheorien ein, da sie von einer allen Sprachen zugrundeliegenden Universalgrammatik (UG) ausgeht. Diese Grammatik setzt sich aus universellen Wohlgeformtheits-Beschränkungen (*wellformedness-constraints*) zusammen. Gleichzeitig sind diese *constraints* verletzbar und in einer Hierarchie angeordnet. Verschiedene Hierarchien (*rankings*) sind die Voraussetzung dafür, dass verschiedene Sprachen entstehen können. Die einzelnen Sprachen unterscheiden sich im Rahmen von OT nur darin, dass in jeder Sprache die universalen Beschränkungen hierarchisch unterschiedlich angeordnet sind.

Grundsätzlich stehen sich zwei Gruppen von *constraints* gegenüber: Markiertheits-Beschränkungen, die bestimmte Anforderungen im Hinblick auf Unmarkiertheit an das Output stellen und von der Gestalt des Inputs unabhängig sind und sogenannte Treue-Beschränkungen (*faithfulness-constraints*), die die Identität zwischen Input und Output sichern wollen. Die beiden Typen von Beschränkungen stehen in Konflikt zueinander: Würden allein Markiertheits-*constraints* bestimmen, so entstünden in allen Sprachen der Welt nur Silben wie [ba] oder [tə];<sup>107</sup> *faithfulness-constraints* dagegen sorgen dafür, dass auch die Input-Formen berücksichtigt werden.

---

<sup>105</sup> Zum ersten Mal vorgestellt in Prince & Smolensky (1993/2004). Vgl. auch McCarthy and Prince (1994), Kager (1999).

<sup>106</sup> Zu einer Einführung in die Optimalitätstheorie sieht u.a. Kager (1999), McCarthy (2004), Féry (2003).

<sup>107</sup> Siehe Gussenhoven & Jacobs (2005: 41).

Typische Markiertheits-Beschränkungen, die durch typologische Studien gestützt werden, sind beispielsweise:

(126) Silben sind offen. (\*CODA)

(127) Silben haben einen Onset. (ONSET)

Typische Treue-Beschränkungen sind dagegen:

(128) Jedes Segment im Input muss auch im Output enthalten sein. (MAX)

(129) Jedes Segment im Output muss auch im Input enthalten sein. (DEP)

Neben der Summe der Wohlgeformtheits-Beschränkungen enthält die in OT vorgeschlagene UG auch zwei Funktionen: Ein Generator (Gen) entwirft prinzipiell eine unbegrenzte Anzahl von Kandidaten, die als Output für eine sprachliche Form in Frage kommen können. Ein Evaluator (Eval) bewertet dann diese Kandidaten anhand der entsprechenden *constraint*-Hierarchie. Der Output, der dann in einer bestimmten Sprache vorzufinden ist, erfüllt die in der betreffenden Sprache geltende Hierarchie dann auf optimale Weise.

Diese Evaluierung wird in OT mit Hilfe von *tableaux* veranschaulicht, wobei von links nach rechts die Beschränkungen an Relevanz verlieren. Gestrichelte Linien dagegen bringen zum Ausdruck, dass zwei *constraints* nicht miteinander in Konflikt treten. So dominieren in dem *tableau* unten die *constraints* X und Y *constraint* Z. Die Sterne bringen zum Ausdruck, wie oft eine Beschränkung verletzt wird, ein Ausrufe-Zeichen signalisiert die „fatale“, also die entscheidende Verletzung; ein *pointing finger* verweist auf die optimale Form. Die schattierten Felder dagegen zeigen, dass es hier unerheblich ist, ob eine Beschränkung verletzt wird, weil der Gewinner bereits feststeht.

Beispiel für eine *constraint*-Hierarchie: constraint X, constraint Y >> constraint Z

Input	constraint X	constraint Y	constraint Z
a. form (1)	**!* 		*
b. ☞ form (2)	*		**

Einer der großen Vorzüge von OT der klassischen generativen Phonologie gegenüber besteht also darin, dass OT mit Beschränkungen arbeitet, die direkt Aussagen über die

Oberflächenrepräsentation sprachlicher Formen machen. Eine phonologische Regel, so wie sie in der klassischen generativen Phonologie angewendet wird, verlangt beispielsweise, dass in einem bestimmten Kontext ein Segment durch ein anderes ersetzt wird:

phonologische Regel (“klassische” generative Phonologie):

A→B/ C\_ D

Das Schwergewicht liegt hier bei der strukturellen Beschreibung des Kontextes im Input: Liegt im Input ein bestimmter Kontext CAD vor, so bewirkt dieser eine Veränderung im Übergang zum Output: Aus CAD wird CBD.

In OT werden dagegen Beschränkungen postuliert, die direkt die Natur der Beschränkung im Output zum Ausdruck bringen. Auf diese Weise wird nicht der Übergang von Input zu Output thematisiert, vielmehr werden in die Analyse universelle Markiertheits-Beschränkungen eingebunden, die im Output wirksam sind und die Oberflächen-Form von Wörtern erklären.

Anhand der Epenthese des glottalen Plosivs im Deutschen kann die Interaktion der verschiedenen Beschränkungen demonstriert werden. Die relevanten *constraints* sind:<sup>108</sup>

ONSET: Silben haben einen Onset.

MAX : Jedes Segment im Input muss auch im Output enthalten sein.

DEP: Jedes Segment im Output muss auch im Input enthalten sein.

Der Einsatz des glottalen Plosivs: *constraint*-Hierarchie:

/a:maɪzə/	ONSET	MAX	DEP
a) [maɪ.zə]		*!	
b) [a:.maɪ.zə]	*!		
c) [ʔa:.maɪ.zə]			*

In dem *tableau* gewinnt c), weil in a) ein Input-Segment getilgt wurde, Kandidat b) dagegen wird der Bedingung, dass Silben einen Onset haben, nicht gerecht; c) ist also der optimale Kandidat, weil er nur den in dieser Hierarchie weniger relevanten *constraint* DEP verletzt.

<sup>108</sup> Vgl. Alber (2001a, 2007b: 134ff.), Hall (2000a:338).

Die Markiertheits*constraints* sind typologisch motiviert. So kann man in allen Sprachen der Welt beobachten, dass Silben mit Onset unmarkierter als Silben ohne Onset sind. Daher wird in OT eine Beschränkung ONSET formuliert. Die Sprachen der Welt können aber unterschiedliche Strategien anwenden, dieser Beschränkung gerecht zu werden. So ist im Deutschen zu beobachten, dass epenthetisches Material eingesetzt und somit DEP verletzt wird, um der Silbe zu einem Onset zu verhelfen. Im Italienischen wird dagegen lieber eine andere Beschränkung verletzt, die verlangt, dass die Ränder bestimmter morphologischer und prosodischer Kategorien übereinstimmen. Im Italienischen dominiert DEP diesen *constraint*. Deshalb wird kein epenthetisches Segment eingesetzt, sondern es wird resilbifiziert, d.h. die Ränder von morphologischer und prosodischer Kategorie stimmen nicht überein: *con amore*→*co.n a.mo.re*. (vgl. Alber 2007b: 134ff.).

OT bzw. die Theorie der prosodischen Morphologie hat sich mit folgenden für die Analyse der grammatischen Kunstsprachen relevanten Phänomenen befasst: Reduplikation, Infigierung und Trunkierung. In der Kunstsprachen finden wir alle diese Phänomene vor:

Ruduplikation (Typ 1):      *kraft*→*kra-ba-ft*      (mit präspezifiziertem Material)

Infigierung (Typ 1):      *kraft*→*kra-ba-ft*

Trunkierung (Typ 3):      *kraft*→*ift-kre*

Ich gehe davon aus, dass in den Kunstsprachen des dritten Typs aus einer Basis zwei Kurzwörter gebildet werden, die miteinander kombiniert werden (vgl. oben: *kraft*→*ift* (=TRUNC 1)+*kre* (=TRUNC 2). Die beiden Kurzformen weisen zwei verschiedene Muster auf, deren Formen in einem Fall mit Hilfe metrischer Beschränkungen, im anderen Fall mit Hilfe von Markiertheits-Beschränkungen hergeleitet werden, vgl. Kap 6.2.3.

Da wir davon ausgehen, dass in den Kunstsprachen Verfahren angewendet werden, die Reduplikations-, Trunkierungs- und Infigierungsprozesse in natürlichen Sprachen imitieren, wird im Folgenden detaillierter darauf eingegangen, wie diese Phänomene in der Forschung analysiert werden.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Vgl. zu Reduplikation u.a. Marantz & Wiltshire (2000), Hurch (2005), Nelson (2003), Mattes (2007).

### 5.3. Reduplikation in der (optimalitätstheoretischen) prosodischen Morphologie

Reduplikation ist eine Wortbildungsform, die unter morphologischem Gesichtspunkt darin besteht, ein „abstraktes“ reduplikatives Morphem (RED) zu affigieren, das bestimmte semantische Merkmale wie z.B. Plural, Iterativität etc. trägt. Phonologisch gesehen weist diese Operation jedoch die Besonderheit auf, dass der segmentale Gehalt des betreffenden Affixes – größtenteils – nicht invariant ist, sondern aus der jeweiligen Basis kopiert wird. Das abstrakte RED-Affix weist je nach Theorie unterschiedliche Definitionen auf und wird u.a. als CV-Skeleton (Marantz 1982), authentische prosodische Einheit (McCarthy & Prince 1995a) oder als abstraktes Affix, dessen Konstitution im Output als Resultat der Aktivität von Markiertheitsconstraints erfolgt (=Generalized Template Theorie, GTT), aufgefasst.<sup>110</sup>

Unter Reduplikant wird im Allgemeinen die Abfolge von Segmenten verstanden, die die phonologische Realisierung eines abstrakten Reduplikationsmorphems (RED) sind, das selbst phonologisch gesehen „leer“ ist. Größere Schwierigkeiten bereitet eine Definition von „Basis“. Oft wird die Basis über den Reduplikanten bestimmt. In Kager (1999: 2002) wird die Basis folgendermaßen definiert:

[...] the output string of segments to which the reduplicant is attached. (Kager 1999: 2002)

Nelson (2005), die sich auf McCarthy & Prince (1993) bezieht, benutzt eine ähnliche Formulierung:

[...] the string adjacent to the reduplicant in the output. (Nelson 2005)<sup>111</sup>

Da aber Basis und Reduplikant nicht immer adjazent sind, wird im Folgenden auf die Definition von Lunden (2004) zurückgegriffen, die unter Basis alle Segmente im Output mit Ausnahme der Segmente des Reduplikanten versteht, während der Terminus „korrespondierende Basis“ (KB) die Abfolge von Segmenten im Output umfasst, die kopiert wird. In der hypothetischen Form *ba-badupi* ist also *ba* der Reduplikant, *ba* die korrespondierende Basis und *badupi* die Basis.

---

<sup>110</sup> Andere einflussreiche Ansätze stammen z.B. von Steriade (1988), Inkelas & Zoll (2005) und Raimy (2000a, 2000b).

<sup>111</sup> Vgl. hierzu auch Shaw (2005), die die Basis als grammatische Konstituente begreift, die sowohl der morphologischen als auch phonologischen Hierarchie entnommen werden kann.

Typischerweise sieht ein Reduplikationsprozess folgendermaßen aus:

Es werden vom linken Rand ausgehend Segmente der Basis kopiert und das Ergebnis wird anschließend präfigiert:

Vgl. z.B. im Lateinischen:

(130)	<i>pend-</i> (Basis)	<i>pend-</i>	(Perfekt-Stamm)	‘hängen’
	<i>curr-</i> (Basis)	<i>cucurr-</i>	(Perfekt-Stamm)	‘rennen’ <sup>112</sup>

Demnach sind folgende Größen bei Reduplikationsprozessen zu beachten:

1. der *locus* von RED (Wo wird RED eingefügt? In (130) wird RED z. B. präfigiert)
2. die prosodische Struktur von RED (Welchen Umfang hat der Reduplikant? In (130) handelt es sich z. B. um eine CV-Silbe)
3. das *target* der Reduplikation (Welche Segmente werden aus der Basis kopiert? In (130) sind es die Segmente am linken Rand der Basis, die kopiert werden. Mit dem *target* der Reduplikation hängt auch die Frage zusammen, welche Segmente aus der Basis eventuell durch invariante Segmente ersetzt werden.)

Eine der Besonderheiten von Reduplikationsmorphemen besteht darin, dass der Umfang unabhängig von der Basis ist und laut McCarthy & Prince (1986/96, 1995a) nur aus prosodischen Konstituenten bestehen kann (Silben, metrische Füße, prosodische Wörter). Im Folgenden wird also zunächst dargestellt, wie der Umfang und auch die Struktur von Reduplikationsmorphemen im Rahmen der Theorie der prosodischen Morphologie hergeleitet werden kann.

---

<sup>112</sup> Vgl. Marantz (1982, 2000); Nelson (2003).

### 5.3.1. Umfang (*shape*) und unmarkierte Silbenstruktur (TETU)

#### Das Reduplikationsmorphem als prosodische Schablone

Es gibt keinen sprachlichen Prozess, der auf der bloßen Anzahl von Segmenten aufbaut. Ein System wie das folgende, bei dem die ersten drei Segmente einer Basis redupliziert werden, ist in natürlichen Sprachen und auch in grammatischen Kunstsprachen nicht möglich (McCarthy & Prince 1986/1996: 2).

(131)	Input	Output
	XXX-badupi	bad-badupi
	XXX-bladupi	bla-bladupi
	XXX-adupi	adu-adupi

Das System ist unmöglich, weil nicht auf prosodische Prinzipien und Kategorien Rücksicht genommen wird und beispielsweise ein zweimoriges *bad-* oder *adu-* mit einem einmorigen *bla-* gleichgesetzt wird. Reduplikationsprozesse beziehen sich jedoch fast immer auf prosodische Informationen. Marantz (1982) schlägt für diese Kontexte eine Repräsentation der prosodischen Informationen als CV-Sequenz vor. In der autosegmentalen Phonologie ist diese CV-Abfolge eine autonome Repräsentations-Ebene, die also die Rolle eines Morphems übernehmen kann. Dies ist die Grundlage für die *template-and-association-theory* für Reduplikationsprozesse (vgl. z.B. Marantz 1982). McCarthy & Prince (1986/96) erweitern im Anfangsstadium der prosodischen Morphologie diese Theorie, indem sie die prosodischen Schablonen, die Reduplikationsmorpheme oder Kurzwörter darstellen, als authentische prosodische Einheiten definieren, die der auf Selkirk (1980) aufbauenden prosodischen Hierarchie entstammen: Mora, Silbe, metrischer Fuß und prosodisches Wort (vgl. u.a. McCarthy & Prince 1986/96, 1993, 1994).

(132) Prosodische Hierarchie:

Prosodisches Wort



Metrischer Fuß



Silbe



(Mora)<sup>113</sup>

So besteht beispielsweise das Reduplikationsmorphem in Agta aus einer schweren Silbe:

(133) Reduplikation in Agta (Daten aus Healey 1960: 7, zit. nach Marantz 1982:439):

<i>ba.ri</i>	‘body’	<i>bar-ba.ri-k kid-in</i>	‘my whole body’
<i>tak.ki</i>	‘leg’	<i>tak.tak.ki</i>	‘legs’

Umfang und Prosodie (im Sinne der Silbenstruktur) des Reduplikationsaffixes sind von der Basis weitgehend unabhängig (Moravcsik, 1978). Es scheint keine Sprache zu geben, die beispielsweise die erste Silbe der Basis kopiert. So besteht auch das Reduplikationsmorphem in dem obigen Beispiel aus einer invarianten prosodischen Struktur (einer schweren Silbe), wobei diese Struktur unabhängig davon ist, wie die Silbenstruktur der Basis aussieht: *ba.ri* besteht aus zwei leichten Silben, aber das Reduplikationsmorphem lautet *bar-*. Diese invariante prosodische Struktur wird als *template* (Schablone) bezeichnet und repräsentiert die morphologische Kategorie, während der segmentale Gehalt wechselt und aus der Basis kopiert wird bzw. auch teilweise aus invarianten Segmenten besteht.

Im Rahmen der Optimalitätstheorie wurde in einem nächsten Schritt dann versucht, die Form des *templates* auf universelle prosodische Beschränkungen zurückzuführen. So wird vor *Generalized Template Theory* (GTT)<sup>114</sup> die Form eines *templates* hergeleitet, indem davon ausgegangen wird, dass eine prosodische Kategorie mit einer morphologischen Kategorie (dem Reduplikationsmorphem) übereinstimmt (MCat=PCat, also z.B. RED=eine schwere Silbe). In GTT wird dagegen versucht, *template*-Effekte mit Hilfe allgemeiner und unabhängig motivierter Markiertheits-Beschränkungen herzuleiten. Die Schablone resultiert dann aus diesen

---

<sup>113</sup> In *Generalized Alignment* (GA, McCarthy & Prince (1993) führen McCarthy & Prince aus, dass sie keinen Fall kennen, in dem die Mora als prosodische Kategorie eine Rolle in *alignment-constraints* spielt. Deshalb wird hier die Mora eingeklammert. Vgl. jedoch Yu (2007), der die Mora als Kandidaten für morpho-phonologisches *alignment* zulässt (siehe weiter unten Kap. 5.4.).

<sup>114</sup> McCarthy & Prince 1999, mit Einflüssen aus McCarthy & Prince 1994.

Beschränkungen. Es wird also im weiteren Verlauf der theoretischen Entwicklung ausgeschlossen, dass in diesen Prozessen Anweisungen wirksam sind, die beispielsweise fordern, dass ein Reduplikationsmorphem aus einer Silbe, einem metrischen Fuß oder einem minimalen Wort bestehen muss, vielmehr wird angenommen, dass der Umfang sich natürlicherweise aus der relevanten Hierarchie der Markiertheits-Beschränkungen ergibt. Dies wird von McCarthy & Prince (1994, 1999) an der Analyse von Reduplikationsmorphemen in Diyari demonstriert.<sup>115</sup>

### Die Unmarkiertheit des Reduplikanten

In den prosodischen Schablonen werden oft unmarkierte Strukturen verwendet. Folgende Vereinfachungen sind in der Silbenstruktur in prosodischen Reduplikations- und Trunkierungstemplaten festzustellen: Vermeidung komplexer Onsets (Tagalog: *ta-trabaho*, *bo-bloaut*, McCarthy & Prince 1986/1996) und komplexer Codas (Sanskrit: *kan-i-krand* oder völlige Tilgung der Coda (französische oder italienische Hypokoristika: *Zabe* aus: *(I)zabel*; *Vale* aus: *Valentina*) etc.<sup>116</sup> Die Tendenz zu Unmarkiertheit in Reduplikationskontexten betrifft aber nicht nur die Form des Reduplikanten (die Silbenstruktur und den Umfang), sondern auch die Auswahl bzw. Realisierung von Segmenten, insofern als häufig *default*-Segmente zur Anwendung kommen (vgl. Alderete et al. 1999; zu invarianten *default*-Segmenten siehe auch Kap. 5.3.2).

Es ist eine der zentralen Annahmen der (optimalitätstheoretischen) prosodischen Morphologie, dass das Entstehen dieser unmarkierten Strukturen in Wortbildungsprozessen wie Reduplikation und Trunkierungen durch die Interaktion von *faithfulness*- und Markiertheits-Beschränkungen entsteht. Dies wird als *the emergence of the unmarked* (=TETU, McCarthy & Prince 1994) bezeichnet.

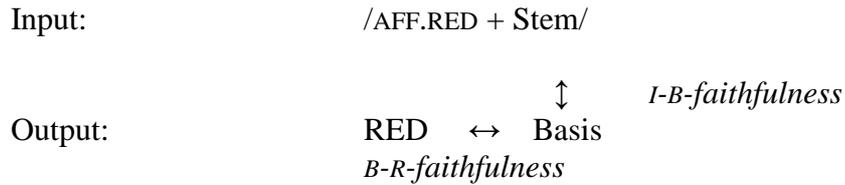
McCarthy & Prince (1995b: 252) gehen in ihrem „Basis-Modell“ von folgenden Treue-Beschränkungen aus:

- (134) Treue-Beschränkungen in Reduplikationsprozessen (“Basic Model”, McCarthy & Prince (1995b: 252)

---

<sup>115</sup> Vgl. auch Kager (2007: 225), Ussishkin (2005: 174) und Urbanczyk (2007: 485).

<sup>116</sup> Beispiele aus Steriade 1988: 89, zit. nach Kager (1999: 197), Alber (2007a: 106).



Eine TETU-Hierarchie im Kontext von Reduplikation beruht darauf, dass Treue-Beschränkungen, welche die Beziehung von Basis und RED (FAITH B-R) betreffen, unterhalb von bestimmten Markiertheits-Beschränkungen angeordnet sind, so dass sich im Reduplikanten eine unmarkierte Struktur auf Kosten von FAITH B-R durchsetzen kann, während aber in der Sprache allgemein diese markierten Strukturen zugelassen sind, weil FAITH I-B, also die Treue-Beschränkung, die die Beziehung zwischen Input und Basis betrifft, diese Markiertheits-Beschränkungen dominiert. Es gilt also folgende Hierarchie:

(135) FAITH I-B >> Markiertheits-Beschränkungen >> FAITH B-R

FAITH I-B: Jedes Segment im Input hat ein korrespondierendes Segment in der Basis.

FAITH B-R: Jedes Segment in der Basis hat ein korrespondierendes Segment in RED.

Wenn in einer Sprache die Markiertheits-Beschränkungen oberhalb der Treue-Beschränkungen zwischen Basis und Reduplikant stehen, können in Reduplikationskontexten unmarkierte Strukturen zum Vorschein kommen.

An Sanskrit kann demonstriert werden, wie der Ersatz komplexer Onsets durch einfache Onsets in den reduplizierten Einheiten des Perfektivs mit Hilfe eines TETU-rankings entsteht:

(136) Sanskrit (*perfective reduplication, full grade*, zit. nach Kager 1999: 213):

<i>ka-skand-a</i>	<i>'leap'</i>
<i>ta-stambh-a</i>	<i>'prop'</i>

Der unmarkierte Reduplikant resultiert dann aus folgender Hierarchie: Wenn eine

Markiertheits-Beschränkung, die komplexe Onsets verbietet, über FAITH B-R aber unter FAITH I-B angeordnet wird, so lässt die Sprache im Allgemeinen komplexe Onsets zu, verbietet diese Struktur aber im Reduplikationskontext. Kager (1999: 206) bezeichnet dies als “*sandwiching*” der Markiertheits-Beschränkungen zwischen FAITH B-R und FAITH I-B:

Die Markiertheits-Beschränkung lautet also:

(137) \*COMPLEX: Silben haben keinen komplexen Onset

Die in Sanskrit relevante Hierarchie dagegen sieht folgendermaßen aus:

(138) FAITH I-B» \*COMPLEX » FAITH B-R

Wenn sich die Markiertheits-Beschränkungen auf den Umfang beziehen, werden sie auch *size restrictor constraints* (SCR) genannt (Spaelti 1997). Ein TETU-ranking im Hinblick auf den Umfang ist also folgendes:

(139) Begrenzung des TRUNC-Morphems mit Hilfe von TETU:  
MAX I-O >>SIZE RESTRICTOR>>MAX B-T

Aus dem *basic model* von McCarthy & Prince (1995: 252) in (134) geht hervor, dass zwei unterschiedliche Relationen nach Identität streben: FAITH I-B möchte größtmögliche Identität zwischen Input und Oberflächenform herstellen, während FAITH B-R dies im Hinblick auf die Relation Basis und Reduplikant erreichen will. In der Korrespondenztheorie (McCarthy & Prince 1995b, 1999) wird versucht, die zwischen zugrundeliegendem Input und Basis (Output) herrschenden Treuebeschränkungen (FAITH I-B) und die Identitätsrelation zwischen Basis und Reduplikant (FAITH B-R) als ein einheitliches Phänomen aufzufassen und formal zu beschreiben. FAITH I-B und FAITH B-R sind dann nur zwei Aspekte ein- und derselben allgemeinen Relation, die zwischen den Elementen einer Repräsentation besteht.<sup>117</sup> Zwar weisen die Beschränkungen, die die Korrespondenz zwischen Input und Output bzw. zwischen Basis und Reduplikant beschreiben, die gleichen Definitionen auf, dennoch handeln sie aber von unterschiedlichen

---

<sup>117</sup> McCarthy & Prince (1995b: 262) geben folgende allgemeine Definition einer Korrespondenz-Beziehung:

**Correspondence:** Given two strings  $S_1$  and  $S_2$ , correspondence is a relation  $R$  from the elements of  $S_1$  to those of  $S_2$ .

**Correspondents:** Elements  $\alpha \in S_1$  and  $\beta \in S_2$  are referred to as *correspondents* of one another when  $\alpha R \beta$ .

Beziehungen und können daher auch in der Hierarchie eine höhere oder tiefere Position einnehmen. Im Zusammenspiel mit allgemeinen Markiertheits- und *alignment*-Beschränkungen können dann mit Hilfe von FAITH I-B und FAITH B-R die sprachübergreifend existierenden Reduplikationsmuster erklärt werden.<sup>118</sup> In manchen Fällen kann auch die Dominanz einer Markiertheits-Beschränkung über FAITH B-R dazu führen, dass in Basis und RED unterschiedliche Segmente auftreten bzw. dass bestimmte Segmente durch invariante Elemente, die *default*-Status haben, ersetzt werden.

Von Benua (1995, 1997) sind diese Korrespondenzrelationen dann auch auf voneinander unabhängige Wörter, die in einem morphologischen Paradigma stehen, ausgedehnt worden. Benua bezeichnet diese Art von *faithfulness* zwischen zwei Output-Formen als *transderivational identity* oder *OO-identity*. So lässt sich Benua zufolge auch zwischen den Output-Formen einer Basis und eines auf dieser Basis beruhenden Kurzwortes eine Korrespondenz-Beziehung feststellen, die wie die Korrespondenz-Beziehung zwischen Basis und Reduplikant funktioniert (vgl. Kap. 5. 5.).

---

<sup>118</sup> Die Entwicklung unterschiedlicher Hierarchien ist insbesondere hilfreich, um reduplikationsspezifische Phänomene wie *overapplication* oder *underapplication* zu erklären. Da diese aber im Kontext von Kunstsprachen keine Rolle spielen, wird hier nicht näher darauf eingegangen, siehe McCarthy & Prince (1995b, 1999).

### 5.3.2. Invariante Segmente

In den grammatischen Kunstsprachen treten in Typ 1 in Kombination mit dem reduplizierten Material immer auch invariante Segmente (z. B. *-b* bzw. *-f* und *-h*) auf, die in unserer Analyse die Segmente des Onsets verdrängen (vgl. Kap. 6.1.3.2):

(140) Invariante Segmente in den Kunstsprachen (Typ 1):

Typ 1:

*kraft* → *kra - ba - ft*

*kraft* → *kraft - haft-le-faft*

Auch in Typ 3 wird präspezifiziertes Material eingesetzt. Wir gehen davon aus, dass TRUNC-Morpheme entstehen, wobei im ersten Kurzwort der Onset durch ein Nullelement bzw. durch einen glottalen Plosiv verdrängt wird. Außerdem wird der Nukleus in beiden Kurzwörtern durch einen invarianten Vokal (*-i* bzw. *-e*) ersetzt (vgl. Kap. 6.2.3):

(141) Invariante Segmente in den Kunstsprachen (Typ 3):

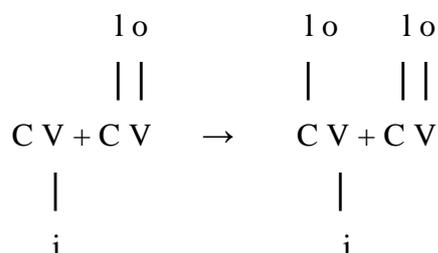
*kraft* → *ift - kre*

Daher gehe ich im Folgenden ausführlicher darauf ein, wie die für morphoprosodische Kontexte typischen invarianten Segmente in der Forschung analysiert werden.

#### **5.3.2.1. *Melodic overwriting* (McCarthy & Prince)**

Der Reduplikant zeichnet sich nicht immer durch vollständige Identität mit der Basis aus. Häufig werden einzelne Segmente der korrespondierenden Basis durch sogenannte invariante Segmente ersetzt. Dies wird auch als „ungenaue“ Reduplikation (*inexact reduplication*) bezeichnet (Marantz & Wiltshire 2000: 558). Bereits im Anfangsstadium hat sich die Reduplikationsforschung auf diese besondere Relation zwischen Reduplikationsmorphem und Segmentschicht konzentriert, die Marantz (1982) als Form von Präspezifikation (*prespecification*) untersucht: So wird z.B. Reduplikation in Yoruba (*lo*→*li-lo*) als morphologischer Prozess angesehen, bei dem ein CV-Affix mit invariantem, vorher festgelegtem *-i-* verkettet wird.

(142) Präspezifikation in Yoruba (Pulleyblank 1988, zit. nach Marantz 1982: 449): *lo* → *li-lo*



McCarthy & Prince (1986/96, 2003) dagegen führen Argumente gegen diese Form von *prespecification* an. Vor allem weisen sie darauf hin, dass invariante Segmente oft in Echo-Wörtern verwendet werden. In Echo-Wörtern kann die prosodische Struktur des Reduplikanten keine invariante Schablone sein, da sie von der jeweiligen Basis abhängig ist. Ohne *template* kann aber auch kein Segment für eine bestimmte Position präspezifiziert sein. Außerdem enthalten in McCarthy & Prince (1986/1996) *templates* nur Moren als terminale Elemente, so dass auch Onset-Segmente nicht präspezifiziert sein können (vgl. Kenstowicz 2005: 631ff.).

Echo-Wörter bestehen typischerweise aus der vollständigen Wiederholung einer Einheit, normalerweise ein vollständiges Wort, wobei invariante Segmente auftreten. Semantisch kann keiner, nur einer oder es können beide Teile der Konstruktion ein existierendes Wort sein: *Effeff*, *Schicki-Micki* (<*schick*), *Wischi-Waschi* (<*wischen und waschen*).

Da wie gesagt in Echo-Wort-Formationen keine Schablone auszumachen ist, in der ein invariantes Segment für eine bestimmte Position spezifiziert sein könnte, gehen McCarthy & Prince (1986/1996) deshalb davon aus, dass Phoneme in bestimmten prosodischen Kontexten ausgetauscht bzw. überschrieben werden können. Ihr Konzept des *melodic overwriting*<sup>119</sup> sieht vor, dass bestimmte Einheiten (die im Folgenden dann als Affixe bezeichnet werden) über rein qualitative Eigenschaften (nur über eine "Melodie") verfügen können und aufgrund dieser unvollkommenen prosodischen "Ausstattung" dann anstatt mit der Basis verkettet zu werden auch phonologisches Material aus der Basis ersetzen bzw. überschreiben können. Die invarianten Segmente sind also auf einer eigenen, "autosegmentalen" Ebene angeordnet und ähnlich wie „floating features“ nicht mit einem Segment fest verbunden.

---

<sup>119</sup> Vgl. McCarthy & Prince (1986/1996).

Folgende Beispiele zeigen, dass das Affix in Kolami nur über qualitative Eigenschaften verfügt und z. B. für Quantität nicht spezifiziert ist.

(143) Kolami *echo-word-formation* (Emeneau 1955, zit. nach McCarthy & Prince 1986/96: 67):

<i>pal</i>	<i>pal-gil</i>	'tooth'
<i>kota</i>	<i>kota-gita</i>	'bring it!'
<i>iir</i>	<i>iir-giir</i>	'water'
<i>maasur</i>	<i>maasur-giisur</i>	'men'

Das Affix *gi-* verfügt in den Beispielen oben nach McCarthy & Prince (1986/1996) nur über segmentale Eigenschaften, ohne weitere prosodische Charakteristiken wie z.B. Quantität aufzuweisen. Die Tatsache, dass keine prosodischen, sondern nur segmentale Informationen mit diesem Affix verbunden sind, wird durch die Tatsache begründet, dass z.B. in diesen Systemen beide Mora-Positionen eines langen Vokals mit der Melodie *-gi* gefüllt werden. Dies deutet darauf hin, dass sich das nur segmental ausgestattete Affix an die vorgegebene Prosodie anpasst bzw. diese ausfüllt, ohne selbst z.B. für Quantität spezifiziert zu sein. Anderenfalls wäre davon auszugehen, dass eine Form wie *maasur-giisur* aus einer Schablone mit einem langen Vokal (VV) bestände. Dies müsste dann aber auch in den anderen Fällen ein langes *-i-* zur Folge haben und eine nicht attestierte Form wie *\*kota-giita* generieren. Die Form *-gi* kann also nicht als voll präspezifiziertes Affix gelten.

Auch Keane (2001) stellt Daten für Hindi vor, in denen die überschreibenden Segmente parasitär bestehende prosodische Positionen auszufüllen scheinen: Ist der Onset komplex, so kommt es darauf an, ob sich gemeinsam mit dem überschreibenden Segment ein zulässiger Cluster ergibt: Ist dies der Fall, so überschreibt der invariante Konsonant nur den ersten Teil (144)a, anderenfalls wird der gesamte Onset überschrieben (144)b; besteht der Onset aus nur einem Konsonanten, so wird dieser überschrieben, obwohl in dem Silbenonset „Platz“ für beide Konsonanten wäre, wie (144)c zeigt.

(144) Echo-Wörter in Hindi (Keane 2001):

a)	<i>dhyaan</i>	‘attention’	<i>dhyaan vyaan</i>	‘attention etc.’
	<i>traas</i>	‘grief’	<i>traas vraas</i>	‘grief etc.’
b)	<i>plet</i>	‘plate’	<i>plet-vet</i>	‘plates and so forth’
	<i>klaas</i>	‘class’	<i>klaas vaas</i>	‘class etc.’
c)	<i>yaad</i>	‘memory’	<i>yaad vaad</i>	‘memory and so forth’
			(* <i>yaad vyaad</i> )	

Es scheint also so zu sein, dass es invariante Segmente gibt, die nur eine bestehende prosodische Position in der Basis ausfüllen, aber nicht eine prosodische Position hinzufügen können.

Probleme bereitet der Theorie des *melodic overwriting* aber, dass es Fälle gibt, in denen die eingesetzten Segmente offenbar doch für Länge spezifiziert sind. Keane (2001) weist auf (wenige) Fälle hin, in denen empirische Daten der These von McCarthy & Prince zu widersprechen scheinen. So ist in einem Reduplikationsmuster in Hindi (Singh 1969: 192, zit. nach Keane 2001: 35) der invariante Vokal anscheinend für Länge spezifiziert:

(145) Reduplikationsmuster in Hindi (Singh 1969: 192, zit. nach Keane 2005: 35):

<i>moɽnaa</i>	‘to fold’	<i>moɽnaa maarna</i>	‘to fold and so forth’
<i>p<sup>h</sup>uɽ</i>	‘lonely’	<i>p<sup>h</sup>uɽ p<sup>h</sup>aaɽ</i>	‘lonely and so forth’
<i>cup</i>	‘quiet’	<i>cup caap</i>	‘quiet etc.’

Auch in Yip (1992) wird auf (seltene) Fälle hingewiesen, in denen ein Coda-Konsonant durch ein invariantes Segment ersetzt wird. Auch dieser Fall wird von McCarthy & Prince (1986/1996) ausgeschlossen, weil davon ausgegangen wird, dass die invarianten Segmente von links nach rechts prosodische Positionen ausfüllen.

Wie Keane (2001: 33ff.) ausführt, sind außerdem Fälle, in denen der Onset durch ein Null-Segment überschrieben wird, schwierig zu erklären. Wenn das überschreibende Element nur aus qualitativen Eigenschaften bestehen soll, muss hier die Abwesenheit von Qualität formuliert werden.

(146) Reduplikationsmuster in Hindi (Singh 1969: 192, zit. nach Keane 2001: 33):

<i>somvaar</i>	‘Monday’	<i>somvaar omvaar</i>	‘Monday etc.’
<i>vaayu</i>	‘air’	<i>vaayu aayu</i>	‘wind, climate etc.’

### 5.3.2.2. Überschreibende Segmente als Affixe

Alderete et al. (1999) analysieren dasselbe Phänomen in einem optimalitätstheoretischen *framework*. Dabei wird angenommen, dass die invarianten Segmente, die in Reduplikationsmorphemen, insbesondere in Echo-Wörtern, verwendet werden, oft als Affixe interpretiert werden können. Alderete et al. (1999) unterscheiden zwei Typen invarianter Segmente, je nachdem ob sie eine phonologische oder eine morphologische Basis haben. Ein Beispiel für die erste Variante ist Yoruba.

- (147) Yoruba (Akinlabi 1984, Pulleyblank 1988, zit. nach Alderete et al. 1999); invariante Segmente des phonologischen Typs:

<i>gbóná</i>	<i>gbí- gbóná</i>	‘be warm, hot’/‘warmth, heat’
<i>dára</i>	<i>dí-dára</i>	‘be good’/‘goodness’

Hier wird – Alderete et al. zufolge – gemäß TETU eine bestimmte Domäne – hier RED – einer unmarkierten Struktur angepasst, wobei das invariante Segment - der Vokal [i] - die Aufgabe erfüllt, phonologische Markiertheit weiter abzubauen. Die Hierarchie FAITH I-O >>markedness>>FAITH B-R gewährleistet, dass (relativ) markierte Elemente im Reduplikationsmorphem durch unmarkierte Segmente ersetzt werden können. In dem Beispiel in (147) werden also die Vokale der Basis im Reduplikanten durch den in dieser Sprache unmarkierten Vokal [i] ersetzt.

Ein Beispiel für die zweite, morphologisch begründete Variante ist Reduplikation in Kamrupi.

- (148) Kamrupi (zit. nach Alderete et al. 1999); invariante Segmente des morphologischen Typs:

<i>gharā</i>	<i>gharā-sarā</i>	‘horse’/‘horse and the like’
<i>khori</i>	<i>khori-sori</i>	‘fuel’/‘fuel and the like’

Dieser Typ invarianter Segmente weist nach Alderete et al. (1999) u.a. folgende Eigenschaften

auf:

- Bei den eingefügten Segmenten handelt es sich nicht um *default*-Elemente.
- Die Segmente, die für das Überschreiben verwendet werden, können variieren: Hindi (Singh 1969, zit. nach Alderete et al. 1999) z.B. überschreibt mit *w-*, *s-*, und (selten) mit *m-*.
- Die Affixe sind entweder am linken (Präfixe) oder rechten Rand (Suffixe) des prosodischen Wortes verankert.

Im Hinblick auf den letzten Punkt ist zu präzisieren, dass eine Präferenz für den linken Wortrand vorzuliegen scheint. So sind Echo-Wort-Systeme in den Sprachen des indischen Subkontinents sehr verbreitet. In den Mustern, die Keane (2001) vorstellt, werden die invarianten Segmente immer am linken Rand eingesetzt. In einigen Fällen sind sie minimal von linken Rand entfernt, wobei diese Fälle mit Hilfe der Silbenstruktur erklärt werden können: Invariante Vokale werden infigiert, um eine unmarkierte Silbenstruktur zu erhalten. Auch im Deutschen werden invariante Segmente immer nur am linken Rand eingesetzt (vgl. Kap. 5.3.2.4.). Diese Präferenz, am linken Wortrand aufzutreten, läuft der sprachübergreifenden Tendenz zuwider, dass invariante Affixe eher suffigiert als präfigiert werden. (C. J. Hall 1988, 2000). So berichtet Keane (2001: 39), dass die dravidischen Sprachen so gut wie keine Präfixe aufweisen, dennoch aber die invarianten Segmente in Echo-Wörtern am linken Rand einsetzen. Dies zeigt, dass die invarianten Affixe in Echo-Wörtern sich in vieler Hinsicht anders verhalten als „normale“ invariante Affixe.

### Überschreiben vs. affigieren

Alderete et al.. (1999) erweitern das Konzept von *melodic overwriting*, indem sie die invarianten Segmente (des morphologischen Typs) explizit als Affixe beschreiben, die also auch eine unabhängige Input-Repräsentation aufweisen, die unabhängig von RED und damit indirekt auch von der Basis ist. Der Affix-Status der invarianten Segmente erklärt jedoch noch nicht, warum überschrieben und nicht affigiert wird.

Das Konzept des *melodic overwriting* (und auch der *prespecification*) sieht wie gesagt vor, dass das invariante Material nur aus qualitativen Eigenschaften besteht und daher „parasitär“

prosodische Positionen im Reduplikanten besetzt. Der Grund dafür, dass nicht verkettet, sondern überschrieben wird, liegt also darin, dass die invarianten Segmente prosodisch „defizitär“ sind und sich ihre weiteren prosodischen Charakteristika aus dem Reduplikanten beschaffen müssen - auf Kosten der qualitativen Eigenschaften in der prosodischen Struktur des Reduplikanten. Die Ursache für das Überschreiben liegt also in dem „unvollkommenen“ Charakter der invarianten Segmente und ein Argument für diese Sichtweise besteht darin, dass die invarianten Segmente meistens nicht für Länge spezifiziert sind bzw. in einem Onset keine prosodische Position hinzufügen können.

In einem optimalitätstheoretischem *framework* dagegen wird das „Überschreiben“ oder Ersetzen von Segmenten aus der Basis hergeleitet, indem von einer für das invariante Affix spezifischen Treue-Beschränkung – FAITH I-O (AFF) – ausgegangen wird.

(149) FAITH I-O (AFFIX): Jedes Input-Segment eines Affixes hat ein korrespondierendes Segment im Output.

Die invarianten Segmente konkurrieren mit Segmenten aus der Basis. Wenn Segmente aus der Basis im Reduplikanten überschrieben werden, heißt dies dann, dass FAITH-I-O (AFF) über FAITH B-R angeordnet ist.

So wird im Englischen in der sogenannten *shm-reduplication* typischerweise der Onset durch invariantes *shm* ersetzt: *table-schmable*, *book-shmook*<sup>120</sup>:

(150) *Shm*-Reduplikation im Englischen:

/table-RED-shm/	FAITH I-O	FAITH I-O (AFF)	FAITH B-R
a. ☞ table-shmable			t
b. table-table		*! (shm)	
c. shmable-shmable	* ! (t)		

Kandidat b) hat das Präfix *shm-* getilgt und somit die Treuebeschränkung zwischen Input und Output verletzt; c) hingegen hat die Basis überschrieben und ebenfalls gegen eine Form von

<sup>120</sup> Siehe McCarthy&Prince 1986/96, Nevins &Vaux (2003).

FAITH I-O verstoßen. Als Gewinner geht also a) hervor, der nur die in der Hierarchie unten angeordnete Treue-Beschränkung zwischen Basis und Reduplikant verletzt.

Die in (150) vorgestellte Hierarchie erklärt auch, warum das Phänomen in reduplizierenden Kontexten verbreitet ist. Durch unterschiedliche I-O und B-R-Korrespondenzbeziehungen kann ein bestimmter Effekt (hier das Überschreiben von Segmenten, in anderen Kontexten TETU) erzielt werden. Allerdings bedeutet auch das Einführen einer separaten Korrespondenz-Beziehung zwischen dem Input des invarianten Affixes und dem Reduplikanten eine beträchtliche Ausweitung des ursprünglichen Korrespondenz-Modells, in dem der Reduplikant hauptsächlich über die Korrespondenz-Beziehung mit der Output-Basis hergeleitet wurde.

Gleichzeitig müssen aber weitere Beschränkungen dafür sorgen, dass das invariante Affix nicht affigiert werden kann. So können in manchen Kontexten (allerdings nicht in Echo-Wort-Systemen) z.B. Beschränkungen vorhanden sein, die ein bestimmtes *template* postulieren. In diesem Fall kann dann das Überschreiben daraus resultieren, dass bei Affigierung die *template*-Struktur überschritten würde. Gleichzeitig sorgt FAITH I-O (AFF), das über FAITH B-R angeordnet ist, dafür, dass das Affix-Material Vorrang vor Basis-Material hat. Dieses *ranking* hat also den Effekt, dass die Segmente des Affixes vorhandenes Material in der Basis überschreiben, d.i. „verdrängen“.

So geht z. B. Ussishkin (2007: 467, 2005: 191 ff.) für Neu-Hebräisch vor: Er nimmt an, dass Verb-Stämme einer invarianten prosodischen Schablone entsprechen müssen, da fast alle verbalen Stämme ein zweisilbiges *template* aufweisen. Die weiteren Formen in dem Paradigma leitet er mit Hilfe von Affixen ab, die realisiert werden, indem sie Segmente in der Grundform überschreiben. Das Überschreiben geschieht also, weil das zweisilbige *template* nicht erweitert werden darf. Damit sich dann das Affix gegenüber dem Material aus der Basis durchsetzt, nimmt Ussishkin eine Beschränkung an, die *faithfulness* speziell Affixen gegenüber fordert. Bei der *shm*-Reduplikation handelt es sich dagegen um die Reduplikation der gesamten Basis, die einen variablen Umfang aufweisen kann. Die prosodische Struktur des Reduplikanten kann also keine invariante Schablone sein, da sie von der jeweiligen Basis abhängig ist.

In Echo-Wörtern ist es also nicht möglich, von einer *template*-Struktur auszugehen. Optimalitätstheoretische Analysen haben hier Schwierigkeiten, das Verdrängen von Basis-Material durch invariante Affixe mit Hilfe interagierender Beschränkungen zu modellieren. Es

handelt sich in Echo-Wort-Systemen oft um einzelne Konsonanten oder Konsonanten-Cluster, die in eine Silbe eingefügt werden müssen und die Silbenanzahl nicht erhöhen können.

In diesem Fall wird die Tatsache, dass überschrieben und nicht verkettet wird, typischerweise mit Beschränkungen erklärt, die die Wohlgeformtheit der Silbe betreffen (vgl. z.B. *\*table-schmtable*). Wird das Affix *shm-* zusätzlich zu dem vorhandenen Onset realisiert, entstehen oft unzulässige Konsonanten-Cluster. Allerdings könnte teilweise das Affix *shm-* auch verkettet werden (*breakfast-shmreakfast*). Diese Möglichkeit wird aber nur von einem geringen Prozentsatz der Sprecher ausgewählt.<sup>121</sup>

Ist jedoch die überschreibende Einheit ein Vokal oder eine Silbe, so stellt sich die Frage, mit Hilfe welcher Beschränkungen z.B. in Kolami die überschreibenden Formen *pal*→*pal-gil* und *kota*→*kota gita* hergeleitet und die verkettenden Formen: *pal*→*\*pal-gipal* und *kota*→*\*kota-gikota* ausgeschlossen werden können. Da die Ausgangseinheiten eine variable Länge aufweisen, kann das Überschreiben wie gesagt nicht mit Hilfe einer *template*-Beschränkung erklärt werden. Es muss sich vielmehr um eine Beschränkung handeln, die parallele prosodische Strukturen (X+X) verlangt, da das reduplizierte Affix immer denselben Umfang wie die Basis hat. Außerdem bereiten Daten wie die in (144) vorgestellten Probleme: *dhyaan*→*dhyaan vyaan* aber: *yaad* → *yaad vaad*. Hier kann weder eine Beschränkung gegen komplexe Onsets noch eine phonotaktische Beschränkung gegen eine bestimmte Form von Konsonanten-Clustern helfen, die korrekten Output-Formen zu generieren, denn wenn *dhyaan vyaan* eine phonotaktisch mögliche Form ist, so sollte auch *\*yaad vyaad* phonotaktisch möglich sein. Die Tatsache aber, dass *yaad vaad* die attestierte Form ist, deutet darauf hin, dass zumindest in diesem beschriebenen Echo-Wort-Systemen invariante Segmente vorhandene prosodische Positionen besetzen.

	MAX I-O (BASE)	MAX I-O (AFF)	MAX B-R
● <i>*yaad vyaad</i>			
<i>yaad vaad</i>			*! y

<sup>121</sup> Nevins & Vaux (2003) haben eine empirische Untersuchung zu der *Shm*-Reduplikation im Englischen durchgeführt und dabei eine große Variation festgestellt: So kann u.a. entweder der erste Konsonant oder der erste Onset überschrieben werden (*breakfast s(h)mreakfast* (10%) vs. *breakfast s(h)meakfast* (87 %); auch kann die erste Silbe oder die hauptbetonte Silbe überschrieben werden (*shmobsccene* (30%) vs. *obshmene* (28%)). Ihre Erklärung basiert auf der von Yu (2002, 2007) entwickelten Theorie phonologischer Verankerungspunkte (*anchor points*), die u.a. besagt, dass phonologische Regeln sich nur auf eine beschränkte Anzahl von Verankerungs-Punkten beziehen können. In ihrer Analyse respektieren die Sprecher in der *Shm*-Reduplikation dann genau diese Verankerungspunkte.

Die Vielzahl der Daten macht es schwierig, eine allgemein gültige Erklärung für das Problem zu finden. Allerdings befasst sich die vorliegende Dissertation nicht mit invarianten Segmenten im Allgemeinen, sondern mit den in den deutschen GKs zu beobachtenden invarianten Segmenten, die immer den gesamten Onset überschreiben. In der Analyse der Kunstsprachen des Typs 1 und 3 wird auf das Konzept des *melodic overwriting* zurückgegriffen, wobei ich das Überschreiben ebenfalls u.a. mit Hilfe einer Beschränkung herleite, die eine spezielle Treue zu einem invarianten Affix fordert (FAITH I-O (AFF), vgl. Kap. 6.1.3.2. sowie Kap. 6.1.6 und 6.2.3.3).

### 5.3.2.3. Ursachen für das Auftreten invarianter Segmente

Invariante Segmente scheinen oft die Funktion zu haben, identische Formen zu dissimilieren. So ist zu beobachten, dass das invariante Material verändert wird, wenn es mit dem Material der Ausgangseinheit identisch ist.

(151) Dissimilation in Abkhaz (Vaux 1998, zit. nach Inkelas/Zoll 2005: 29):

*cək* → *cək-mək*

*gaʒak* → *gaʒak-maʒak*

*aber: maát* → *maát-č'aat*

Auch im Englischen ist *shmaltz* → *shmaltz-shmaltz* kein attestiertes Muster, die Sprecher variieren in diesen Fällen das invariante Material und bilden z.B. *shmaltz* → *shmaltz-shpaltz*. In einer Theorie, die diese invarianten Segmente als Affixe einstuft, können diese Varianten dann als Allomorphe bzw. suppletive Formen angesehen werden (Alderete et al. 1999).

Yip (1995, 1998) und Alderete et al. (1996) schlagen vor, diese Dissimilations-Effekte mit Hilfe von *antifaithfulness*-Beschränkungen herzuleiten. ANTIFAITH B-R wird verletzt, wenn Basis und Reduplikant identisch sind. Dies kann dazu führen, dass dann das alternative Allomorph ausgewählt wird:

Dissimilation in Abkhaz (Vaux 1998, zit. nach Inkelas/Zoll 2005: 29)

Antifaith B-R >> Faith B-R, \*č' >> \*m

/maát, {m- ~ č'-, RED}	ANTIFAITH B-R	* č'
maát-maát	*!	
☞ maát- č'aát		*

#### 5.3.2.4. Echo-Wörter im Deutschen

Auch im Deutschen existieren Konstruktionen, die Echo-Wörtern ähneln. Mit Reduplikation im Deutschen hat sich u.a. Wiese (1990) auseinandergesetzt und diese im Rahmen der Theorie der prosodischen Morphologie untersucht. Wiese (1990) vertritt die Auffassung, dass Reduplikation als Affigierung einer prosodischen Kategorie (Silbe oder Fuß) an eine prosodische Basis aufzufassen ist. So wird an eine prosodische Ausgangseinheit wie *tam* (einsilbig) eine phonologisch leere Silbe affigiert und diese dann mit dem Material aus der Basis gefüllt: *tamtam*. In z. B. *pinkepinke* ist die Ausgangseinheit ein metrischer Fuß (*pinke*): Hier wird dann ein metrischer Fuß redupliziert und mit Basismaterial gefüllt. Der unmarkierte Fall ist im Deutschen die volle Reduplikation, nur marginal kommt partielle Reduplikation vor wie z. B. in *momorgen*, in der nicht die gesamte Basis redupliziert wird. Die sogenannten Echo-Wörter bestehen also im Deutschen aus der vollständigen oder geringfügig variierten Reduplikation einer prosodischen Ausgangseinheit. Da Wiese (1990) die Basis prosodisch bestimmt, muss diese nicht unbedingt Morphemstatus haben. D. h. oft ist die Basis kein im Deutschen existierendes Wort bzw. kann nur vermutet werden (*Mischmasch* aus: *mischen?* oder *Heckmeck* aus: *meckern?*).<sup>122</sup> Im Deutschen erscheint außerdem gelegentlich das Suffix *-i* (*Wischiwaschi*, *Schicki-Micki*) oder eine Art Fugenelement (*holter-di-polter*) Oft handelt es sich um lautmalerische Wörter (*ideophones*), die z.B. aus der Kindersprache stammen: (*Wau-Wau*, *Töff-Töff*).

In unserem Fall sind besonders die Bildungen interessant, die auch als Reimdoppelung bezeichnet werden (Duden 2006: 680), die also invariante Segmente aufweisen:

*Halli-Galli, Techtel-Mechtel, Lari-Fari, Remmi-Demmi*<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Vgl. auch Dressler (2000), der Echo-Wörter als "meta-morphology" bezeichnet, u.a. weil ihre Basis nicht klar auszumachen ist.

<sup>123</sup> Schindler (1991) schließt aus, dass es sich bei diesen Formen um Reduplikation handelt. Als Gründe nennt er u.a. die geringe Produktivität sowie die Tatsache, dass oft keine eindeutige Basis und kein systematischer semantischer Bildungstyp auszumachen ist. Viele reduplikative Formen werden von Schindler aufgrund der genannten Kriterien als Wortschöpfung, Entlehnung oder syntaktische Wiederholung eingeschätzt.

Wiese (1990) nimmt für diese Fälle an, dass die reduplizierte prosodische Kategorie (Silbe oder Fuß) teilweise mit präspezifiziertem Material gefüllt sein kann. Die Position der invarianten Segmente ist also nicht zugrundeliegend festgelegt, sondern ergibt sich, indem das präspezifizierte Material von links nach rechts mit CV-Positionen assoziiert wird. Als Erklärung verweist Wiese (1990) auf die Asymmetrie, die bei der Verteilung invarianter Segmente zu beobachten ist: Nur Anlautkonsonanten oder Vokale kommen als invariante Segmente in Frage. Wäre die Position der invarianten Segmente zugrundeliegend festgelegt, so müsste diese Asymmetrie als unerklärbarer Zufall betrachtet werden (vgl. z. B. *Schicki-Micki* vs. \**Schicki-Schimi*).

Die im Deutschen auftretenden reduplizierenden Formen sind nicht ganz mit Echo-Wort-Systemen zu vergleichen, da das jeweilige überschreibende Material nicht reihenbildend auftritt. Anders als z.B. *Shm-* in der sogenannten *Shm-* Reduplikation lässt sich das überschreibende Material nicht als „invariant“ bezeichnen, da es nur in einem Fall verwendet wird: *Techtel* verbindet sich nur mit *Mechtel*.<sup>124</sup>

Tatsächlich spricht der unikale, weder systematische noch produktive Einsatz der variierenden Segmente in den deutschen Echo-Wörtern eher dagegen, sie als invariante Affixe anzusehen. Auf der anderen Seite aber weisen sie durchaus Charakteristiken auf, die in überschreibenden Affixen in Echo-Wort-Systemen anderer Sprachen auszumachen sind wie z.B. der Einsatz am linken Rand und die dissimilierende Funktion. Der Mechanismus scheint also denselben Regeln zu gehorchen, wie sie in produktiveren Echo-Wort-Systemen zu beobachten sind. Auch ist eine vermutlich universale Lautsymbolik zu beobachten. So heißt es *Hokuspokus* und *Remmidemmi*, aber nicht \**Pokushokus* oder \**Demmiremmi*; auch aus dem Englischen sind Formen wie *razzle-dazzle*, *helter-skelter*, aber nicht \**dazzle-razzle* oder \**skelter-helter* bekannt. Die Konsonanten mit höherer Obstruenz stehen also immer im zweiten Teil der Verbindung.<sup>125</sup> Deshalb ist es nicht abwegig, davon auszugehen, dass das Überschreiben denselben Regeln wie in Echo-Wort-Systemen folgt.

---

<sup>124</sup> Laut Schindler (1991) ist *Techtelmechtel* ev. eine Entlehnung: <ital: *teco meco* ‘mit dir, mit mir’ oder <tschech. *tlachy-machy* ‘Schwätzeri’. *Klimbim* dagegen ist Schindler zufolge auf zwei Basen zurückzuführen: *klingleln+bimmeln*. Trifft diese Einschätzung zu, so handelt es sich weder in *Klimbim* noch in *Techtelmechtel* um überschreibende Segmente.

<sup>125</sup> Pinker (1996: 196), die englischen Beispiele stammen aus: Pinker (1998: 163).

### 5.3.2.5. Zusammenfassung

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass es Wortbildungsmuster (Reduplikation, *fixed prosody*) gibt, in denen bestimmtes phonemische Material durch anderes verdrängt werden kann. Dieses phonemische Material kann als Affix interpretiert werden. Das Verdrängen von Segmenten beginnt dementsprechend von den Rändern der Ausgangseinheit. Typischerweise werden C-Positionen von links nach rechts mit Konsonanten, V-Positionen mit Vokalen gefüllt.

Das Konzept des *melodic overwriting* geht davon aus, dass das invariante Material nur aus qualitativen Eigenschaften besteht und daher „parasitär“ prosodische Positionen im Reduplikanten besetzt. Diese Annahme wird insbesondere damit begründet, dass invariante Segmente nur bestehende Positionen ausfüllen, aber nicht hinzufügen können. Außerdem sind die Affixe meist nicht für Länge spezifiziert, ihnen fehlt also die Verbindung zu C- oder V-slots.

In OT wird versucht, das „Überschreiben“ oder Ersetzen von Segmenten aus der Basis mit Hilfe einer für das invariante Affix spezifischen Treue-Beschränkung – FAITH I-O (AFF) – herzuleiten. Gleichzeitig sorgen Beschränkungen, die sich auf eine invariante prosodische Struktur (*template, fixed prosody*) oder die Silbenstruktur beziehen, dafür, dass das invariante Material nicht gemeinsam mit dem Basis-Material realisiert werden kann. Das invariante Material hat Vorrang gegenüber dem Material aus der Basis, weil FAITH I-O (AFF) über MAX B-R angeordnet ist. Allerdings bleibt die Frage offen, wie das Verdrängen der Segmente erklärt werden kann, wenn der Reduplikant nicht auf ein *template* festgelegt ist.

Auch in den Kunstsprachen sind wie gesagt Phänomene zu beobachten, in denen Elemente aus der Basis verdrängt werden. So wird in der folgenden Analyse der grammatischen Kunstsprachen davon ausgegangen, dass in den reduplizierten Einheiten in Typ 1.1 invariante Segmente wie *-b* bzw. *-h* und *-f* den Onset der Basis ersetzen: *kraft*→*kra-ba-ft*, *kraft*→*kraft-haft-le-faft*. Auch in Typ 3 verdrängen invariante Vokale (*-i* bzw. *-e*) Material aus der Basis.

In den Kunstsprachen besteht das invariante Segment in Typ 1 immer aus einem einfachen Konsonanten, der den gesamten Onset ersetzt. Im Analyseteil werden diese invarianten Segmente als Affixe betrachtet. Der Mechanismus des Überschreibens soll mit Hilfe einer speziellen Treue-Beschränkung diesem invarianten Affix gegenüber, das über FAITH B-R angeordnet wird, hergeleitet werden. Gemeinsam mit \*COMPLEX kann diese MAX-Beschränkung, die für das Reduplikationsaffix spezifisch ist, ein Reduplikationsmorphem generieren, in dem

der invariante Konsonant alle Onset-Segmente des Reduplikanten verdrängt. Eine optimalitätstheoretische Analyse ist in den deutschen Kunstsprachen also möglich.

Während in den Kunstsprachen des ersten Typs der Vorrang des invarianten Materials v. a. mit Hilfe von Silbenstruktur-Beschränkungen erreicht wird (\*COMPLEX, \*CODA), geschieht dies in den Kunstsprachen des dritten Typs u.a. auch mit Hilfe metrischer Beschränkungen, vgl. Kap. 6.2.3.

### 5.3.3. Das *target* in Reduplikationsprozessen

In der Basis kommen für den Kopier-Vorgang immer nur bestimmte Positionen in Frage. So ist nach Nelson (2003) das *target* der Reduplikation in natürlichen Sprachen entweder der linke Rand der Basis, der für die Worterkennung wichtig ist,<sup>126</sup> oder die betonte Silbe, die akustisch prominent ist. In der Literatur wird diese Verankerung an „prominenten“ Positionen als *positional anchoring* bezeichnet.<sup>127</sup> Das Ergebnis wird dann im *default*-Fall präfigiert. Typisch ist also eine Form von Reduplikation wie im Lateinischen:

(152) lat. *pendere* → *pependi*<sup>128</sup>

Auch im Türkischen, das keine aus ausschließlich invariantem Material bestehenden Präfixe kennt, werden Reduplikationsmorpheme präfigiert (Nelson 2002).

*Positional anchoring* ist eine Weiterentwicklung von *positional faithfulness*. Nach Beckman (1998) muss zwischen prominenten (z.B. die erste oder betonte Silbe einer Wurzel) und nicht-prominenten Positionen unterschieden werden, weil in diesen privilegierten Positionen eine größere Treue zum Input zu beobachten ist. Dies bezeichnet sie als *positional faithfulness*. So werden z.B. Assimilations- oder phonologische Neutralisierungsprozesse oft in prominenten Position nicht durchgeführt. Beckman nimmt funktionale Gründe für diese Asymmetrie an: Die erste Silbe bzw. der erste Konsonant einer Wurzel sind für die Worterkennung sehr wichtig (Shattuck-Hufnagel 1992). Es ist also aus psycholinguistischen Gründen wichtig, dass hier keine Veränderungen durchgeführt werden, dass also beispielsweise keine Neutralisierungsprozesse erfolgen, weil diese Positionen großen Anteil an der Speicherung und Verarbeitung von Wörtern im mentalen Lexikon haben. Die Prominenz der betonten Silben oder des Silben-Onsets dagegen beruht auf phonetischen Kriterien.

Nelson (2003) weitet im Anschluss daran *positional faithfulness* auf *positional anchoring* aus und stellt die These auf, dass nur prominente Positionen, d.i. die erste Silbe oder die

---

<sup>126</sup> Vgl. Nootboom (1981), Nootboom & Vermeulen (1998).

<sup>127</sup> Nelson (2003: 6): “Positional anchoring: Anchoring can target the initial position (important for root access). Anchoring can target the stressed position (acoustically prominent). The right edge does not qualify as a target for anchoring.”

<sup>128</sup> Vgl. Marantz (1982, 2000); Nelson (2003).

hauptbetonte Silbe als Verankerungs-Punkte in Reduplikationsprozessen in Frage kommen.

Ein Beispiel für die Verankerung des Reduplikanten mit dem linken Rand der Wurzel ist die Pluralbildung in Agta: <sup>129</sup>

(153) Agta plural (Moravcsik 1978, zit. nach Nelson 2003: 3)

<i>takki</i>	<i>tak-takki</i>	'leg'
<i>uffu</i>	<i>uf-uffu</i>	'tigh'

Folgendes Beispiel zeigt dagegen die Verankerung von RED mit der die Hauptbetonung tragenden Silbe:

(154) Samoan (*Plural verb forms*, Broselow & McCarthy 1983, zit. nach Marantz 2000: 560).

(Die Hauptbetonung liegt in dieser Sprache auf der vorletzten Silbe.)

<i>nofo</i>	<i>no-nófo</i>	
<i>alofa</i>	<i>a-lo-lófa</i>	'love'
<i>savali</i>	<i>sa-va-váli</i>	'walk'

Die Tendenz, im unmarkierten Fall Reduplikationsmorpheme links von der Wurzel zu positionieren, lässt sich ebenfalls funktional erklären. Da Reduplikationsmorpheme den linken Rand kopieren, beeinträchtigen sie – auch wenn sie präfigiert werden – nicht (oder nur in geringem Maße) den schnellen Zugriff auf die lexikalische Wurzel. Morpheme, die aus invariantem Material bestehen, werden dagegen typischerweise suffigiert (Hawkins & Cutler 1998), damit sie den schnellen Zugang zur lexikalischen Wurzel nicht behindern.

Diese typologische Beobachtung (Affixe mit ausschließlich invariantem Material werden eher suffigiert, Reduplikationsmorpheme überwiegend präfigiert) findet eine Entsprechung in den

---

<sup>129</sup> McCarthy & Prince (1995b: 56) geben folgende allgemeine Definition von Verankerung:

{RIGHT, LEFT}-ANCHOR( $S_1, S_2$ ):

Any element at the designated periphery of  $S_1$  has a correspondent at the designated periphery of  $S_2$

Let  $Edge(X, \{L, R\})$  = the element standing at the  $Edge = L, R$  of  $X$ .

RIGHT-ANCHOR . If  $x = Edge(S_1, R)$  and  $y = Edge(S_2, R)$  then  $x \mathfrak{R} y$ .

LEFT-ANCHOR. Likewise, *mutatis mutandis*.

Kunstsprachen: Auch in den Kunstsprachen wird – wie es für Reduplikationsprozesse typisch ist – der linke Rand kopiert, wobei allerdings der Onset durch invariante Segmente ersetzt wird. Dieses Überschreiben von Segmenten am linken Rand von Reduplikationsmorphemen ist jedoch – wie in Kap. 5.3.2 ausführlich dargestellt – auch in natürlichen Sprachen oft zu beobachten. Allerdings werden in den Kunstsprachen die reduplizierenden Einheiten infigiert, während wie gesagt in natürlichen Sprachen typischerweise das Reduplikationsmorphem präfigiert wird. Im Analyse-Teil (Kap. 6.1.3.4.) wird diese Besonderheit erklärt und auf eine Verankerung der Basis mit der abgeleiteten Form am Wortrand zurückgeführt. Aufgrund der Tatsache, dass der linke Rand des Reduplikationsmorphems in den Kunstsprachen überschrieben wird, würde bei Präfigierung der schnelle Zugriff auf die Wurzel doch behindert (*kraft* → *\*ba-kraft*). Dies kann funktional erklären, warum die reduplizierenden Einheiten in den Kunstsprachen infigiert werden. Zuvor sollen jedoch noch kurz Ansätze vorgestellt werden, die sich mit Infigierung in natürlichen Sprachen auseinandersetzen (Kap. 5.4.), während sich Kap. 5.5. mit Trunkierungen befasst. Anschließend erfolgt dann die Analyse der deutschen GKs als morphoprosodische Prozesse.

## 5.4. Infigierung

Infigierung ist in natürlichen Sprachen ein eher ungewöhnlicher Prozess. Doch lässt sich auch ein Zusammenhang zwischen Reduplikation und Infigierung feststellen: Auffällig häufig sind es Reduplikationsmorpheme, die infigiert werden.<sup>130</sup> In der Forschung ist umstritten, was letztendlich die Ursache dafür ist, dass sich Morpheme ins Wortinnere „schieben“.

Einen Erklärungsansatz für Infigierung leistet die Theorie der prosodischen Morphologie. In ihrem Rahmen wird vorgeschlagen, dass es sich um eine Art phonologischen „Reparatur-Mechanismus“ (McCarthy & Prince 1993) handelt, der vorsieht, dass phonologische Wohlgeformtheits-Bedingungen die lineare Abfolge der Affixe beeinflussen können. Während die Theorie des *Generalized Alignment* (GA) eigentlich vorsieht, dass im Prinzip alle Affixe entweder Suffixe oder Präfixe sind, gibt es dennoch „wichtigere“, d.h. in der Hierarchie höher liegende prosodische Beschränkungen, die in der Lage sind, diese Beschränkungen zu dominieren, was dann zur Folge hat, dass ein Affix ins Wortinnere „rutschen“ kann.<sup>131</sup> So schiebt sich in Tagalog das Präfix *-um* in das Innere des Wortes, wenn dieses mit einem (oder mehreren) Konsonanten beginnt, um eine unnötige Verletzung einer Beschränkung gegen Coda-Konsonanten (\*CODA) zu umgehen und wird so zum Infix.

(155) Tagalog: *um*-Affigierung (McCarthy & Prince 1993):

<i>alis</i>	→	<i>um-alis</i>	‘leave’
<i>tawag</i>	→	<i>t-um-awag</i>	‘call’ perf. actor trigger
<i>gradwet</i>	→	<i>gr-um-adwet</i>	‘graduate’

Die hypothetische Form *\*um.grad.wet* weist dreimal eine Verletzung von \*CODA auf, die korrekte Form *gru.mad.wet* dagegen nur zweimal. Diese Art Affixe, die eine flexible Verteilung

---

<sup>130</sup> „There is one other structural characteristic that frequently coocurs with infixing: reduplication“ (Moravcsik 2000: 548).

<sup>131</sup> Vgl. jedoch kritisch hierzu Yu (2007): „...this kind of encroachment of the phonological component into the domain of affix placement is neither necessary nor sufficient to account for the phenomenon it proposes to explain. In particular, typological evidence reveals no empirical support for such a movement-based analysis of infixation. The distribution of infixes within the domain of affixation is better explained by their diachronic origins.“ Yu (2007) geht davon aus, dass Infixe für bestimmte phonologische Einheiten (sogenannte phonologische Pivot-Punkte) subkategorisiert sind, die als Basis für die Affigierung dienen und auch der CV-Ebene entnommen sein können.

– abhängig von der Struktur der Basis – haben, werden auch als phonologische Infixe bezeichnet.

Eine derartige Analyse trifft gleichzeitig die Vorhersage, dass die Infigierung außerdem auch noch mit der Struktur des Infixes zusammenhängt. Nur bei VC-Affixen kann durch Infigierung erreicht werden, dass prosodisch nicht wohlgeformte Silben vermieden werden. Es wird also davon ausgegangen, dass es keine phonologischen Infixe gibt, die eine CV-Struktur aufweisen und in Wörter, die mit einem Vokal beginnen, infigiert werden. Es ist also anzunehmen, dass es keine Sprache gibt, die beispielsweise so vorgeht (vgl. Kager 1999):

(156) Hypothetische CV-Infigierung (-**ka**-), Kager (1999: 225):

*bulud* → *ka-bulud*  
*lampoy* → *u-ka-lampoy*

Eine Infigierung würde in diesem Fall die prosodische Wohlgeformtheit nicht verbessern: sowohl *ka-u.lam.poy* als auch *u-ka-lam.poy* weisen die gleiche Anzahl von \*CODA und eine Verletzung von ONSET auf. Ausnahmen sind allerdings Reduplikationsmorpheme. So liegt in Timugon Murut ebenfalls ein phonologisches Infix vor, obwohl es ein CV-Affix ist. Doch auch in diesem Fall wird eine prosodisch ungünstige Struktur vermieden, indem infigiert wird. Beginnt ein Wort mit einem Vokal, so wird die folgende, mit einem Konsonanten beginnende Silbe redupliziert.

(157) Reduplikation in Timugon Murut (Prentice 1971, zit. nach Kager 1999: 224):

*dondo* → *do-do-ndo* 'one'  
*indimo* → *in-di-dimo* 'five times'  
*ompod* → *om-po-pod* 'flatter'

Eine Form wie \**om.om.pod* würde eine Silbe ohne Onset reduplizieren und dieses Duplizieren einer prosodisch ungünstigen Struktur wird dadurch vermieden, dass eine CV-Silbe im Wortinnern als *target* für den Kopier-Vorgang ausgewählt wird.

In dem eben vorgestellten Ansatz ist Infigierung also eine Instanz prosodischer Morphologie:

Eine prosodische Beschränkung wie \*CODA dominiert eine morphologische Beschränkung, die GA zufolge für das Affix eine periphere Position vorsieht: P >>M.

Dieser prosodische Reparatur-Mechanismus kann jedoch nicht für die Infigierung in den Kunstsprachen des ersten Typs verantwortlich gemacht werden. Hier sind der folgenden Analyse nach (vgl. 6.1.3.4.) funktionale, d.i. psycholinguistische Faktoren ausschlaggebend, die jedoch mit Reduplikation in Verbindung stehen. In den Kunstsprachen des zweiten Typs scheint jedoch die prosodische Wohlgeformtheit eine Rolle zu spielen: Die invarianten VC-Affixe werden infigiert, CV-Suffixe überwiegend suffigiert, so wie es die Theorie der prosodischen Morphologie vorhersieht:

- (158) *bist* → *b-aw-ist*      \**bist-aw*/\**aw-bist*  
*kraft* → *kraft-bi*      \**kra-bi-ft*/\**bi-kraft*

Die bislang unterschiedenen prosodischen *constraints* haben sich auf Infixe bezogen, die als Bezugsgröße den Wort- oder Morphemrand haben, die also *edge-oriented* sind. Dominante prosodische *constraints* wie ONSET oder \*CODA führen dazu, dass sich das Affix minimal vom Rand wegbewegt und infigiert wird. Es lässt sich jedoch auch beobachten, dass z.B. Reduplikationsprozesse als *target* die hauptbetonte Silbe wählen und die reduplizierte Einheit dann vor ihrer Basis einfügen (vgl. Kap. 5.3.3.). Zur Wiederholung wird hier noch einmal das Beispiel aus Samoan (vgl. Beispiel (154) angeführt:

- (159) Samoan (*Plural verb forms*, Broselow & McCarthy 1983, zit. Marantz 2000: 560).  
(Die Hauptbetonung liegt in dieser Sprache auf der vorletzten Silbe.):

*fa.náú*      →      *fa.na.náú*      ‘be born’  
*a.lófa*      →      *a.lo.lófa*      ‘love’

Auch in Ulwa wird die Possessiv-Markierung an die hauptbetonte Silbe suffigiert:

- (160) Possessiv-Markierung in Ulwa (McCarthy & Prince 1993):

*bás*      (*bás*)-*ka*      ‘hair’  
*kí:*      (*kí:*)-*ka*      ‘stone’

<i>sú:lu</i>	<i>(sú:)-ka-lu</i>	‘dog’
<i>kulúluk</i>	<i>(kulú)-ka-luk</i>	‘woodpecker’

Eine OT-Analyse, die mit *alignment* arbeitet, drückt die Tatsache, dass die Possessiv-Markierung *-ka* an den hauptbetonten Fuß suffigiert wird, folgendermaßen aus:

(161) ALIGN ([POSS] AF, L, FT’, R) (McCarthy & Prince 1993):

‘The left edge of the construct noun marker is aligned to the right edge of the head foot.’

Eine weitere Beschränkung, die für Infigierung verantwortlich gemacht wird, bezieht sich auf die Verankerung von Basis und der gesamten abgeleiteten Form. So analysieren beispielsweise Kurisu & Sanders (1999) das Reduplikationsmuster in Mangarayi als Infigierung, wobei die Basis mit der abgeleiteten Form verankert ist:

(162) Infigierung in Mangarayi, Kurisu/Sanders (1999):

Input:	<i>walima</i>	‘young person’
Output:	<i>w-al-alima</i>	pl.

Hier handelt es sich um eine Beschränkung, die verlangt, dass der linke Rand der Basis mit dem linken Rand der abgeleiteten Form (und nicht mit dem Reduplikationsmorphem) übereinstimmt. Da [w] in (162) das erste Segment der Basis ist, muss es auch das erste Segment der abgeleiteten Form sein. Dadurch „rutscht“ das Präfix in die Position nach dem ersten Segment.

Auch Riggle (2006) nimmt an, dass in Pima, einer Uto Azteken Sprache in Arizona, eine Beschränkung verlangt, dass die erste Mora des Stammes mit der ersten Mora des reduplizierten Wortes übereinstimmt, dass sie also miteinander verankert sind. Gleichzeitig sorgt ein *alignment-constraint* dafür, dass RED so weit wie möglich links platziert wird. Auf diese Weise wird gewährleistet, dass die Infigierung so weit wie möglich links – aber eben doch erst nach dem ersten Vokal – erfolgt; z.B.: *mavit*→*mamvit*; *kuadi*→*kukuadi* (Riggle 2006).

Zusammenfassend gibt es im Rahmen der prosodischen Morphologie also hauptsächlich folgende Erklärungsansätze für Infigierung:

- Phonologische (also bewegliche) Affixe rutschen ins Wortinnere, wenn sie dadurch die Wortstruktur verbessern können. (VC-Affixe oder Reduplikationsmorpheme, die nach einer CV-Struktur suchen.)
- Affixe werden an betonte Silben affigiert und können deshalb im Wortinnern erscheinen.
- Basis und abgeleitete Form sind miteinander verankert. Das Affix tendiert nach links, erscheint aber wegen dieser besonderen Form von Verankerung im Wortinnern.

## 5.5. Trunkierungen

Trunkierungen und Reduplikation weisen viele Parallelen auf: In beiden Wortbildungsformen spielen prosodische Kategorien insofern eine Rolle, als dass morphologische Kategorien oft durch prosodische Kategorien definiert werden, während der segmentale Gehalt variiert. So bestehen Kurzwörter im Deutschen aus einer maximalen schweren Silbe, an die das Suffix *-i* angehängt wird (163)a oder aus einer zweisilbigen Schablone (163)b. Wie in Reduplikationsprozessen werden prominente Positionen für die Verankerung ausgewählt. So können sich die oben vorgestellten Kürzungs-*templates* auf die erste Silbe (vgl. (163)a und (163)b oder auch auf die betonte Silbe beziehen (163)c und (163)d.

(163) Verankerung am linken Wortrand:

a) *Andreas* → *Andi*

b) *Mathematik* → *Mathe*

Verankerung an der betonten Silbe:

c) *Sebastián* → *Basti*

d) *Elisabeth* → *Lisa*

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, dass Kurzwörter danach streben, sowohl die erste als auch die betonte Silbe zu bewahren (*Verstéckspiel* → *Verstécki*).<sup>132</sup> Segmentaler Gehalt und Umfang der Morpheme in Trunkierungen (TRUNC) werden wie bei Reduplikationsmorphemen in erster Linie über eine Identitäts-Relation zur Ausgangsform oder Basis gewonnen. Da es sich bei Basis und Kurzwort um zwei Output-Formen handelt, liegt eine Form von O(utput)-O(utput)-*faithfulness* vor. Die “indirekte” Ermittlung von TRUNC (oder RED) über die Basis (und nicht “direkt” über eine Input-Form) macht es möglich, dass in diesen beiden Wortbildungsprozessen oft unmarkierte Strukturen entstehen,<sup>133</sup> weil Markiertheits-Beschränkungen über den *faithfulness*-Beschränkungen angeordnet werden, die zwischen Basis und abgeleiteter Form bestehen. Die Markiertheits-Beschränkungen können sich auf die segmentale Struktur beziehen

---

<sup>132</sup> Die Daten stammen aus Werner (1996), zit. nach Wiese (2001). Analysen zu Kurzwörtern im Rahmen der Prosodischen Morphologie nehmen u.a. McCarthy & Prince (1986/96, 1993), Benua (1995), Lappe (2003, 2005, 2007), und Piñeros (1998) vor; zu Kurzwörtern speziell im Deutschen vgl. Féry (1997), Wiese (2001), Köpcke (2002), Alber (2007a).

<sup>133</sup> Dies wird wie gesagt als *the emergence of the unmarked* (TETU) bezeichnet, vgl. Kap. 5.3.1.

und z.B. optimale Silbenränder mit möglichst geringer Sonorität fordern oder komplexe Onsets vermeiden wie z.B. im Spanischen: *Alexan(drína)→Dína* (vgl. Piñeros 2000). Analog zu Reduplikationsprozessen kann also in Trunkierungen von folgendem Basis-Modell ausgegangen werden:

(164) Basis-Modell für Trunkierungs-Prozesse (vgl. auch Piñeros 2000):

Input

↕

Output ↔ Trunkierung

(Markiertheitsconstraints >> OO-Faithfulness)

Auch im Hinblick auf die abstrakten TRUNC-Morpheme wurde im Rahmen der Optimalitätstheorie versucht, deren Umfang auf universelle prosodische Beschränkungen zurückzuführen.<sup>134</sup> Benua (1995) nimmt an, dass in Trunkierungen eine Basis auf den Umfang eines unmarkierten minimalen prosodischen Wortes reduziert wird, das also die Anforderungen der prosodischen Hierarchie auf den verschiedenen Niveaus minimal erfüllt und als metrische Kategorie (als metrischer Fuß) mit Hilfe prosodischer Beschränkungen hergeleitet werden kann (*prosodic word restrictor constraints*, McCarthy & Prince 1994). Kurzformen werden in diesem Ansatz dann hauptsächlich über die Fußstruktur (trochäisch oder jambisch) und über das Kriterium der Gewichtssensitivität bestimmt. So zeigt beispielsweise Piñeros (2000), dass Kurzwörter im Spanischen, einer Sprache mit silbischem Trochäus, aus einem zweisilbigen trochäischen Fuß bestehen. McCarthy & Prince (1994) folgend gibt er also für spanische *truncations* folgende Beschränkungen an:

PARSE SYLL:	Parse syllables
	All syllables must be parsed by feet.
FOOT-BIN (σσ)	Syllabic Foot-binarity
	Feet are binary under syllabic analysis.

---

<sup>134</sup> Vgl. die Herleitung der Form abstrakter RED-Morpheme in GTT mit Hilfe universeller prosodischer Bedingungen, Kap. 5.3.1.

ALL-FT-RIGHT      Every foot stands in final position in the PRWD.<sup>135</sup>

Werden diese Beschränkungen erfüllt, so entsteht ein einzelner silbischer Trochäus. (Das Folgende nach Lappe 2005: 70, Piñeros 2000):

(165)      Prosodische Beschränkungen in spanischen Kurzwörtern (Lappe 2005, Piñeros 2000)

ALL-FT-RIGHT, FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ ), PARSE SYLL>>>MAX

Basis: [à.ris.tó.βu.lo]	ALL-FT-RIGHT	FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ )	PARSE SYLL:	MAX
a) [(à.ris.) (tó.βo)]	**!			** lu
b) [ris. (tó.βo)]			*!	***aul
c) [(tó.β)]		*!		***** aris ulo
d) [(tó.βo)]				***** aris ul

In dem *tableau* gewinnt d), weil der Kandidat die prosodischen Beschränkungen optimal erfüllt und aus genau einem trochäischen silbischen Fuß besteht, der am rechten Rand der Basis gebildet wird. Kandidat a) dagegen besteht aus zwei Füßen, während Kandidat c) keinen silbischen Fuß realisiert hat. Beide scheiden daher aus. In b) bleibt dagegen eine Silbe ungeparst, weswegen auch b) nicht der Gewinner sein kann. Im Japanischen dagegen, einer quantitätssensitiven, trochäischen Sprache, bestehen Hypokoristika aus einem einsilbigen oder zweisilbigen morischen Fuß (Mester 1990).

<sup>135</sup> Piñeros nimmt an, dass in Spanisch ALL-FT-RIGHT aktiv ist (vgl. *Alberto* → *Berto*), in anderen Sprache wie z. B. Italienisch wird der Fuß eher am linken Rand des prosodischen Wortes gebildet, die Beschränkung ist also ALL-FT-LEFT, vgl. *Federica* → *Fede*. In Prince & Smolensky (1993/2004) und in McCarthy & Prince (1993) wird dieser *constraint* folgendermaßen definiert: ALL-FT-LEFT:

$\forall$  foot  $\exists$  prosodic word such that the left edge of the prosodic word and the left edge of the foot coincide.

## 5.6. Zusammenfassung

Zusammenfassend stellt die optimalitätstheoretische Variante der prosodischen Morphologie viele Hypothesen auf, die für die vorliegende Arbeit relevant sind und eine prosodische Konditionierung von Wortstrukturen zum Inhalt haben. Im anschließenden Analyseteil sollen diese Annahmen auf die Kunstsprachen angewendet werden. Untersucht wird insbesondere, ob folgende Hypothesen in den Kunstsprachen bestätigt werden:

- In den analysierten Phänomenen sind universelle Tendenzen zur Optimierung der Wortstruktur nachweisbar.
- Diese Phänomene lassen sich durch eine Interaktion von Markiertheits- und Treue-Beschränkungen erklären, die in der Sprache allgemein wirksam sind. Ähnlich wie in Reduplikationskontexten sind auch in den Kunstsprachen TETU-Effekte zu erwarten (z.B. unmarkierte Silbenstrukturen: offene Silben, keine komplexen Onsets).
- Die in den Kunstsprachen beobachteten phonologischen Manipulationen weisen Fälle von prosodischer Morphologie auf, d.h. sie sind durch folgende Hierarchie gekennzeichnet:  $P \gg M$ , d. h. eine prosodische Strukturbeschränkung dominiert eine morphologische Strukturbeschränkung ( z.B. Affigierung an prosodische und nicht morphologische Einheiten, Abhängigkeit der Affix-Position von der Silbenstruktur, Verwendung von *templates*).

## 6. Analyse der grammatischen Kunstsprachen

### 6.1. Typ 1

#### 6.1.1. Bisherige Analysen ähnlicher *language plays*

##### **6.1.1.1. Autosegmentale Analysen**

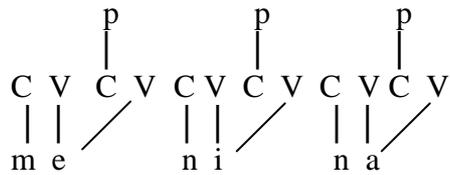
Bagemihl (1988) und McCarthy (1991) nehmen autosegmentale Analysen affigierender Sprachspiele vor, die den hier beschriebenen ähnlich sind. In autosegmentalen Analysen wird die Quantität von Segmenten mittels leerer X- oder CV-Positionen repräsentiert, während die segmentale Ebene sowohl der Basis-Form als auch der einzufügenden Affixe davon unabhängig auf jeweils eigenen Ebenen dargestellt werden (*Morphemic Tier Hypothesis*, McCarthy 1979, 1981). Eine oder mehrere dieser leeren CV-Positionen können dann mit invarianten Konsonanten besetzt werden, während ein reduplizierter Vokal mittels „*spreading*“ ermittelt wird.

In der Reduplikationsforschung wird unterschieden zwischen „*spreading*“ und „*copying*“ (Marantz & Wiltshire 2000). In sogenannten *copy-and-associate*-Modellen wird die „Melodie“ der Segmente aus der Basis kopiert und mit einem prosodischen Skelett assoziiert, während „*spreading*“ bedeutet, dass durch das Hinzufügen einer Assoziierungslinie die „Melodie“ eines Elementes aus der Basis, also eines Vokals oder Konsonanten, zu dem in unmittelbarer Nähe liegenden, entsprechenden Element „hinübergezogen“ wird. Eine Analyse, die mit „*spreading*“ arbeitet, kann also eine Erklärung dafür liefern, warum in Kunstsprachen typologisch v.a. infigierende Varianten mit kopiertem Vokal oder präfigierende Formen mit invariantem Vokal auftreten: Müsste in präfigierenden Varianten der Vokal mittels *spreading* kopiert werden, würde dies dazu führen, dass sich die Assoziierungslinien kreuzen. Dies wird im Folgenden an einem Beispiel demonstriert.

Im Brasilianischen ist ein Sprachspiel attestiert, das sowohl über eine infigierende – Beispiel (166) – als auch eine präfigierende – Beispiel (167) – Version verfügt.

(166) Infigierendes Sprachspiel (Brasilianisch, Sherzer 1982, zit. nach Bagemihl 1995: 703):

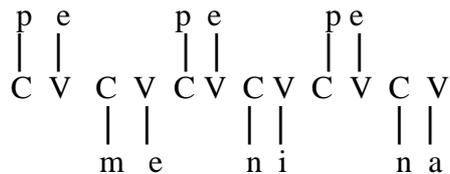
*menina* → *me-pe-ni-pi-na-pa*



In einer anderen Variante desselben Sprachspiels wird präfigiert. Es handelt sich dann um einen invarianten Vokal.

- (167) Präfigierendes Sprachspiel (Brasilianisch, Sherzer 1982, zit. nach Bagemihl 1995: 703):

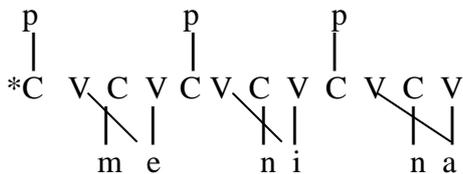
*menina* → *pe-me-pe-ni-pe-na*



Der Vokal kann in der präfigierenden Variante nicht redupliziert werden, da sich die Assoziierungslinien kreuzen würden.

- (168) Unmögliche *spreading*-Analyse:

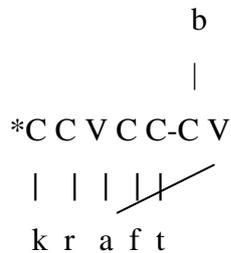
*menina* → *pe-me-pe-ni-pe-na*



Auch bei Suffigierung können Coda-Konsonanten verhindern, dass ein reduplizierter Vokal mittels *spreading* ermittelt werden kann, da sich in diesem Fall ebenfalls die Assoziierungslinien kreuzen würden. Die Analyse des Korpus der deutschen Kunstsprachen bestätigt diese Vorhersage: Es gibt keine deutsche reduplizierende Geheimsprache, die das Affix suffigiert.

(169) Unmögliche *spreading*-Analyse:

*kraft* → *kraft-ba*



Diese empirischen Daten könnten also als Bestätigung für eine *spreading*-Analyse gewertet werden.

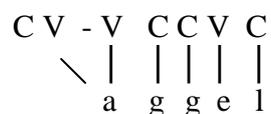
Wie Marantz & Wiltshire (2000: 564) zeigen, kann eine Analyse mit Hilfe von *spreading* auch gut bestimmte präfigierende Reduplikationsmuster erklären, in denen der Konsonant redupliziert wird, während der Vokal bei einer C-initialen Basis wie z.B. im Griechischen invariant ist, vgl. (170)a und b. Der Vokal wird nur kopiert (bzw. gelängt), wenn die Basis mit V beginnt, vgl. unten (170)c, d, und e).

(170) Reduplikation im Griechischen (Marantz & Wiltshire 2000: 563):

Basis	Perfekt-Stamm	
a. <i>lū</i>	<i>lelū</i>	'loose'
b. <i>graph-</i>	<i>gegraph</i>	'write'
c. <i>ethel</i>	<i>ēthel</i>	'whish'
d. <i>ophel</i>	<i>ōphel</i>	'owe'
e. <i>aggel</i>	<i>āggel</i>	'announce'

Eine *spreading*-Analyse kann in den Beispielen aus dem Griechischen erklären, warum der Vokal in den vokalinitialen Stämmen gelängt wird. Da kein Konsonant vorhanden ist, wird der in unmittelbarer Nähe liegende Vokal zu dem CV-Präfix hinübergezogen und dann gelängt.

(171) Vokalinitiale Stämme und *spreading* im Griechischen:



### Zusammenfassung:

Die *spreading*-Analyse stellt im Rahmen der autosegmentalen Phonologie einen Versuch dar, die empirisch festgestellte Asymmetrie zwischen präfigierenden und infigierenden Sprachspielen zu erklären. Präfigierende *language plays* zeichnen sich dadurch aus, dass die Vokale invariant sind, während infigierende Sprachspiele einen kopierten Vokal aufweisen. Dagegen scheint es kein präfigierendes *language play* zu geben, das einen reduplizierten Vokal aufweist (vgl. Bagemihl 1995: 703).<sup>136</sup> Auch in den deutschen Kunstsprachen ist eine Asymmetrie zu beobachten: So gibt es keine Kunstsprache, die den reduplizierten Vokal präfigiert oder suffigiert. Dennoch weist dieser Ansatz Probleme auf. So wird in einer *spreading*-Analyse nicht berücksichtigt, dass es sich um (unmarkierte) prosodische Einheiten (z.B. eine offene Silbe) handelt, die eingefügt werden (Piñeros 1998: 57ff.). Schwierigkeiten bereitet auch, dass Reduplikation in natürlichen Sprachen oft präfigierend ist, aber meistens *keine* invarianten Vokale aufweist. So können die Beispiele aus dem Lateinischen, die eine typische Form von Reduplikation aufweisen (*pend-* → *pepend-*; vgl. Beispiel (130)) mit Hilfe von „*spreading*“ nicht erklärt werden.

#### **6.1.1.2. Piñeros (1998)**

Piñeros (1998) nimmt eine optimalitätstheoretische Analyse von Jerigonza-Sprachspielen vor, die in verschiedenen spanischen Dialekten Südamerikas gesprochen werden. Er stellt mehrere Varianten vor, u.a. auch eine Variante, die wie die *ba*-Sprache funktioniert. Auch in dieser Variante werden Einheiten mit einem reduplizierten Nukleus infigiert. Diese infigierende Sprache wird daher zuerst und im Folgenden auch detaillierter vorgestellt:

(172) Costa Rican Jerigonza (Jer-3):

---

<sup>136</sup> Guimaraes & Nevins 2006 berichten allerdings von wenigen Ausnahmen zu dieser Generalisierung wie z.B. die *Lingua de Pe* im Portugiesischen in Brasilien. Hier soll eine -pV(C)-Einheit vor jeder Ausgangsilbe eingefügt werden, wobei der Basisvokal kopiert wird: *bole* → *pobo.pa.la*, Guimaraes & Nevins 2006, zit. nach Yu (2007).

<i>can.ción</i>	<i>cà.p<u>an</u>.ció.p<u>on</u></i>	'song'
<i>ma.és.tro</i>	<i>mà.p<u>a</u>.è.p<u>es</u>.tró.p<u>o</u></i>	'teacher'
<i>pá.ja.ro</i>	<i>pà.p<u>a</u>.jà.p<u>a</u>.ró.p<u>o</u></i>	'bird'

In einer anderen Variante wird die pV-Einheit an das Ende der Silbe gestellt:

(173) Colombian Jerigonza (Jer-1):

<i>can.ción</i>	<i>cà<u>m</u>.p<u>a</u>.ció<u>m</u>.p<u>o</u></i>	'song'
<i>ma.és.tro</i>	<i>mà.p<u>a</u>.è<u>s</u>.p<u>e</u>.tró.p<u>o</u></i>	, Maestro'

In einer weiteren Variante wird invariantes Material jeder Silbe vorangestellt:

(174) Peruvian Jerigonza: (Jer-2):

<i>can.ción</i>	<i>cha.cà<u>n</u>.cha.ció<u>n</u><sup>137</sup></i>	'song'
<i>ma.és.tro</i>	<i>cha.mà.cha.è<u>s</u>.cha.tró.</i>	'teacher'

Die Sprachen weisen in Jerigonza – so wie auch in der *ba*-Sprache – einen streng alternierenden Rhythmus auf, wobei nach Piñeros die Akzent-Verteilung des Ursprungswortes neutralisiert wird. Es werden also in Jerigonza prosodische Wörter geschaffen, die aus einer Reihe zweisilbiger, metrischer FüÙe bestehen  $[(\sigma\sigma)^n]_{\text{PRWD}}$ .

Ausgangspunkt der Analyse von Piñeros ist diese strenge rhythmische Struktur, die er mit Hilfe folgender prosodischer Beschränkungen herleitet:

(175) Beschränkungen für die rhythmische Output-Struktur in Jerigonza:

PARSE SYLL:	Parse syllables All syllables must be parsed by feet.
FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ )	Syllabic Foot binarity Feet are binary under syllabic analysis.
ALIGN-HEAD-R	Align the head of the PRWD right

<sup>137</sup> Orthographisches <ch> steht für /≠/, vgl. Piñeros (1998:61).

Align the right edge of the main-stressed foot with the right edge of the PRWD.

Diese Beschränkungen dürfen nicht verletzt werden. ALIGN-HEAD-R führt dazu, dass immer ein prosodisches Wort entsteht, dessen Hauptakzent auf dem Fuß am Wortende liegt. Da alle Silben in Füße gepackt werden (PARSE SYLL), entstehen Nebenakzente in alternierender Abfolge ( $\hat{\sigma}\sigma$ ) ( $\sigma\hat{\sigma}$ ) ( $\hat{\sigma}\sigma$ ). Es handelt sich nach Piñeros um quantitäs-insensitive Füße, was zur Folge hat, dass die Füße zweisilbig sein müssen, um binär zu sein.

Gleichzeitig setzt Piñeros eine Form von Verankerung voraus, die eine Silbe der Ausgangsform am linken oder rechten Rand mit einem Fuß in der Kunstform verankert. Wenn z. B alle Ausgangssilben und die entsprechenden Füße in der Kunstform am linken Rand verankert sein müssen und gleichzeitig FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ ) zu respektieren ist, so führt dies zu dem Einsatz von Epenthese-Silben auf Kosten von DEP (SF-J, $\sigma$ ).<sup>138</sup>

(176) Beschränkungen, die in Jerigonza Entstehung und Verteilung von Epenthese-Silben erzwingen:

ANCH ( $\sigma$ ) -L	Anchor Syllables Left
	The leftmost element of a syllable in the source form corresponds to the leftmost element of a foot in the output.
ANCH ( $\sigma$ ) -R	Anchor Syllable Right
	The rightmost element of a syllable in the source form

<sup>138</sup> Die von Piñeros vorgeschlagene *template*-Analyse ähnelt der von Nelson (2003: 177) vorgestellten für sogenannte *ideophones* in Yoruba: Nach Nelson liegt auch in dieser Sprache in diesem Kontext eine Form von *non-reduplicative copying* vor, das allein dem Zweck dient, einem prosodischen *template* zu genügen. Das Phänomen ist also nicht auf Kunstsprachen beschränkt.

Yoruba *ideophones* (emphasis, increased intensity, Akinlabi 1984, zit. nach Nelson 2003: 175):

<i>rogodo</i>	<i>rogodo-do</i>		'of being very round and small'
<i>pepere</i>	<i>pepere-pe</i>	( <i>pepere-re</i> )	'of being very cute and robust'
<i>há bá</i>	<i>há bá-há bá</i>		'of humans:wobbling, clumsy movement'
<i>fata</i>	<i>fata-fata</i>		'of talkin fast at a high pitch'

Nur eine Analyse, die auf phonologischer Augmentation beruht, ist in der Lage zu erklären, warum das Resultat immer vier Silben lang ist; handelte es sich um ein suffigiertes RED der Form CV, so würde folgende falsche Form entstehen: \*há bá-bá. D.h. der Umfang des Reduplikanten ist abhängig von der prosodischen Wohlgeformtheit der abgeleiteten Form.

corresponds to the rightmost element of a foot in the output.

DEP (SF-J,σ)<sup>139</sup> Syllabic Dependence on the Source Form  
 Every syllable in Jerigonza (J) has a correspondent in the Source Form (SF).

Das folgende *tableau* beschreibt Jer-1, eine Kunstsprache, in der Ausgangsform und Kunstform am linken Fuß-Rand verankert sind:

(177) Jer-1: *sol* → *sol.po*:

ANCH (σ)-L, FOOT-BIN (σσ) >> DEP(SF-J), ANCH (σ)-R

SF: [(sol)]	ANCH (σ) - L	FOOT-BIN (σσ)	DEP (SF-J,σ)	ANCH (σ) -R
a) [(sol)]		*!		
b) [(PV.sol)]	*!		*	
c) ☞ [(sol.PV)]			*	*

Kandidat a) scheidet aus, weil er die Beschränkung missachtet, dass in Jer-1 Füße zweisilbig sein sollen. Kandidat b) dagegen respektiert nicht, dass Ausgangsform und Kunstform am linken Fuß-Rand verankert sein müssen. Kandidat c) verletzt zwar die Beschränkung gegen Epenthese. Diese steht aber in den Jerigonza-Kunstsprachen in der Hierarchie unter den in der Hierarchie höher stehenden *constraints* ANCH (σ) -L und FOOT-BIN (σ σ). Deshalb ist c) der optimale Kandidat.

Zu beachten ist, dass Ausgangswörter mit gerader Silbenzahl nicht in einen Fuß gepackt werden und auf diese Weise der Beschränkung FOOT-BIN genügen können. Dies verhindern die Beschränkungen ANCH (σ) -L bzw. ANCH (σ) -R, indem sie verlangen, dass z. B. in Jer-1 *jede* Silbe am linken Rand mit dem linken Rand eines korrespondierenden Fußes übereinstimmen soll. Dies soll in folgendem *tableau* gezeigt werden:

(178) Jer-1: *can.ción* → *càn.pa.ción.po*; ‘song’

<sup>139</sup> Piñeros verwendet die Abkürzungen SF (Sourceform) und J (Jerigonza). Ich setze in meiner Analyse dafür die Bezeichnungen Basis (B) und abgeleitete Kunstform (AK) ein.

ANCH ( $\sigma$ ) -L, FOOT-BIN >> DEP(SF-J, $\sigma$ ), ANCH ( $\sigma$ ) -R

[can (ción)]	ANCH ( $\sigma$ ) -L	FOOT-BIN ( $\sigma \sigma$ )	DEP (SF-J, $\sigma$ )	ANCH ( $\sigma$ ) -R
a) $\rightarrow$ [(can.pa)(cion.po)]			**	**
b) [(can)(cion)]		*!*		
c) [(can.cion)]	*!			*
d) [(ca.pan) (cion)]		*!	*	

Kandidat c) verletzt in diesem *tableau* zwar nicht FOOT-BIN, dafür ist aber der linke Rand der zweiten Silbe (*cion*) nicht bündig mit dem linken Rand eines korrespondierenden Fußes. Kandidat b) dagegen verletzt ANCH ( $\sigma$ ) -L nicht, dafür aber FOOT-BIN. Beide Beschränkungen (Verankerung und FOOT-BIN) müssen zusammenwirken, um die attestierten Muster zu generieren. Auch Kandidat d) verletzt in einem Fall FOOT-BIN und scheidet daher aus.

Die oben angeführten Verteilungsmuster für die eingefügten Einheiten (präfigierend, suffigierend oder infigierend) werden durch eine unterschiedliche Relevanz der *anchoring-constraints* erklärt. Je nachdem, ob die Beschränkung ANCH ( $\sigma$ ) -R die ihr symmetrische Beschränkung ANCH ( $\sigma$ ) -L in der Hierarchie dominiert oder umgekehrt, kann die Epenthese-Silbe nur am jeweils anderen Rand des Fußes eingefügt werden. In Jer-3 dagegen wird die Epenthese-Silbe infigiert. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass sowohl ANCH ( $\sigma$ ) -R als auch ANCH ( $\sigma$ ) -L über der Beschränkung CONTIGUITY angeordnet werden, die verlangt, dass die Abfolge der korrespondierenden Segmente in der Kunstform nicht unterbrochen wird.

(179) O-CONTIGUITY ( $\sigma$ ): Syllabic Output Contiguity:

The segments of a syllable in J standing in correspondence with the segments of a syllable in SF form a contiguous string.

In dem infigierenden Typ (Jer-3), der den deutschen Kunstsprachen am ähnlichsten ist, wird O-CONTIGUITY ( $\sigma$ ) also von ANCH ( $\sigma$ )-R und ANCH ( $\sigma$ )-L dominiert, denn die Ausgangssilbe wird unterbrochen, um einen zweisilbigen Fuß zu schaffen, der an beiden Rändern mit der Input-Silbe verankert ist. Dies zeigt folgendes *tableau*, in dem ich ANCH ( $\sigma$ )-R und ANCH ( $\sigma$ )-L in einem *constraint* zusammengefasst habe (ANCH( $\sigma$ ) -L/R).

(180) Beschränkungen, die in Jerigonza (Jer-3) Infigierung bewirken:

ANCH ( $\sigma$ ) –L/R, FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ ) >> O-CONTIGUITY ( $\sigma$ )>> DEP (SF-J, $\sigma$ )

can (ción)	ANCH( $\sigma$ ) –L/R	FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ )	O-CONTIGUITY ( $\sigma$ )	DEP (SF-J, $\sigma$ )
a) $\text{[(ca.pan)(cio.pon)]}$			**	**
b) $\text{[(can.pa)(cion.po)]}$	*!*			**
c) $\text{[(can.cion)]}$	*!*			
d) $\text{[(pa.can) (pa.cion)]}$	*!*			**

Die Kandidaten b) und d) scheiden aus, weil sie die Epenthese-Silbe nicht an beiden Rändern des Fußes verankert haben. Auch Kandidat c) missachtet die Beschränkung ANCH( $\sigma$ ) –L/R, weil nicht jede Silbe an beiden Rändern eines Fußes verankert ist. Kandidat a) ist also der Gewinner, weil er nur niedrig geranktes O-CONTIGUITY ( $\sigma$ ) verletzt.

Um auszuschließen, dass die gesamte Silbe redupliziert wird, verwendet Piñeros die Beschränkung INTEGRITY, die verhindern soll, dass Segmente aus der Basisform in der Kunstform wiederholt auftreten.

(181) INTEGRITY: No Breaking.

No element in the Source Form (SF) has multiple correspondents in Jerigonza (J).

Diese Beschränkung wird in V-INTEGRITY und C-INTEGRITY unterteilt. C-INTEGRITY steht in der Hierarchie oben und verhindert, dass der Konsonant redupliziert wird, gleichzeitig wird aber durch ebenfalls hoch geranktes ONSET ein Konsonant gefordert, der nun durch Epenthese eines *default*-Konsonanten<sup>140</sup> gewonnen werden kann. V-INTEGRITY dagegen steht in der Hierarchie ganz unten, so dass diese Beschränkung die Reduplikation des Vokals nicht verhindern kann, die von der universal gültigen Bedingung, dass Silben einen Nukleus haben, erzwungen wird. Dies wird an einer Kunstsprache demonstriert, die als invarianten Konsonanten –*k* einsetzt:

<sup>140</sup> Piñeros leitet den *default*-Konsonanten mit Hilfe von Markiertheits-Beschränkungen her. So wird eine Beschränkung gegen stimmlose Plosive von einem *constraint* ONSET dominiert. Dieser wird wiederum von Markiertheits-Beschränkungen gegen alle anderen Typen von Segmenten an Silbenrändern dominiert, so dass z.B. *p* oder *k* als *default*-Konsonanten entstehen können. Auf eine umfangreichere Diskussion der Herleitung des *default*-Segments wird hier verzichtet, weil davon ausgegangen wird, dass in den deutschen Kunstsprachen die invarianten Segmente Input-Status haben.

(182) Beschränkungen, die in der Kunstsprache die Reduplikation des Vokals und die Epenthese des Konsonanten erzwingen.

C-INTEGRITY>>ONSET>>DEP (SF-J, Seg)>>NUCLEUS>>V-INTEGRIT

pisso	C-INTEGRITY	ONSET	DEP (SF-J, Seg)	NUCLEUS	V-INTEGRITY
a) pi.pi.so.so	p!s				i o
b) $\varphi$ pi.ki.so.ko			k k		

Kandidat a) verletzt C-INTEGRITY zweimal, weil die Onset-Konsonanten der Basisform in der Kunstform doppelt auftreten. Kandidat b) dagegen verletzt diese hochrangige Beschränkung nicht, weil es auf den invarianten *default*-Konsonanten zurückgreift. Die Vokale können dagegen kopiert werden, da V-INTEGRITY in der Hierarchie unten steht und Silben einen Nukleus haben müssen.

#### Zusammenfassung:

Folgende drei Gruppen von Beschränkungen sind in der Analyse von Piñeros wichtig:

- Beschränkungen, die in Jerigonza Entstehung und Verteilung von Epenthese-Silben erzwingen (z. B. in Jer-1; hochrangiges ANCH ( $\sigma$ )-L bewirkt, dass die Epenthese-Einheit am rechten Rand eingefügt wird):

ANCH ( $\sigma$ )-L, FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ )>>DEP (SF-J, $\sigma$ ), ANCH ( $\sigma$ ) -R

- Beschränkungen, die in Jerigonza (Jer-3) Infigierung bewirken: ANCH ( $\sigma$ ) -L/R dominiert O-CONTIGUITY ( $\sigma$ ) und dies führt dazu, dass die Ausgangseinheit unterbrochen wird, um die Epenthese-Einheit zu infigieren.

ANCH ( $\sigma$ ) -L/R >> O-CONTIGUITY ( $\sigma$ )

- Beschränkungen, die in Jerigonza die Reduplikation des Vokals und die Epenthese des Konsonanten erzwingen: Hochrangiges C-INTEGRITY und ONSET bewirken den Einsatz eines epenthetischen *default*-Konsonanten. Niedrig geranktes V-INTEGRITY erlaubt die Reduplikation des Vokals.

C-INTEGRITY>>ONSET>>DEP (SF-J, Seg)>>NUCLEUS>>V-INTEGRITY

Bei den eingefügten Einheiten handelt es sich also für Piñeros nicht um (morphologische) Infixe,

die über einen Lexikon-Eintrag verfügen, sondern um phonologische Epenthese-Elemente und um kompensatorisch reduplizierte Vokale. Die Einheiten entstehen, um prosodischen Erfordernissen im Output zu genügen (zweisilbige Fußstruktur und Verankerung mit Ausgangssilbe). Diese Analyse ist allerdings nur möglich, weil in den Jerigonza-Sprachen ausschließlich ein bestimmter Typ invarianter Segmente eingesetzt wird. In den deutschen Kunstsprachen werden dagegen unterschiedliche invariante Konsonanten verwendet, die nicht alle als *default*-Segmente gelten können, weswegen dieser Aspekt der Analyse Piñeros' nicht auf die deutschen Kunstsprachen angewendet werden kann. Ebenso wie wir betrachtet Piñeros jedoch die Jerigonza-Sprachspiele als Beispiel für einen Fall prosodischer Morphologie, da die Segmente, die das Kunstwort-Morphem bilden, diskontinuierlich angeordnet werden bzw. mittels phonologischer Epenthese erweitert werden, um einer invarianten Fußstruktur zu gehorchen.

### 6.1.1.3. Yu (2007)

Yu stellt in seiner Monographie einen anderen Ansatz vor, wie Geheimsprachen des ersten Typs, die er als *iterative infixing ludlings* (IIL) bezeichnet, analysiert werden können. Im Folgenden wird darauf eingegangen, wie Yu *language plays* analysiert, die wie die deutschen Kunstsprachen eine aus einem invarianten Konsonanten und einem reduplizierten Nukleus bestehende Einheit in jede Silbe einfügen. Ein Beispiel hierfür ist ein Sprachspiel in Tigrinya: In dieser Sprache wird eine gV-Einheit nach jedem Nukleus affigiert.

(183) Tigrinya (Bagemihl 1988, zit. nach Yu 2007: 192)

Ausgangsform	Spielform	
<i>k'arma</i>	<i>k'agarmaga</i>	'gnat'
<i>ʔintay</i>	<i>ʔigintagay</i>	'what'

In Bezug auf den reduplizierten Vokal übernimmt Yu die Analyse von Piñeros (1998) und führt das Kopieren des Vokals auf kompensatorische Reduplikation zurück. Er erklärt also (wie Piñeros) das Einfügen der Vokale mit Hilfe prosodischer Beschränkungen, die verlangen, dass die Output-Formen in zweisilbige trochäische Füße geparkt werden (FOOT-BIN ( $\sigma\sigma$ ) und PARSE SYLL). Wie bei Piñeros wird eine Form von Verankerung vorausgesetzt, die eine Silbe der Ausgangsform am linken oder rechten Rand mit einem Fuß in der Kunstform verankert. Wenn



prosodischen Output-Beschränkungen entstehenden Nuklei mit Onsets zu versorgen.

### Zusammenfassung:

Yu (2007) sieht prinzipiell keinen Unterschied zwischen den in den Kunstsprachen generierten Einheiten und phonologischen Affixen in natürlichen Sprachen. Er stellt eine Analyse vor, die teilweise aus Infigierungs-, teilweise aus *template*-Mechanismen besteht. Der Infigierungs-Mechanismus besteht darin, dass der invariante Konsonant (zumindest in einer Instanz) als (morphologisches) Infix aufgefasst wird. Dieses Infix verfügt über einen Lexikon-Eintrag und über einen Subkategorisierungs-Rahmen. Der *template*-Mechanismus besteht darin, dass darüber hinaus eine prosodische Output-Beschränkung vorliegt, die zu kompensatorischer Reduplikation führt und verantwortlich ist für Iterativität: FOOT-BIN verlangt die Reduplikation des Nukleus und die reduplizierten Nuklei verlangen nach „Wiederholung“ (Reduplikation) des Infixes.

Fraglich ist, ob zusätzlich zu den relevanten Beschränkungen, die die Entstehung und Verteilung der Epenthese-Nuklei erzwingen (z.B. ANCH ( $\sigma$ ) –L/R, ), FOOT-BIN >> O-CONTIGUITY ( $\sigma$ ) >>DEP (B,AK) für eine infigierende Kunstsprache) zusätzlich die Subkategorisierungs-Erfordernisse – wie z.B. in Tigrinya: ALIGN(-g-,L, $\mu_{\text{Head}}$ ,R) – in die Analyse mit aufgenommen werden müssen. So wird z.B. in Tigrinya bereits durch ANCH ( $\sigma$ )- L/R ausgeschlossen, dass das Affix -g- präfigiert wird. Da es nicht präfigiert werden kann, aber nach links tendiert, wird es an der Stelle eingefügt, die aufgrund der Silbenstruktur möglich ist: nach dem ersten Nukleus.

Die Analyse von Yu (2007) hat im Vergleich zu der Erklärung von Piñeros (1998) insgesamt den Vorteil, dass auf Onsets zurückgegriffen werden kann, die keinen *default*-Status haben müssen. Zumindest in der ersten Instanz handelt es sich um ein morphologisches Affix mit Input-Status, in den weiteren Instanzen wird dieses morphologische Affix kompensatorisch redupliziert. Die Voraussage von Piñeros (1998), dass die invarianten Segmente als *default*-Elemente einzustufen sind, gilt empirisch nicht für alle Kunstsprachen. Problematisch ist diese Voraussage auch, wenn in ein- und derselben Kunstsprache verschiedene invariante Konsonanten verwendet werden. Vgl. z.B. die Kunstsprachen des Typs 1 im Deutschen: *kranz*→*kra-le-fanz*.

Sowohl Yu (2007) als auch Piñeros (1998) nehmen eine Art rhythmisches *template* an, das kompensatorische (also rein phonologische) Reduplikation erzwingt. Beide schließen aus, dass

es sich bei dem Prozess um morphologische Reduplikation handelt.

Problematisch ist, dass ein solches iteratives Einfügen von Silben unter Druck von ANCH ( $\sigma$ ) – L/R und FOOT-BIN in natürlichen Sprachen nicht zu beobachten ist. Es scheint kein morphologisches Wortbildungsmuster zu geben, bei dem nach jeder Silbe eine epenthetische CV-Silbe eingefügt wird, bei dem also z.B. aus hypothetischem *badupi* eine abgeleitete Form wie *ba-ti-du-ti-pi-ti* wird. Bislang ist eine große Ähnlichkeit zwischen den in Kunstsprachen angewendeten Verfahren und Wortbildungsprozessen in natürlichen Sprachen festgestellt worden. Es ist nicht klar, warum diese Übereinstimmung in diesem Punkt nicht gegeben sein sollte.

Yu betreibt großen Erklärungs-Aufwand, um diese Iterativität in den Kunstsprachen zu erklären. In der Analyse, die im Folgenden hier vorgeschlagen wird, ist Iterativität kein Problem, da davon ausgegangen wird, dass aus den einzelnen Silben in den Kunstsprachen virtuelle Kunstwörter entstehen. Begreift man die Einheiten auf diese Weise, so handelt es sich nicht um wiederholte Verwendung von Affixen in einer Ausgangseinheit, sondern um mehrere Ausgangseinheiten, die jeweils ein Affix hinzufügen.

### 6.1.2. Voraussetzungen für die Analyse

Die folgende Analyse weicht von den bisher vorgestellten Analysen in folgenden Punkten ab:

i) Es wird davon ausgegangen, dass aus jeder Ausgangsilbe in den Kunstsprachen virtuelle Kunstwörter mit eigener Prosodie entstehen. Die rhythmische Alternation folgt somit aus der Tatsache, dass es in der Geheimsprache nur Wörter mit gleicher Silbenzahl (zwei-, drei- oder viersilbige Wörter) gibt, die den Akzentregeln der Ausgangssprache folgen. In Kapitel 4.2.1.1. sind die Argumente für diese Sichtweise dargelegt worden, wobei u.a. darauf hingewiesen wurde, dass sich keine Unterscheidung in haupt- oder nebenbetonte Silben ausmachen lässt. In den viersilbigen Kunstwörtern ist außerdem zu beobachten, dass das für „normale“ Wörter vorgesehene Dreisilbenfenster respektiert wird. Auch der Einsatz bestimmter Segmente am linken Rand der entstehenden Einheiten (z. B. [ʔ] und [h]) deutet darauf hin, dass es sich um den linken Rand eines Fußes handelt. Wir gehen davon aus, dass der linke Rand dieses Fußes mit dem linken Rand eines prosodischen Wortes zusammenfällt. Schließlich ist auch die Umwandlung von Schwasilben in Einheiten mit einem Vollvokal ein deutlicher Hinweis darauf, dass aus jeder Silbe virtuelle Kunstwörter entstehen.

Piñeros (1998) dagegen unterscheidet in den abgeleiteten Wörtern Haupt- und Nebenakzente:

(186) *ma.és.tro* → {*mà.pa.è.pes.tró.po*}

D.h. der Hauptakzent, der in der Basis auf der Pänultima liegt, würde in dem AK auf eine Silbe fallen, die in der Basis unbetont war. Wie wir jedoch in Kap. 4.2.2. und in Kap. 4.4.2.4. gesehen haben, scheint in den deutschen Kunstsprachen der Akzent eine wichtige Rolle bei der Dekodierung zu spielen und wird in der Regel auf der Silbe, die auch in der Basis den Akzent trägt, konserviert.

In der hier vorgeschlagenen Analyse wird dagegen davon ausgegangen, dass aus einem dreisilbigen Wort drei (zwei-, drei- oder viersilbige) virtuelle Kunstwörter entstehen, die jeweils einen Hauptakzent tragen. Das Wort ‘Maestro’ würde also in den deutschen Kunstsprachen des Typs 1 (*ba*-Sprache) folgendermaßen abgeleitet werden:

(187) *ma.és.tro* → {*má.ba*} {*é.bes*} {*tró.bo*}

ii) Die eingefügten Einheiten werden als „Affixe“ mit Input-Repräsentationen angesehen, obwohl diese Einheiten semantisch „leer“ sind bzw. eine nur sehr abstrakte Bedeutung tragen.<sup>142</sup> Allerdings hängen der segmentale und prosodische Gehalt sowie die Position für diese Einheiten zumindest teilweise von bestimmten weiteren abstrakten Eigenschaften ab.

In *Generalized Alignment* (GA, McCarthy & Prince 1993) wird die Morphemposition aufgrund von Beschränkungen hergeleitet, die die Wohlgeformtheit im Output evaluieren. In dieser Theorie werden z. B. VC-Affixe infigiert, um Verletzungen von \*CODA zu vermeiden, vgl. Kap. 5.4. Darüber hinaus existieren aber auch *alignment-constraints*, die sich auf das betreffende Morphem beziehen und dafür verantwortlich sind, ob sich das Morphem am linken oder rechten Rand orientiert, also tendenziell ein Präfix oder Suffix ist. So gehen wir für die in den Kunstsprachen verwendeten, reduplizierten Affixe davon aus, dass sie sich am linken Rand orientieren. Infixe sind dagegen in GA keine kategoriell auf eine morpheminterne Position festgelegte Einheiten, sondern resultieren aus der Interaktion von Beschränkungen. Auch auf diese abstrakte Eigenschaft bezüglich der Natur von Infixen wird im Folgenden zurückgegriffen.

iii) Die meisten in den Kunstsprachen verwendeten Affixe enthalten auch redupliziertes Material. Piñeros (1998) geht hier nur von kompensatorischer Reduplikation aus.<sup>143</sup> D. h. er nimmt an, dass einem bestimmten Output-*template* (z.B. einem zweisilbigen Fuß) entsprochen werden muss, wobei zusätzlich das Basismaterial eine bestimmte Position in jedem Fuß einnehmen muss. Dies führt dazu, dass kompensatorisch redupliziert wird. Die Reduplikation hat also einen phonologischen, keinen morphologischen „trigger“. In der vorliegenden Arbeit wird dagegen ein abstraktes „Reduplikationsmorphem“ (RED) vorausgesetzt, das in Korrespondenzbeziehung sowohl zu einem Input also auch zur Basis steht, weswegen es dafür prädestiniert ist, z.B. TETU-Effekte aufzuweisen. Auch weitere für (morphologische) Reduplikation typische Verteilungs- und Strukturmuster wie z.B. die Tendenz, präfigiert zu werden (vgl. oben ii), lassen sich in den GKs beobachten.

Dass sich die Einheiten der Kunstsprachen und affigierende Morpheme in natürlichen Sprachen vergleichen lassen, wird auch daran deutlich, dass sie typologisch eine ähnliche Verteilung

---

<sup>142</sup> Vgl. zu dem Morphem-Status abstrakter Einheiten auch Aronoff (1976: 15) “what is essential about a morpheme: not that it means, but rather merely that we be able to recognize it.”

<sup>143</sup> Vgl. zu einer Typologie kompensatorischer Reduplikation Yu (2005).

aufweisen.

(188) Verteilung von Affixen in Kunstsprachen und in natürlichen Sprachen:

Kunstsprachen:

	präfigierend	Infigierend	suffigierend
invariantes Material	nie	typischerweise: V-initiale Einheiten	C-initiale Einheiten
redupliziertes Material	nie	immer z. B.: CV(V)	nie

Natürliche Sprachen:

	präfigierend	Infigierend	suffigierend
invariantes Material	untypisch (C. J. Hall 2000, 1988) und Hawkins & Cutler 1988)	prosodisch konditioniert, z. B. bei V-initialen Affixen (McCarthy & Prince 1993, Ussishkin 2007, Moravcsik 2000)	typisch (C. J. Hall 2000, 1988 und Hawkins & Cutler 1988)
redupliziertes Material	typisch (Nelson 2003)	prosodisch konditioniert, z. B. bei V-initialen Wörtern Reduplikation einer CV-Silbe im Wortinneren oder Verankerung am hauptbetonten Fuß (Nelson 2003)	nie (Nelson 2003) oder zumindest sehr selten

Die Affixe in den Kunstsprachen weisen also in ihrer Verteilung deutliche Parallelen zu natürlichen Sprachen auf (vgl. oben die dunkelgrauen Felder) bzw. verschärfen die in natürlichen Sprachen beobachteten Tendenzen (vgl. oben die hellgrauen Felder). Zwar sind in den Kunstsprachen die Varianten, die ausschließlich invariantes Material verwenden, selten. Dennoch gibt es im Hinblick auf invariante CV-Affixe mehr Belege für die suffigierende

Variante. Hierzu habe ich – wie in Kap. 3.3.2. beschrieben – nur eine Ausnahme gefunden: *kraft*→*kra-bo-ft*. Diese Variante wird allerdings nur in einer Datensammlung erwähnt (Bächtold 1914: 10). Auch das in Kap. 3.3.2. erwähnte Gedicht in der *bi*-Sprache infigiert eine CV-Silbe. Der suffigierende Typ scheint aber deutlich produktiver zu sein. Werden Affixe aus invariantem Material infigiert, so sind sowohl in den GKs als auch in natürlichen Sprachen prosodische Gründe hierfür anzunehmen: Es handelt sich um VC-Affixe, wobei eine Infigierung dann Verletzungen von \*CODA verhindert.

In Kunstsprachen werden reduplizierte Einheiten nie suffigiert, auch in natürlichen Sprachen sind Reduplikanten am rechten Rand zumindest äußerst selten bzw. werden von Nelson (2003) komplett ausgeschlossen. Während in natürlichen Sprachen Präfixe aus invariantem Material untypisch sind, sind sie in den Kunstsprachen, die wir in der Literatur, in den analysierten Internet-Chats und Foren bisher gefunden haben, dagegen ausgeschlossen.

In natürlichen Sprachen können reduplizierende Affixe infigiert werden. Dieser Fall tritt ein, wenn sie als *target* die hauptbetonte Silbe im Wortinneren haben, wenn dadurch eine ungünstige Silbenstruktur vermieden werden kann (*ompod*→*om-po-pod*; \**om.om.pod*) oder wenn Basis und abgeleitete Form am linken Rand verankert sein müssen (vgl. Kap. 5.4.). In den Kunstsprachen werden reduplizierende Infixe immer infigiert. Dies hängt offenbar damit zusammen, dass der *default*-Status von Reduplikationsmorphemen als Präfix in den Kunstsprachen nicht zur Verfügung steht. Im Folgenden soll diese auffällige Abweichung in der Position von reduplizierenden Affixen geklärt werden.

Vor dem Hintergrund der in der vorliegenden Dissertation vertretenen These, dass die in den Kunstsprachen verwendeten Verfahren sprachlichen Operationen entsprechen, ist auf jeden Fall aufschlussreich, dass die Verteilung der Affixe in GKs und in natürlichen Sprachen viele Parallelen aufweist. In der folgenden Analyse orientiere ich mich an den für Reduplikation maßgeblichen Größen: Umfang und Struktur, Position und *target*.

### 6.1.3. Analyse: Typ 1.1

#### 6.1.3.1. Unmarkierte Silbenstruktur

Die Geheimsprachen des Typs 1.1 zeichnen sich – wie in dem deskriptiven Teil in 3.3.1. beschrieben – dadurch aus, dass der Nukleus kopiert und die so entstehende Silbe mit einem invarianten Konsonanten versehen wird. Folgende Manipulation tritt am häufigsten auf:

#### **ba-Sprache:**

(189)	$C_1C_2V_3C_4C_5$	→	$C_1C_2V_3 \mathbf{b} \underline{V}_3C_4C_5$	<i>kraft</i> → <i>kra-ba-ft</i>
	Basis	→	RED + Basis	<i>kraft</i> → <i>kra-[ba]<sub>RED</sub>-ft</i>

Im Hinblick auf die Struktur der infigierten Einheiten zeigt sich, dass sie eine unmarkierte Silbenstruktur – z.B. CV oder im Fall der *le.fa*-Sprache CV(CV) – aufweisen. Die offenen Silben können als Resultat der Markiertheits-Beschränkung \*CODA interpretiert werden.

In folgendem *tableau* wird gezeigt, wie eine offene Silbe mit Hilfe von \*CODA erzwungen werden kann. Dabei werden die Verletzungen, die der invariante Konsonant *-b-* hervorruft, vorerst ignoriert. Auf die segmentale Struktur des Reduplikanten wird weiter unten in Kap. 6.1.3.2. noch detaillierter eingegangen. Hier soll zunächst einmal anhand eines einfachen Beispiels gezeigt werden, wie mit Hilfe eines für Reduplikationskontexte typischen TETU-rankings (vgl. Kap. 5.3.1.) die unmarkierte Struktur des „kunsstsprachlichen“ Reduplikanten (keine Coda, kein komplexer Onset) erzwungen werden kann:

TETU-ranking: MAX I-B >> *markedness constraints* >> MAX B-R

Die relevanten Beschränkungen für die offene Silbe werden folgendermaßen definiert:

(190) MAX I-B: Jedes Segment im Input hat ein korrespondierendes Segment in der Basis.  
\*CODA: Silben haben keine konsonantische Coda. (Prince & Smolensky 1993)  
MAX B-R: Jedes Segment in der Basis hat ein korrespondierendes Segment in RED.

Die Generierung einer offenen, unmarkierten Silbe im Reduplikationskontext wird in *tableau* (191) dargestellt:

(191) Die Generierung einer offenen, unmarkierten Silbe:

MAX I-B >> \*CODA >> MAX B-R

kraft +[b] <sub>RED</sub>	MAX I-B	*CODA	MAX B-R
a) kraft-baft		**!	
b) kra-ba	*!*		
c) $\varphi$ kra-ba-ft		*	**

Kandidat a) redupliziert die Basis bis auf den präspezifizierten Onset, der hier ignoriert wird, und verletzt daher keine der beiden *faithfulness*-Beschränkungen. Jedoch verstößt a) zweimal gegen \*CODA und scheidet daher aus. Kandidat b) dagegen verletzt \*CODA nicht, dafür fehlen dieser Form zwei Segmente aus dem Input. Dies führt dazu, dass c) der optimale Kandidat ist, da alle Segmente aus dem Input realisiert werden und nur eine \*CODA-Verletzung vorliegt. Während die Sprache im Allgemeinen Silben mit Coda zulässt (MAX I-B >> \*CODA), sind diese im Reduplikanten ausgeschlossen (\*CODA >> MAX B-R).

Auch das uneinheitliche Verhalten der Sprecher Diphtongen gegenüber kann durch diese Hierarchie gut zum Ausdruck gebracht werden. Wie in Kap. 4.3.1.1. ausgeführt, werden fallende Diphtonge von den meisten Sprechern als Einheit angesehen. Beide Teile des Diphtongs werden kopiert. Dies wird an dem Beispiel *haus* → *hau.baus* in folgendem *tableau* gezeigt. (Die Verletzungen, die der invariante Konsonant *-b-* hervorruft, werden wieder ignoriert.)

(192) Die Generierung einer offenen, unmarkierten Silbe (Diphtonge):

MAX B-I >> \*CODA >> MAX B-R

haus+[b] <sub>RED</sub>	MAX B-I	*CODA	MAX B-R
a) haus-[baus]		**!	
b) hau-[bau]	*!		
c) $\varphi$ hau-[bau]-s		*	*

Kandidat c) gewinnt, weil er nur eine Verletzung von \*CODA aufweist im Gegensatz zu Kandidat a), der \*CODA zweimal verletzt. Kandidat b) dagegen hat ein Input-Segment nicht realisiert und scheidet daher aus.

Manche Sprecher interpretieren jedoch den zweiten Teil des Diphtongs als Glide, also als Teil der Coda. In diesem Fall kopieren sie konsequenterweise als Nukleus nur den ersten Vokal:

(193) Die Generierung einer offenen, unmarkierten Silbe (Diphtonge):

MAX B-I >> \*CODA >> MAX B-R

ha[w]s+[b] <sub>RED</sub>	MAX B-I	*CODA	MAX B-R
a) ha[w]s-[ha[w]s]		**!	
b) ha[w]-[ba[w]]-s		**!	*
c) $\text{☞}$ ha-[ba]-[w]s		*	**

In diesem *tableau* wird der zweite Teil des Diphtongs als Coda gewertet. Deshalb scheiden die Kandidaten a) und b) aus, weil hier \*CODA zweimal verletzt wird. Kandidat c) dagegen verletzt \*CODA nur einmal und ist daher der Gewinner.

Die unterschiedliche Behandlung der Diphtonge resultiert also aus einer nicht einheitlichen Einschätzung der Natur ihres zweiten Teils.<sup>144</sup>

Die offene Silbe resultiert aus der Beschränkung \*CODA, einer Markiertheits-Beschränkung, die über MAX B-R angeordnet ist. Es handelt sich um ein typisches TETU-ranking, aus dem sich eine unmarkierte Struktur – ein *template* ohne Coda ergibt.

### 6.1.3.2. Invariante Segmente

In Echo-Wort-Systemen werden – wie in 5.3.2. dargestellt – die invarianten Segmente in der Regel als Präfixe dargestellt, die von links nach rechts Segmente aus der Basis verdrängen. In Typ 1 der analysierten GKs ist ebenfalls zu beobachten, dass am linken Rand des Reduplikationsmorphems invariante Segmente den Onset aus der Basis verdrängen.

Bei den GKs des Typs 1.1 und 1.2 handelt es sich nicht um eine vollständige Reduplikation, sondern um partielle Reduplikation, wobei die Struktur des Reduplikationsmorphems mit Hilfe von \*CODA hergeleitet worden ist. Die Struktur der einsilbigen Variante des Typs 1.1 sieht folgendermaßen aus:

<sup>144</sup> Vgl. Yip (1998) zu prä nuklearen Glides in Pig Latin. Auch in diesem Sprachspiel schätzen die Sprecher prä nukleare Glides unterschiedlich ein.

Input	/b/
Kunstform:	k r a - [b a] - f t
Basis:	k r a [C V] f t

Bei der zweisilbigen Variante des Typs 1.1 gehe ich von folgender zugrundeliegender Struktur aus:

kraft → kra-[le]<sub>AFF1</sub>-[f]<sub>RED1</sub>-ft

Der Vorteil dieser Struktur besteht darin, dass auch in diesem Fall von einem einsilbigen Reduplikationsmorphem ausgegangen werden kann, das aus dem invarianten Konsonanten [f], der den Onset aus der Basis verdrängt, und dem reduplizierten Nukleus besteht. Im Unterschied zu der einsilbigen Variante wird jedoch zusätzlich eine unbetonte Schwasilbe eingefügt, die ich als klitisches Affix auffasse und sich vor dem Reduplikationsmorphem befindet.<sup>145</sup> Diese Auffassung wird auch dadurch gestützt, dass diese Schwasilbe wie ein typisches Flexionssuffix (Sonorant+Schwa) aussieht.

Input:	/l e/ /f/
Kunstform:	k r a - [l e.] [f a] - f t
Basis:	k r a [CV.] [CV] f t

In Reduplikationsprozessen ist oft zu beobachten, dass ein Zusammenspiel von RED und anderen Affixen vorliegt. So führt Raimy (2000a: 61f.) eine Reihe von Sprachen an, in denen bestimmte Affixe immer zusammen mit dem Reduplikationsmorphem auftreten, ohne dass eine getrennte Semantik auszumachen wäre. Beispiele hierfür sind z. B. das Präfix *maŋ* in Tagalog oder das Präfix *ʔag* in Ilokano, die zusammen mit dem Reduplikationsmorphem realisiert werden:

---

<sup>145</sup> Auch McCarthy & Prince (19986/96: 59f.) sprechen mit Bezug auf unbetonte Silben in ähnlichen Sprachspielen (*chicken language*, *goose language*) von einem Klitikon.

(194) Zusätzliche Morphologie in Reduplikationsprozessen:

a) Tagalog Occupational Noun Prefix /maŋ/ (Carrier 1979: 66)

*maŋ-gu-gu-pit*            ‘barber’

*maŋ-ha-hala*            ‘voter’

b) Ilokano Progressive Reduplication

*ʔag-bas-basa*            ‘be reading’

*ʔag-da-dait*            ‘be sewing’

Allerdings ist der unmarkierte Fall, dass RED und KB adjazent sind (vgl. die Beispiele oben), doch es ist auch in natürlichen Sprachen zu beobachten, dass sich ein Affix zwischen Reduplikationsmorphem und KB schieben kann.<sup>146</sup> So wird in Alamlak (auf Papua-Neuguinea gesprochene Sepik-Ramu-Sprache) ein Affix *-ba* zwischen die Konstituenten der Reduplikation eingeschoben (vgl. Bsp. (195)a. In Dholuo (Kenia) wird dagegen der Vokal *a-* als Präfix einer Basis hinzugefügt und drückt Abschwächung aus, vgl. Bsp. (195)b. In beiden Sprachen steht also ein Affix zwischen dem RED und der Basis. Rubino (2005) bezeichnet diese Form von Reduplikation als diskontinuierliche Reduplikation. (Das Affix, das sich zwischen RED und Basis schiebt, wird in den folgenden Beispielen unterstrichen.)

(195) Diskontinuierliche Reduplikation:

a) Sepik (Bruce 1984: 165, zit. nach Rubino 2005: 16)

*hingna-marŋa-ba-marŋa-më-r*            ‘he worked very well’  
(work- redup - ba -straight- remote.pst-3sg.)

b) Dholuo (Omondi 1982: 87, zit. nach Rubino 2005: 16)

---

<sup>146</sup> Vgl. z. B. Riggle (2004), Shaw (2005) und Rubino (2005), die Fälle nicht-lokaler Reduplikation besprechen. Damit sind Fälle gemeint, in denen sich der Reduplikant nicht neben der Sequenz, die kopiert worden ist, befindet.

<i>tedo</i>	'cook'	<i>tedo ateda</i>	'just cooking'
<i>nyoro</i>	'yesterday'	<i>nyoro anyoro</i>	'only yesterday'

Wird in den Geheimsprachen des Typs 1 von einer Struktur ausgegangen, in der sich ein unbetontes, klitisches Affix (-*le-*, -*de-*) zwischen KB und RED befinden kann, so weisen die Reduplikationsmorpheme in allen GKs immer dieselbe Struktur auf und können mit derselben Hierarchie abgeleitet werden.

Damit der invariante Konsonant das Basismaterial im Onset des Reduplikationsmorphems verdrängen kann, ist in den GKs des Typs 1 eine Beschränkung notwendig, die für den invarianten Konsonanten spezifisch ist und dafür sorgt, dass im Reduplikationsmorphem die invarianten Segmente – auf Kosten der Segmente aus der Basis – realisiert werden. (Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf den invarianten Konsonanten, der zusammen mit dem Reduplikationsmorphem realisiert wird und als Teil des Reduplikationsmorphems aufzufassen ist.)

Wie wir in Kap. 5.3.2. gesehen haben, gibt es auch in natürlichen Sprachen Kontexte – z.B. in Fällen invarianter prosodischer Formen (*fixed prosody*) – in denen ein für Affixe spezifischer MAX I-O-*constraint* eingesetzt wird. Es handelt sich also nicht um eine Beschränkung, die nur in GKs Anwendung findet.

Wir definieren diesen *constraint* folgendermaßen:

(196) MAX I-O (RED)

Jedes Input-Segment von RED hat ein korrespondierendes Segment im Output.<sup>147</sup>

Wenn MAX I-O (RED) über MAX B-R angeordnet ist, kann das präspezifizierte Material des Reduplikanten nicht eliminiert werden, um kopiertem Basismaterial Platz zu machen. Außerdem garantiert die Beschränkung \*CODA, indem sie über MAX B-R steht, dass unmarkierte Reduplikationsmorpheme ohne Coda entstehen, während die Tatsache, dass \*CODA auch MAX I-O (RED) dominiert, dafür sorgt, dass nie ein präspezifiziertes Affix, das eine potenzielle Coda enthält, realisiert werden kann oder dass der invariante Konsonant zusätzlich zu einem reduplizierten Onset als Coda realisiert wird.

---

<sup>147</sup> Vgl. für eine ähnliche Formulierung dieses *constraints* Ussishkin (2005: 193). Siehe auch die Definition in (149).

In dem folgenden *tableau* soll dargestellt werden, wie aus der oben vorgeschlagenen Interaktion von Beschränkungen unmarkierte Reduplikanten hervorgehen, in denen das invariante Segment den Onset im Reduplikanten überschreibt:

(197) Das Entstehen unmarkierter Reduplikanten (Typ 1.1):

MAX I-O (BASE) >> \*CODA >> MAX I-O (RED) >> MAX B-R

kraft+[b] <sub>RED</sub>	MAX I-O (BASE)	*CODA	MAX I-O (RED)	MAX B-R
a) kra.-[ba]-ft		*		**** kr ft
b) ka.-[ba]	***! rft			* k
c) kra.-[kra]-ft		*	*!b	** ft
d) kra.-[ka]-ft		*	*!b	*** r ft
e) kra-[b.ka]-ft		**!		***rft

Kandidat b) scheidet aus, weil Input-Segmente aus der Basis getilgt worden sind. In c) und d) dagegen erscheint das Input-Segment, der invariante Konsonant *-b-*, nicht. Deshalb können diese Kandidaten nicht optimal sein. Kandidat e) dagegen realisiert den invarianten Konsonanten als Coda der ersten Silbe und scheidet aus, weil er im Gegensatz zu dem optimalen Kandidaten \*CODA zweimal verletzt.

Es sind jedoch auch Fälle denkbar, in denen ein Konsonant der Basis mit dem präspezifizierten Konsonanten ein Cluster bilden könnte. Hier zeigt sich, dass auch die Markiertheits-Beschränkung \*COMPLEX eine Rolle spielt, weil sie komplexe Silbenränder verhindern kann:

(198) \*COMPLEX: “No complex syllable margins.” (Prince & Smolensky 1993)

\*COMPLEX ist in meiner Analyse graduell verletzbar, d.h. jedes zusätzliche Segment in einem Silbenrand wird als Verletzung gekennzeichnet, wie in folgendem *tableau* demonstriert wird.

(199) Das Entstehen unmarkierter Reduplikanten (Typ 1.1):

MAX I-O (BASE) >> \*COMPLEX, \*CODA >> MAX I-O (RED) >> MAX B-R

rost+[b] <sub>RED</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX	*CODA	MAX I-O (RED)	MAX B-R
a) $\varnothing$ ro.-[bo]-st		*	*		***rst
b) ro.-[bor]-st		**!	*		**st
c) ro.-[rob]-st		**!	*		**st
d) ro.-[bro]-st		**!	*		

In *tableau* (199) scheidet Kandidat d) aus, weil er einen markierten, komplexen Onset bildet. Die Kandidaten b) und c) dagegen haben gegenüber dem Gewinner im Hinblick auf MAX B-R eine Verletzung weniger, dafür weisen sie aber dem optimalen Kandidaten gegenüber eine zusätzliche Verletzung von \*COMPLEX auf, da die Coda drei Segmente umfasst, während der Gewinner \*COMPLEX nur einmal verletzt.

Folgendes *tableau* wendet diese Hierarchie auf die Variante des Typs 1.1 an, die ein klitisches Affix enthält.

(200) Das Entstehen unmarkierter Reduplikanten (Typ 1.1):

MAX I-O (BASE) >> \*COMPLEX, \*CODA >> MAX I-O (RED) >> MAX B-R

kraft+[le]+[f] <sub>RED</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX	*CODA	MAX I-O (RED)	MAX B-R
a) $\varnothing$ kra.-[le.]-[fa]-ft		**	*		**** k r ft
b) kra.-[le.]-[kra]-ft		***!	*	*	** ft
c) kra.-[le.]-[kaf]-ft		***!	*		* rft
d) kra.-[le]-[f.ka]-ft		**	**!		***rft

Kandidat b) setzt den invarianten Konsonanten nicht und scheidet daher aus. In c) wird der invariante Konsonant als Coda realisiert und dies führt zu einem zusätzlichen Segment in der Coda. Diese zusätzliche Verletzung von \*COMPLEX ist „fatal“. In d) dagegen wird der invariante Konsonant als Coda des klitischen Affixes realisiert. Deswegen hat Kandidat d) eine CODA-Verletzung mehr als der Gewinner.

### 6.1.3.3. Die Herleitung des *templates*

Bislang ist davon ausgegangen worden, dass der Reduplikant aus einer Silbe besteht. Die segmentale Struktur wurde mit Hilfe von MAX I-O (RED) sowie \*COMPLEX und \*CODA bestimmt.

Im Hinblick auf den Umfang des Reduplikanten muss jedoch noch zusätzlich ausgeschlossen werden, dass der Reduplikant erweitert wird, um mehr Basis-Material realisieren zu können, ohne die Markiertheits-Beschränkungen zu verletzen. Wenn beispielsweise der Nukleus zweimal kopiert würde, wäre es möglich, einen weiteren Konsonanten aus der Basis zu reduplizieren, ohne \*CODA oder \*COMPLEX zusätzlich zu verletzen, vgl. z.B.: *kraft* → \**kra*.[*ba.ka*]*ft*.<sup>148</sup> Es müssen also Beschränkungen wirksam sein, die den Umfang des Reduplikationsmorphems begrenzen (*size-restrictor-constraints*, vgl. Kap. 5.3.1.).

In der Forschung gibt es unterschiedliche Vorschläge, wie der Umfang dieser Schablonen hergeleitet werden kann. So ist vorgeschlagen worden, ein einsilbiges *template* mit Hilfe von COINCIDE- $\sigma_1$  (Alber 2001, Lappe 2005, 2007) zu bestimmen:

(201) COINCIDE ( $\sigma_1$ ): Every segment of the output is in the first syllable of some morpheme.

Wenn wir als Beispiel die *ba*-Sprache nehmen, so kann COINCIDE ( $\sigma_1$ ) dafür sorgen, dass das Reduplikationsmorphem auf eine Silbe beschränkt wird. Somit ist ausgeschlossen, dass z.B. der Nukleus zweimal kopiert wird:

(202) Das einsilbige *template*:

MAX I-O (BASE) >> \*COMPLEX, \*CODA >> MAX I-O (RED) >> COINCIDE ( $\sigma_1$ ) >> MAX B-R

kraft+[b] <sub>RED</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX	*CODA	MAX I-O (RED)	COINCIDE ( $\sigma_1$ )	MAX B-R
a) $\text{☞}$ kra.-[ba]-ft		**	*			**** kr ft
b) kra.-[ba.ka]-ft		**	*		*!	*** r ft
c) kra.-[bar]-ft		***!	*			***kft

Auch wenn Kandidat b) mehr Segmente aus der Basis realisiert, so überschreitet er andererseits die *template*-Struktur, während die Variante a) dagegen das einsilbige *template* berücksichtigt. (Ich zähle hier und im Folgenden im Hinblick auf COINCIDE-( $\sigma_1$ ) nur die Verletzungen, die das Morphem RED betreffen.) Gleichzeitig beachtet der Reduplikant die Markiertheits-Beschränkungen und enthält das Input-Segment [b]. Kandidat a) ist daher der optimale Kandidat,

<sup>148</sup> Auch Epenthese eines *default*-Nukleus wäre eine mögliche Strategie.

auch wenn auf diese Weise nur der Vokal der Basis redupliziert wird. Kandidat c) hat mehr Segmente aus der Basis realisiert, dies wird jedoch durch ein zusätzliches Segment in der Coda erkauft, so dass dieser Kandidat aufgrund von \*COMPLEX ausscheidet.

Diese Hierarchie kann auch auf die Varianten, die ein klitisches Affix enthalten, angewendet werden.

(203) Das einsilbige *template* in Typ 1.1:

MAX I-O (BASE)>> \*COMPLEX, \*CODA>> MAX I-O (RED)>> COINCIDE-( $\sigma_1$ )>>MAX B-R

kraft+[le]+[f] <sub>RED</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX	*CODA	MAX I-O (RED)	COINCIDE- ( $\sigma_1$ )	MAX B-R
☞ a) kra.-[le.]-[fa]-ft		**	*			**** kr ft
b) kra.-[le.]-[fa.ka]-ft		**	*		*!	*** r ft
c) kra.-[le.]-[f]-ft		***!	*		*	***** kraft

In diesem *tableau* gewinnt Kandidat a), weil in a) die Markiertheits-Beschränkungen gegen komplexe Silbenränder nur zweimal verletzt werden, während Kandidat c) in der Coda des Reduplikationsmorphems ein zusätzliches Segment realisiert, was zu einer zusätzlichen, „fatalen“ \*COMPLEX-Verletzung führt. Kandidat b) dagegen hat den Vokal zweimal redupliziert, um einen weiteren Basis-Konsonanten zu realisieren. Dieser Kandidat weist also eine Verletzung von COINCIDE-( $\sigma_1$ ) auf und wird daher ausgeschlossen.

#### 6.1.3.4. Die Position des Reduplikationsmorphems

Bei der Analyse der Position von reduplizierenden Affixen hat Nelson (2003) die These aufgestellt, dass Reduplikationsmorpheme entweder präfigiert oder an die hauptbetonte Silbe affigiert werden. Auch wenn diese These zu stark sein sollte, so ist dennoch unbestritten, dass in natürlichen Sprachen eine deutliche Asymmetrie zugunsten präfigierender Reduplikationsmorpheme besteht. In den Kunstsprachen gehe ich ebenfalls davon aus, dass eine Tendenz vorliegt, sich am linken Rand des prosodischen Wortes zu orientieren, wobei es sich hier um eine verletzbare Beschränkung handelt, die von einer höherrangigen Beschränkung dominiert wird, die dafür sorgt, dass es *immer* zu Infigierung<sup>149</sup> kommt.

In OT wird die Position von Präfixen mit Hilfe von *alignment* ausgedrückt: *alignment* drückt wie gesagt aus, dass der Rand einer morphologischen Konstituente mit dem Rand einer prosodischen Konstituente zusammenfällt. Wenn ALIGN (RED, PRWD)-LEFT in der Hierarchie eine hohe Position einnimmt, so ist der Reduplikant ein Präfix:

- (204) ALIGN (RED, PRWD)-LEFT  
Der linke Rand des Reduplikationsmorphems stimmt mit dem linken Rand des prosodischen Wortes überein.

Aufgrund der typologischen Beobachtung, dass für die deutschen Geheimsprachen nie eine Präfigierung zu beobachten ist, muss jedoch diese Beschränkung von einer anderen dominiert werden. Die Ursache für Infigierung kann funktional erklärt werden: So haben wir in Kap. 5.3.3 erwähnt, wie wichtig der linke Rand, also der erste Konsonant bzw. die erste Silbe der Wortwurzel für die Worterkennung ist. Da Reduplikationsmorpheme normalerweise den linken Rand kopieren, können sie problemlos präfigiert werden, da sie den lexikalischen Zugriff auf die Wurzel sozusagen „gratis“ mitliefern. Allerdings ist zu beobachten, dass in den GKs der erste Konsonant des Reduplikationsmorphems nicht mit dem linken Rand der Basis übereinstimmt: Es wird hier immer ein invariantes Segment verwendet. Da aber gerade in Kunstsprachen der schnelle Zugang zur Basis gewährleistet sein muss, damit die Ausgangssilbe schnell dechiffriert werden kann, muss hier also eine höher angeordnete Beschränkung gewährleisten, dass die Ausgangssilbe am linken Rand mit dem prosodischen Wort bündig ist. Dies hat zur Folge, dass

---

<sup>149</sup> In Typ 1.3 gehe ich davon aus, dass eine komplette Reduplikation vorliegt.

das Affix infigiert wird, um somit den/die für die Worterkennung wichtigen Konsonanten nicht zu verdecken.

Basis, Ausgangssilbe: [k r a - f t

abgeleitete Kunstform (AK): [kra – RED – ft

Output: [kra – ba– ft

Dieser Vorgang kann mit Hilfe einer Form von Verankerung (*anchoring*, McCarthy & Prince 1995) geleistet werden: Der linke Rand der Basis (B, *kraft*) muss mit dem linken Rand der abgeleiteten Kunstform (AK, *kra-ba-ft*) bündig sein.

(205) ANCHOR (B-AK)-LEFT:

Der linke Rand der Basis (B) muss mit dem linken Rand der abgeleiteten Kunstform (AK) übereinstimmen.<sup>150</sup>

ANCHOR (B, AK)-LEFT verhindert, dass RED präfigiert wird. ALIGN (RED, PRWD)-LEFT dagegen verhindert, dass RED zu weit nach rechts rückt:

ANCHOR (B, AK)-LEFT >> ALIGN (RED, PRWD)-LEFT

Es handelt sich hierbei um eine Form von Verankerung zwischen zwei Output-Formen, die bereits über eine vollständige Prosodie verfügen. Damit keine terminologische Verwirrung entsteht, wird im Folgenden der Terminus Input nur für zugrundeliegende Formen (z.B. /kraft/) verwendet. Die Verankerung, von der hier die Rede ist, betrifft dagegen eine Basis (B) und eine abgeleitete Kunstform (AK), beides sind Output-Formen.

Diese Hierarchie entspricht auch Vorschlägen, die für Infigierungs-Muster in natürlichen Sprachen gemacht worden sind. Wie bereits ausgeführt (vgl. Kap. 5.4.) analysieren auch Kurisu & Sanders (1999: 51) Reduplikation in Mangarayi mit Hilfe von Verankerung der Basis: Hier sorgt die Beschränkung ANCHOR (I-O)-LEFT, die unserer Beschränkung ANCHOR (B, AK)-LEFT entspricht und die ALIGN (RED, PRWD)-LEFT dominiert, dafür, dass der VC(C)-Reduplikant

---

<sup>150</sup> Eine andere Möglichkeit besteht darin, nur mit *alignment* zu arbeiten, wobei die Forderung aufgestellt wird, dass die Basis mit dem linken Rand des prosodischen Wortes bündig ist: ALIGN (B, PRWD)-LEFT >> ALIGN (RED, PRWD)-LEFT.

unmittelbar nach dem ersten Konsonanten eingefügt wird:

(206) Infigierung in Mangarayi (Merlan 1982, zit. nach Kurisu/Sanders 1999: 48f.):

<i>gurjag</i>	<i>'lily'</i>	<i>g-urj-urjag</i>	<i>'lilys'</i>
<i>walima</i>	<i>'young person'</i>	<i>w-al-alima</i>	<i>pl.</i>
<i>galugu</i>	<i>'poor thing'</i>	<i>g-al-alugu</i>	<i>pl.</i>

Auch Riggle (2006: 18) geht von Verankerung der Basis mit dem abgeleiteten Wort aus, um die Position des Reduplikanten in Pima zu bestimmen. In seiner Analyse muss die erste Mora des Stammes (der Basis) mit der ersten Mora der abgeleiteten Form übereinstimmen, ein *alignment-constraint* sorgt dagegen dafür, dass der linke Rand des Reduplikanten so weit wie möglich nach links tendiert: ANCHOR<sub>μ</sub><sub>1</sub>>>ALIGN (RED, PRWD)-LEFT:

(207) Infigierung in Pima (Riggle 2006):

<i>kuadi</i> → <i>ku-ku-adi</i>	<i>'twins'</i>
<i>hodai</i> → <i>ho-ho-dai</i>	<i>'rocks'</i>
<i>mavit</i> → <i>ma-m-vit</i>	<i>'lions'</i>

Ein *tableau*, das die Position von RED in den Kunstsprachen mit Hilfe von Verankerung darstellt, sieht also folgendermaßen aus:

(208) Die Position von RED:

ANCHOR (B-AK)-LEFT>>ALIGN-L(RED, PRWD)

kraft +[b] <sub>RED</sub>	ANCHOR (B, AK)-LEFT	ALIGN (RED, PRWD)-LEFT
a) $\text{☞}$ kra-[ba]-ft		***
b) kraft-[ba]		****!*
c) [ba]-kraft	*!	

Im Hinblick auf die Position von RED muss an dieser Stelle noch geklärt werden, auf welche Weise ausgeschlossen werden kann, dass sich der Reduplikant in Konsonanten-Cluster zwischen die Onset-Elemente schiebt. Eine Möglichkeit besteht darin, auf allgemeine Wohlgeformtheits-

Bedingungen der Silbe hinzuweisen. Im Hinblick auf die Silbenstruktur sollte die bevorzugte Position für den CV(V)-Reduplikanten die Position nach den vokalischen Elementen sein. In Kap. 4.3.1.2 wurde darauf hingewiesen, dass die invarianten Segmente des Reduplikationsmorphems geringe Sonorität aufweisen. Im Onset der ersten Silben “kuntsprachlicher Affixe“ werden überwiegend labiale und labiodentale Okklusive und Frikative (<d>,<b>,<p>,<f>,<v>) verwendet, die sich aufgrund ihrer geringen Sonorität gut dazu eignen, den Silbenrand zu bilden und als zweites Element in Konsonanten-Clustern unwahrscheinlich sind (vgl. z.B. *kraft*→\**k-ba-raft*). Der glottale Frikativ <h>, der ebenfalls zum Einsatz kommt, ist nur silbeninitial und als alleiniger Konsonant möglich. Wörter mit einfachem Onset würden bei einer Verschiebung des Reduplikanten vor den Nukleus ebenfalls prosodisch nicht wohlgeformte Silben ergeben, weil sich eine zweite Silbe ohne Onset ergäbe (vgl. *See*→\**S-bee.-ee*). Trotzdem sind einige wenige Fälle denkbar, in denen sich der Reduplikant zwischen zwei Onset-Konsonanten schieben könnte, ohne wichtige Silbenstrukturbedingungen zu verletzen. Dies ist insbesondere in den Varianten möglich, in denen eine invariante Sequenz aus *-lef-*, *-lew-* oder *-nef-* vorliegt, denn Liquide oder Nasale eignen sich aufgrund ihrer höheren Sonorität gut dazu, in einem Konsonanten-Cluster nach dem ersten Teil eingefügt zu werden: Vgl. hypothetisch: *kraft*→\**k-nefa-raft* oder *brot*→\**b-lewo-rot*. Diese Formen werden weder durch den Verweis auf Phonotaktik (Verletzung der Sonoritätshierarchie) noch durch die oben aufgestellte Hierarchie ANCHOR (B-AK)-LEFT >>ALIGN-L(RED, PRWD) ausgeschlossen. Ich gehe davon aus, dass hier der Akzent dafür verantwortlich gemacht werden kann, dass diese Formen nicht attestiert sind: In Kap. 4.4.2. hat sich gezeigt, dass die Sprecher in den dreisilbigen (und viersilbigen) AKs den Akzent nie auf die Pänultima legen.<sup>151</sup> Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Pänultima eine Silbe mit Schwa ist und daher nicht betont werden kann. In den dreisilbigen (*kraft*→*kra.le.faft*) und viersilbigen (*kraft.haft.le.faft* oder *kra.ha.le.faft*) AKs haben die Sprecher dagegen mit großer Mehrheit den Akzent auf die Antepänultima gelegt. Dies haben wir so interpretiert, dass die Sprecher bei geschlossener Ultima (und unbetonbarer Pänultima) ein (laut Janßen 2003) reguläres ‘HLH-Muster bevorzugen, während sie bei offener Ultima (und unbetonbarer Pänultima) dagegen anscheinend das ‘HLL-Muster ausgewählt, weil alle AKs dasselbe Akzentmuster aufweisen müssen. Würde nun die Sequenz *-le.fV-* zwischen die beiden Konsonanten der Ausgangseinheit eingeschoben, befände sich dann die (unbetonbare) Schwasilbe in der Position der Antepänultima. Der Akzent müsste dann also auf die Pänultima oder Ultima verlegt werden: *kraft*→\**k-n[ə]fá-raft* oder *kraft*→\**k-n[ə]fa-ráft*. Es würden sich

---

<sup>151</sup> Bei der Befragung der 30 Sprecher legte in den drei- und viersilbigen AKs nur jeweils ein Sprecher den Akzent auf die Pänultima.

also AKs wie die gerade genannten ergeben, in denen der Akzent auf Pänultima oder Ultima fällt, während er in AKs, bei denen eine Infigierung in den Onset-Cluster nicht möglich ist, weiterhin auf die Antepänultima fiel. Dies ist jedoch ausgeschlossen, da wie oben ausgeführt, die Sprecher immer dasselbe Akzentmuster verwenden wollen.

Darüber hinaus ist auch davon auszugehen, dass die Sprecher den Nukleus als phonologische Einheit ansehen. Die Sprecher beziehen sich auf diese Konstituente, sowohl was das *target* als auch was die Position des Reduplikanten angeht: Die den Nukleus bildenden Segmente werden kopiert und die kopierte (und invariante) Sequenz wird nach dem Nukleus in die Ausgangseinheit eingeschoben. Ein solches Vorgehen ist in jedem Fall (d.h. unabhängig von der Struktur des Onsets) möglich, während eine Infigierung nach dem Onset oder gar in den Onsetcluster prinzipiell nur möglich ist, wenn dadurch eine Struktur mit wohlgeformten Silben entsteht (also z. B. in \**knefaraft*, aber nicht in \**n-nefi-icht*) Auf diese Weise kann die Einheitlichkeit des Sprachspiels gewährleistet werden: In allen AKs wird nach der gleichen Silbenkonstituente – dem Nukleus – infigiert, nicht manchmal nach dem Onset und manchmal nach dem Nukleus. Tatsächlich gibt es keine Kunstsprache, in der – je nach phonotaktischer Verträglichkeit – der Reduplikant sowohl zwischen die Onset-Konsonanten als auch nach dem Konsonanten-Cluster eingeschoben wird. Dass eine solche Kunstsprache nicht attestiert ist, bedeutet nicht nur, dass sich die Sprecher auf den Nukleus beziehen, es kann auch ein Hinweis darauf sein, dass der Onset ebenfalls als Einheit empfunden und nicht gerne von den Sprechern gesplittet wird. Die Tatsache, dass die prävokalischen Konsonanten nie durch einen Reduplikanten oder durch ein invariantes „kunstsprachliches“ Affix auseinandergerissen werden, kann also darauf hindeuten, dass diese subsilbische Konstituente für die Sprecher eine psychologische Realität darstellt.

### 6.1.4. Analyse: Typ 1.2

Typ 1.2 weist große Ähnlichkeiten mit Typ 1.1 auf. Deshalb wird im Folgenden nicht mehr gesondert auf unmarkierte Silbenstruktur, Position, *target* und den Einsatz invarianter Segmente eingegangen, da die Analyse aus Typ 1.1 übernommen werden kann. Typ 1.2 (wie auch Typ 1.3) unterscheidet sich von Typ 1.1 vor allem dadurch, dass zwei Reduplikationsmorpheme vorliegen.

Für Typ 1.2 gehe ich von folgender Struktur aus:

$$\text{kraft} \rightarrow \text{kra.-} [\underline{\text{h}\text{a}}]_{\text{RED1}} - [\text{le}]_{\text{AFF1}} - [\underline{\text{f}\text{a}}]_{\text{RED2}} - \text{ft}$$

Es kann davon angenommen werden, dass in Typ 1.2 das bereits besprochene einsilbige *template* aus Typ 1.1 sowohl in RED1 als auch in RED2 angewendet wird. Beide Reduplikanten haben dieselbe Struktur und unterscheiden sich nur durch das präspezifizierte Material. Im Folgenden wird zuerst nur RED1 besprochen:

(209) Das *template* in Typ 1.2 (RED1):

MAX I-O (BASE) >> \*COMPLEX, \*CODA >> MAX I-O (RED) >> COINCIDE-( $\sigma_1$ ) >> MAX B-R

kraft+[h] <sub>RED1</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX	*CODA	MAX I-O (RED)	COINCIDE- ( $\sigma_1$ )	MAX B-R
a) kra.-[ha]-ft		**	*			**** kr ft
b) kra.-[h]-ft		***!	*		*	*****kraft
c) kra.-[hak]-ft		***!	*			*** r ft
d) kra.-[ha.ka]-ft		**	*		*!	**** kr ft

Sowohl b) als auch c) weisen im Hinblick auf \*COMPLEX eine Verletzung mehr als der Gewinner a) auf. Kandidat d) dagegen verletzt COINCIDE-( $\sigma_1$ ). Der optimale Kandidat ist daher a). Auch RED2 kann mit Hilfe derselben Hierarchie ermittelt werden.

(210) Das *template* in Typ 1.2 (RED2):

MAX I-O (BASE) >> \*COMPLEX, \*CODA >> MAX I-O (RED) >> COINCIDE-( $\sigma_1$ ) >> MAX B-R

kraft+[le]+[f] <sub>RED2</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX	*CODA	MAX I-O (RED)	COINCIDE- ( $\sigma_1$ )	MAX B-R
a) $\text{ kra. - [le.] - [fa] - ft}$		**	*			**** kr ft
b) $\text{ kra. - [le.] - [f] - ft}$		***!	*		*	*****kraft
c) $\text{ kra. - [le.] - [fa.ka] - ft}$		**	*		*!	*** r ft
d) $\text{ kra. - [le.ka] - ft}$		**	*	*!		***r ft

Kandidat b) weist gegenüber dem Gewinner eine zusätzliche Coda-Verletzung auf und scheidet aus. In c) dagegen führt eine Verletzung von COINCIDE-( $\sigma_1$ ) zum Ausschluss. In d) dagegen wird ein invariantes Segment nicht realisiert. Der optimale Kandidat ist daher a).

Beide Hierarchien können in eine überführt werden.

(211) *Templates* in Typ 1.2:

MAX I-O (BASE)>> \*COMPLEX, \*CODA>> MAX I-O (RED)>> COINCIDE- ( $\sigma_1$ )>> MAX B-R

kraft++[h] <sub>RED1</sub> + [le]+[f] <sub>RED2</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX	*CODA	MAX I-O (RED)	COINCIDE- ( $\sigma_1$ )	MAX B-R
a) $\text{ kra. - [ha.] - [le.] - [fa] - ft}$		**	*			**** kr ft ****kr ft
b) $\text{ kra. - [haf.] - [le.] - [fa] - ft}$		**	**!			***kr t ****kr ft
c) $\text{ kra. - [ha.ka] - [le.] - [fa.ka] - ft}$		**	*		**!	*** r ft ***r ft

Wieder gewinnt hier Kandidat a), weil er die beiden Reduplikationsmorpheme realisiert, ohne die Markiertheits-Beschränkungen zu verletzen – im Gegensatz zu b). Kandidat c) dagegen scheidet aus, weil er die Reduplikationsmorpheme unzulässigerweise erweitert.

### 6.1.5. Zusammenfassung der Analyse (Typ 1.1 und 1.2)

Zusammenfassend sind also folgende Beschränkungen für die Beschreibung der Kunstsprachen des Typs 1.1 und 1.2 von Bedeutung:

*target:*

MAX B-I >> \*CODA >> MAX B-R

Position des Reduplikanten:

ANCHOR (B-AK)-LEFT >> ALIGN-L (RED, PRWD)

Segmentale Struktur und invariante Segmente:

MAX I-O (BASE) >> \*COMPLEX, \*CODA >> MAX I-O (RED) >> COINCIDE- ( $\sigma_1$ ) >> MAX B-R

Zwei Markiertheits-Beschränkungen (\*COMPLEX UND \*CODA), die über MAX B-R angeordnet sind, sorgen dafür, dass der Reduplikant in den verschiedenen Varianten immer aus Silben besteht, die die universal unmarkierte Struktur CV aufweisen. Diese Markiertheits-Beschränkungen stehen in der Hierarchie auch über einem für das Reduplikationsaffix spezifischen *constraint* MAX I-O (RED). Dieses *ranking* sorgt dafür, dass die Realisierung von präspezifiziertem Material nie zu einer Verletzung von \*COMPLEX und \*CODA führt. Außerdem sorgt die Position von MAX I-O (RED) über MAX B-R dafür, dass das präspezifizierte Material nicht zu Gunsten reduplizierter Segmente aus der Basis eliminiert wird. Gleichzeitig verhindert diese Hierarchie, dass zusätzlich zu dem präspezifizierten Konsonanten ein weiteres Segment in einem RED-Onset auftauchen kann. Außerdem schließt der *size-restrictor* COINCIDE- ( $\sigma_1$ ) aus, dass im Reduplikanten zusätzlich redupliziertes Material untergebracht werden kann, indem z. B. der Vokal zweimal redupliziert wird (vgl. z.B.: *kraft* → \**kra.ba.kaft*), ohne die Markiertheits-Beschränkungen zu verletzen.

Die Position des Reduplikanten wird mit Hilfe von Verankerung erklärt: Zwar tendiert der Reduplikant aufgrund eines *alignment-constraints* nach links, aber eine höher angeordnete Beschränkung fordert, dass Ausgangsform und Basis am linken Rand bündig sein müssen.

### 6.1.6. Analyse: Typ 1.3

In 3.3.1.2. wurde auf den Unterschied zwischen dem infigierenden Typ 1.1 bzw. 1.2. und Typ 1.3 hingewiesen:

Während der infigierende Typ ein bzw. mehrere Affixe einfügt, wird bei Typ 1.3 die ganze Silbe wiederholt, wobei der Onset jeweils mit invarianten Segmenten überschrieben wird.

Zur Wiederholung werden die beiden Typen hier noch einmal vorgestellt:

Typ 1.2: Kraft→Kra.ha.le.faft (O N **h N le f N** Cd) vs.

Typ 1.3: Kraft→Kraft.haft.de.faft (O N Cd **hNCd de fNCd**)

Auch in Typ 1.3 gehe ich davon aus, dass zwei Reduplikationsmorpheme und ein klitisches Affix vorliegen:

kraft→kraft.- [**haft**]<sub>RED1</sub>- [de.]<sub>AFF1</sub> [**faft**]<sub>RED2</sub>

Im Deutschen sind in Konstruktionen, die Echo-Wörtern ähneln, ebenfalls manchmal unbetonte Silben zwischen Basis und reduplizierter Form zu beobachten (vgl. z. B. *holter-di-polter*, siehe Kap. 5.3.2.4.).

In dieser GK muss \*CODA in der Hierarchie unter MAX B-R angeordnet werden, denn das Reduplikationsmorphem kann eine Coda aufweisen. Gleichzeitig wird \*COMPLEX getrennt auf Onset und Coda bezogen, so dass nur \*COMPLEX ONSET über MAX B-R steht. Somit sind also im Reduplikationsmorphem nur komplexe Onsets ausgeschlossen, währende komplexe Codas möglich sind. Das folgende *tableau* bezieht sich zunächst nur auf RED1:

(212) RED1 in Typ 1.3:

MAX I-O (BASE)>> \*COMPLEX ONSET >> MAX I-O (RED)>> COINCIDE-( $\sigma_1$ )>> MAX B-R>>\*CODA>>\*COMPL CODA

kraft+[h] <sub>RED1</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX ONSET	MAX I-O (RED)	COINCIDE- ( $\sigma_1$ )	MAX B-R	*CODA	*COMPL CODA
a) $\text{☞}$ kraft.-[haft]		*			** kr	**	**
b) kraft.[haf]		*			***! krt	**	*
c) kraft-[ha]		*			****! krft	*	*

Kandidat b) weist zwar eine weniger komplexe Coda als Kandidat a) auf, er wird aber eliminiert, weil er weniger Segmente aus der Basis kopiert hat. Auch Kandidat c) hat weniger Segmente als a) aus der Basis redupliziert, deshalb scheidet er aus, obwohl er eine Coda weniger als a) aufweist.

Problematisch an dieser Hierarchie ist jedoch, dass ein Kandidat gewinnen könnte, der die invarianten Segmente als Coda-Segmente silbifiziert. Dies wird in folgendem *tableau* gezeigt, das sich auf RED2 bezieht. Es wird eine Basis ohne Coda ausgewählt, doch das Problem stellt sich auch in Basisformen mit Coda.

(213) RED2 in Typ 1.3:

MAX I-O (BASE)>> \*COMPLEX ONSET>> MAX I-O (RED)>> COINCIDE-( $\sigma_1$ )>> MAX B-R>>\*CODA>>\*COMPL CODA

see+[f] <sub>RED1</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX ONSET	MAX I-O (RED)	COINCIDE- ( $\sigma_1$ )	MAX B-R	*CODA	*COMPL CODA
a) see.fee					*s!		
b) $\bullet^*$ see.seef						*!	

Wir sehen hier, dass Kandidat b) gewinnen würde, weil er alle Segmente aus der Basis kopieren kann. Das Problem wird ausgeschlossen, wenn der invariante Konsonant mit dem linken Rand des Reduplikationsmorphems bündig sein muss. Diese Verteilung ist auch in natürlichen Sprachen zu beobachten. Wie wir in Kap. 5.3.2.2. festgestellt haben, werden in Echo-Wörtern die invarianten Segmente meistens am linken Rand des reduplizierten Wortes eingesetzt. Auch die Tatsache, dass in RED1 – sowohl in der viersilbigen Variante des Typs 1.2 (*kraft*→*kra-ha.de.fa-fi*) als auch in Typ 1.3 (*kraft*→*kraft.-haft.le.faft*) immer der glottale Frikativ <h> zum Einsatz kommt, ist ein Indiz dafür, dass die invarianten Segmente auf eine (einzelne) Onset-Position festgelegt sind, denn dieser Konsonant ist nur silbeninitial und als alleiniger Konsonant möglich.

Diese Festlegung des invarianten Konsonanten auf den linken Rand von RED2 kann folgendermaßen formuliert werden:

ANCHOR (*f*, RED2)-LEFT: Das invariante Segment [*f*] ist am linken Rand mit dem Reduplikationsmorphem verankert.

(214) RED2 in Typ 1.3:

MAX I-O (BASE)>> \*COMPLEX ONSET>> MAX I-O (RED)>> COINCIDE-( $\sigma_1$ ), ANCHOR (*f*, RED2)-LEFT >> MAX B-R

see+[ <i>f</i> ] <sub>RED1</sub>	MAX I-O (BASE)	*COMPLEX ONSET	MAX I-O (RED)	COINCIDE-( $\sigma_1$ )	ANCHOR ( <i>f</i> , RED2)-LEFT	MAX B-R
a) see.fee						*S
b) see.seef					*!	

In diesem *tableau* gewinnt Kandidat a), weil das invariante Segment mit dem linken Rand des Reduplikationsmorphems verankert ist. Kandidat b) realisiert zwar mehr Segmente aus der Basis, verletzt jedoch den *anchoring-constraint* und scheidet aus.

### Zusammenfassung Typ 1.3

Typ 1.3 zeichnet sich – im Unterschied zu Typ 1.1 und 1.2 – dadurch aus, dass es sich nicht um eine infigierende Variante handelt, vielmehr besteht das Reduplikationsmorphem in unserer Analyse aus einer vollständigen Reduplikation, wobei der Onset mit einem invarianten Segment überschrieben wird. Dies hat zur Folge, dass die Beschränkungen gegen Codas bzw. gegen komplexe Codas unter MAX B-R angeordnet werden müssen. Folge dieses *rankings* ist jedoch, dass auch das invariante Material als Coda silbifiziert werden könnte. Dies hätte zur Folge, dass Kandidaten gewinnen könnten, die den Onset nicht überschreiben, sondern den invarianten Konsonanten als Coda silbifizieren. Da MAX B-R über \*CODA bzw. \*COMPLEX CODA steht, würden diese „unerwünschten“ Kandidaten gewinnen. Dies kann mit Hilfe einer Beschränkung verhindert werden, die verlangt, dass die invarianten Segmente am linken Rand des Reduplikationsmorphems verankert sein müssen. Dies entspricht auch der Verteilung invarianter Segmente in natürlichen Sprachen und wird dadurch unterstützt, dass in einem der beiden Reduplikationsmorpheme immer der glottale Frikativ verwendet wird, der nur in dieser Position vorkommen kann.

### 6.1.7. Zusammenfassung Typ 1

In den GKs des Typs 1 ist bezüglich der Struktur der Reduplikationsmorpheme eine große Homogenität auszumachen. Variation entsteht vor allem, indem z. B. die invarianten Konsonanten wechseln. In den GKs des Typs 1.2 und 1.3 können die AKs darüber hinaus auch ein oder zwei Reduplikationsmorpheme aufweisen. Manchmal wird zusätzlich ein unbetontes, klitisches Affix realisiert. Die Reduplikationsmorpheme an sich jedoch weisen in Typ 1.1 und Typ 1.2 immer dieselbe CV(V)-Struktur auf, wobei ein invarianter Konsonant realisiert und der Nukleus aus der Basis kopiert wird. Diese unmarkierte Silbenstruktur und der Einsatz invarianter Segmente am linken Rand ist auch für Reduplikationsmorpheme in natürlichen Sprachen typisch.

Typ 1.3 weist strukturell große Ähnlichkeit zu Echo-Wort-Konstruktionen in natürlichen Sprachen auf, wobei eine vollständige Kopie der Basis in natürlichen Sprachen als die unmarkierte Form von Reduplikation gilt. Nicht selten wird auch in natürlichen Sprachen eine Basis zwei- oder dreimal wiederholt. Wie in Echo-Wörtern wird am linken Rand (meistens des zweiten Teils der Konstruktion) der Onset mit invarianten Segmenten überschrieben.

## 6.2. Typ 3

### 6.2.1. Voraussetzungen für die Analyse

Im Folgenden wird Typ 3 besprochen. Auf die GKs des Typs 2 gehe ich nicht gesondert ein. Diese Kunstsprachen sind als Phänomene prosodischer Morphologie nur insofern von Interesse, als die invarianten Affixe, wenn sie die Silbenstruktur VC aufweisen, infigiert werden. Dies spricht dafür, dass phonologische Wohlgeformtheits-Bedingungen Einfluss auf die lineare Abfolge von Affixen nehmen, so wie dies von McCarthy & Prince (1993) in *Generalized Alignment* (McCarthy & Prince 1993) vorgesehen wird. Jedenfalls können in GKs keine diachronen Gründe für Infigierung angeführt werden. Auf die Verteilung der invarianten Affixe ist jedoch bereits in den vorigen Kapiteln ausführlicher eingegangen worden, vgl. Kap. 3.3.2. und 6.1.2. Deswegen verzichte ich an dieser Stelle darauf, die Daten hier zu wiederholen.

Bei Typ 3 handelt es sich um einen Typ Kunstsprache, der auf den ersten Blick für natürliche Sprachen untypische Operationen aufzuweisen scheint. So ist es möglich, Matteänglisch, die Ketelkloppersprook und das Frammersberger Welsch als Sprachen zu analysieren, in denen subsilbische Konstituenten vertauscht werden. Eine Beschreibung für Matteänglisch könnte folgendermaßen aussehen: Der Onset der Ausgangssilbe wird ans Ende der Einheit verschoben und mit einem invarianten Segment (<e>) versehen. Vor den „Rest“ der Basis, d.h. vor die Coda und eventuell eine bzw. zwei weiteren Silben, wird ein neuer invarianter Nukleus (<i>) eingefügt: *kraft* → *ift-kre*; *danke* → *inke-de*. Das Verschieben (*transposition*) von subsilbischen Einheiten ist tatsächlich in natürlichen Sprachen nicht zu beobachten. Metathese betrifft keine subsilbischen Konstituenten, sondern in erster Linie nur einzelne Konsonanten wie an etymologisch verwandten Wörtern wie *Brunnen*→*Born* oder *Christian*→*Kirsten* zu erkennen ist.<sup>152</sup> Dennoch ist auffällig, dass alle drei Sprachen (Matteänglisch, Ketelkloppersprook und Frammersberger Welsch) offensichtlich dasselbe Verfahren anwenden, so dass auch dasselbe (sprachliche) Prinzip dahinter zu vermuten ist. Im Hinblick auf ähnliche *language plays*, die auf anderen Ausgangssprachen beruhen, sind Versuche unternommen worden, diese Manipulationen als Reduplikationsprozesse zu analysieren. Diese sollen im Folgenden diskutiert werden.

---

<sup>152</sup> Vgl. Blevins & Garrett (1998), Hume (2000).

## 6.2.2. Analysen ähnlicher Kunstsprachen

### Yip (1982):

Im Chinesischen gibt es einen Typ Geheimsprache, der Ähnlichkeiten mit den deutschen Kunstsprachen des Typs 3 aufweist. Traditionelle Beschreibungen dieser chinesischen *fanqie*-Sprachen (Chao 1931) sehen ein Aufsplitten der Silbe vor: Die Silbe wird in zwei Teile (Onset und Reim) gesplittet und präspezifiziertes Material sowohl hinter dem Onset als auch vor dem Reim hinzugefügt:

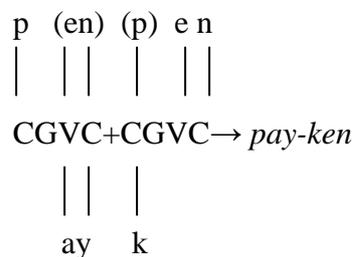
(215) Chinesische *fanqie*-Sprachen, Typ 1:  $pen \rightarrow pay-ken$  (Hochchinesisch):

- i) Aufsplitten der Einheit in einen initialen und finalen Teil:  $pen \rightarrow p - en$
- ii) Affigierung einer invarianten Einheit an beide Teile:  $p+ay$  und  $k+en \rightarrow pay-ken$

Yip (1982) dagegen geht davon aus, dass alle Phoneme der Ausgangseinheit redupliziert werden und mit einem invarianten CV-Skelett assoziiert werden. Für Hochchinesisch z.B. besteht dieses CV-Skelett aus CGVC.<sup>153</sup> Das Assoziieren der Phoneme unterliegt dann der Konvention, dass das Skelett einige mit präspezifiziertem Material gefüllte Positionen enthält, die gegenüber den reduplizierten Einheiten Vorrang haben:

(216) Chinesische *fanqie*-Sprachen, Typ 1:  $pen \rightarrow pay-ken$  (Hochchinesisch);

Reduplikationsanalyse:



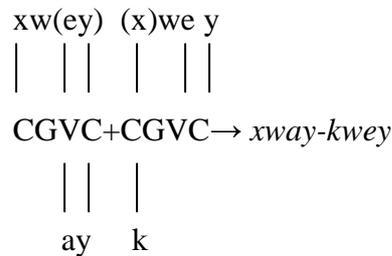
Als Argument für diese Analyse führt Yip (1982) v.a. an, dass mediale Glides sowohl in der Basis als auch in der reduplizierten Silbe erscheinen. So tritt in folgendem Beispiel der Glide [w]

---

<sup>153</sup> <G> steht für Glide.

in beiden Teilen der Konstruktion auf.

- (217) Chinesische *fanqie*-Sprachen, Typ 1:  $xwey \rightarrow xway-kwey$  (Hochchinesisch);  
Reduplikationsanalyse:



Eine Analyse, die das Aufsplitten der Silbe vorsieht, kann dies nicht erklären:

- (218) Typ 1: Sequenz mit Glides:  $xwey \rightarrow xway-kwey$ ; Split-Analyse:

- i) Aufsplitten der Einheit in einen initialen und finalen Teil:  $xwey \rightarrow xw - ey$
- ii) Affigierung einer invarianten Einheit an beide Teile:  $xw+ay$  und  $k+ey \rightarrow *xway-key$

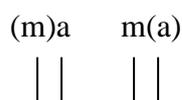
Ein zweites Argument, das Yip (1982) benutzt, um eine Reduplikationsanalyse dieser Geheimsprachen zu unterstützen, besteht darin, dass es auch einen Typ gibt, in dem die lineare Abfolge von initialer und finaler Einheit vertauscht erscheint. Hier muss eine Analyse, die mit dem Aufsplitten der Silbe arbeitet, zusätzlich stipulieren, dass Einheiten vertauscht werden.

- (219) Kantonesische *fanqie*-Sprachen, Typ 2:  $ma \rightarrow la-mi$ ; Split-Analyse:

- i) Aufsplitten der Einheit in einen initialen und finalen Teil:  $ma \rightarrow m - a$
- ii) Affigierung einer invarianten Einheit an beide Teile:  $m+i$  und  $l+a$
- iii) Vertauschen der beiden Einheiten:  $la-mi$

Eine Analyse, die mit Reduplikation arbeitet, hat den Vorteil, dass sie das Vertauschen von Einheiten nicht zusätzlich stipulieren muss.

- (220) Kantonesische *fanqie*-Sprachen, Typ 2:  $ma \rightarrow la-mi$ ; Reduplikationsanalyse:



$$\begin{array}{c} \text{CVC} + \text{CVC} \rightarrow \text{la-mi} \\ | \qquad \qquad | \\ 1 \qquad \qquad i \end{array}$$

Von Vorteil ist außerdem, dass für Typ 1 und 2 (Beispiele (216), (217) und (220)) eine einheitliche Analyse vorgenommen werden kann. Der Unterschied besteht allein darin, dass in Typ 1 die initialen Konsonanten der ersten Silbe und die finalen Konsonanten sowie die Vokale der zweiten Silbe nicht spezifiziert sind, während in Typ 2 der Vokal der ersten Silbe und der Konsonant der zweiten Silbe nicht spezifiziert sind.

Während das Kopieren von Informationen in den deutschen Kunstsprachen des Typs 3 nicht zu beobachten ist, so wird jedoch in allen drei Varianten (Matteänglisch, Ketelkloppersprook und Frammersberger Welsch) scheinbar die lineare Abfolge der Einheiten verletzt. Die Argumentation von Yip (1982), dass eine Analyse als Reduplikationsprozess in diesem Kontext weniger aufwändig ist, weil das Vertauschen der Einheiten nicht zusätzlich stipuliert werden muss, wird weiter unten im Analyse-Teil wieder aufgenommen.

### Smith (1998)

Smith (1998) interpretiert die chinesischen *fanqie*-Sprachen nicht als Reduplikation, sondern als Infigierung. Sie geht davon aus, dass das invariante Material als Affix („ayk“) aufzufassen ist, während hochrangige ANCHOR-Beschränkungen dafür verantwortlich gemacht werden, dass die Ausgangsilbe aufgesplittet wird: ANCHOR bewirkt, dass die Ränder von Basis und prosodischem Wort übereinstimmen.

(221) Beschränkungen für chinesische *fanqie*-Sprachen nach Smith (1998):

ANCHOR-LEFT (Base, PRWD):

Every input segment that stands at the left edge of a base must have an output correspondent that stands at the left edge of a PRWD.

ANCHOR-RIGHT (Base, PRWD):

Every input segment that stands at the right edge of a base must have an output

correspondent that stands at the right edge of a PRWD.

I-CONTIGUITY:

Segments that are adjacent in the input must have correspondents that are adjacent in the output.

INTEGRITY:

No input segment has multiple output correspondents.

Für die *fanqie*-Sprache schlägt Smith dann folgende Hierarchie vor<sup>154</sup>:

(222) /pey/'north' → pay-key

MAX I-O, ANCHOR-L, ANCHOR-R >> I-CONTIGUITY >> INTEGRITY

/pey+ ayk/	MAX I-O	ANCHOR-L	ANCHOR-R	I-CONTIGUITY	INTEGRITY
a) <u>pey</u> -ayk			*!		
b) <u>pey</u> -kay			*!	*(yk)	
c) <u>pey</u>	*!***				
d) ayk- <u>pey</u>		*!			
e) <sup>☞</sup> <u>pay-key</u>				*(pe)	

Die Kandidaten a) und b) scheiden aus, weil sie die hochrangigen ANCHOR-Beschränkungen nicht respektieren. In a) und b) ist es der rechte Rand der Basis, der nicht mit dem rechten Rand des prosodischen Wortes übereinstimmt. In c) dagegen werden die Input-Segmente des Affixes (/ayk/) getilgt, weswegen auch dieser Kandidat ausscheidet. Kandidat d) schließlich verletzt ANCHOR-L; so gewinnt Kandidat e), obwohl er durch das Aufsplitten der Sequenz der Basis CONTIGUITY verletzt.

Die Tatsache, dass ein Glide zweimal kopiert wird, wird damit erklärt, dass dieses *extra-copying* helfen soll, die CONTIGUITY-Verletzungen zu reduzieren. Dies geschieht dann auf Kosten von I-INTEGRITY:

---

<sup>154</sup> Smith (1998) hat zwei Versionen ihrer Arbeit im Internet zur Verfügung gestellt. Nur in ersterer stellt sie ein Beispiel vor, in dem kein Glide kopiert, also INTEGRITY nicht verletzt wird. Dem besseren Verständnis wegen führe ich auch dieses Beispiel (leicht modifiziert und der überarbeiteten Version angepasst) an. Auch das folgende *tableau* ist leicht modifiziert worden.

(223) /xwey +ayk/ → xway-kwey

MAX I-O, ANCHOR-L, ANCHOR-R >> I-CONTIGUITY >> INTEGRITY

/xwey+ayk/	MAX I-O	ANCHOR-L	ANCHOR-R	I-CONTIGUITY	INTEGRITY
a. <u>x</u> wey-ayk			*!		
b. <u>x</u> ay- <u>k</u> wey				*(xw)!	
c. <del>☞</del> <u>x</u> way- <u>k</u> wey					*

In a) verletzt der Kandidat ANCHOR-R, während in b) die Input-Sequenz /xw/ nicht im Output vorhanden ist. Kandidat c) reduziert die CONTIGUITY-Verletzungen, indem der Glide kopiert wird. Dies geschieht auf Kosten von INTEGRITY, einer Beschränkung, die die wiederholte Realisierung von Input-Segmenten bestraft.

Smith (1998) geht also davon aus, dass in diesem Spiel ein Affix in eine Wurzel infigiert wird. Verankerung an den Rändern von Basis und abgeleiteter Form bewirken, dass die Basis gesplittet wird. Das Kopieren von Elementen (des Glides) erfolgt nicht aufgrund morphologischer Reduplikation, sondern aus phonologischen Gründen, um die CONTIGUITY-Verletzungen auf ein Minimum zu reduzieren. Es handelt sich also in der Analyse von Smith (1998) um das Kopieren von Segmenten, ohne dass spezifische Reduplikations-Mechanismen wie Korrespondenz-Beziehungen zwischen Basis und Reduplikant ins Spiel kommen. Sie nennt dies „*split-output-copying*“, wobei die Segmente auf dem Weg von Input zu Output kopiert werden und ihr Kopieren eine phonologische Begründung hat.

Unklar bleibt, ob auch die Variante der chinesischen *fanqie*-Sprache, die damit arbeitet, die lineare Abfolge der Segmente zu vertauschen, mit Hilfe hochrangiger ANCHOR-Beschränkungen analysiert werden kann.<sup>155</sup> Offen bleibt außerdem die Frage, wie verhindert werden kann, dass auch in Formen ohne Glide extensiv kopiert wird und z. B. eine Form wie *pey-ayk-ey* generiert wird, vgl. oben Beispiel (222).

Zusammenfassung (fanqie-Sprachen):

<sup>155</sup> In der überarbeiteten Version der Präsentation von Smith (1998) fehlt der Teil, der diese Sprachen betrifft.

Yip (1982) liefert wichtige Argumente dafür, die chinesischen *fanqie*-Sprachen als Reduplikationsprozess zu betrachten. Gegenüber den traditionellen Analysen, die diese Sprachen damit erklären, dass die Basis gesplittet und dann mit invarianten Segmenten versehen wird, hat ihr Vorschlag den Vorteil, dass er v.a. das Kopieren von Informationen (d. i. das Kopieren des Glides) erklären kann. Außerdem bereitet das Vertauschen von Einheiten, das in manchen Varianten zu beobachten ist – vgl. Bsp. (219) bzw. (220) – einer Reduplikationsanalyse keine zusätzlichen Probleme, während dieser Typ einer Analyse, die ohne Reduplikation auskommen will, Schwierigkeiten bereitet (vgl. Smith 1998 und Chao 1931).

Auch für die deutschen Kunstsprachen ist insbesondere das Argument, dass die lineare Abfolge der Einheiten im Output als vertauscht erscheint, wichtig, denn alle drei Typen weisen diese Charakteristik auf. Dies wird in der folgenden Analyse als deutlicher Hinweis darauf gewertet, dass eine Reduplikation oder eine andere Form von „Doppelung“ vorliegt.

Die Kritik von Smith (1998) an einer Analyse der chinesischen *fanqie*-Sprachen als Reduplikationsprozess beruht u.a. auf folgenden Punkten, die auch für die Analyse der deutschen Geheimsprachen von Bedeutung sind.

- Beide Einheiten werden überschrieben, so dass Basis und Reduplikant nicht zu unterscheiden sind.
- Es ist auffällig, dass trotz extensiven Überschreibens alle Input-Segmente (irgendwo) im Output erscheinen.
- Nach Smith (1998) liegt keine morphologische oder semantische Evidenz für RED im Input vor, da das präspezifizierte Material bereits ausreicht, eine Einheit als *fanqie*-Wort zu identifizieren.

Allerdings ist zu letzterem Punkt anzumerken, dass häufig zu beobachten ist, dass eine morphologische Kategorie mehrfach gekennzeichnet wird. Ein Beispiel hierfür sind bestimmte Pluralformen des Deutschen, die sowohl mit Hilfe des Umlauts als auch einer Flexionsendung gekennzeichnet werden.

Die ersten beiden Kritikpunkte von Smith (1998) werden weiter unten im Analyse-Teil wieder aufgenommen.

### McCarthy & Prince (1986/96)

McCarthy & Prince (1986/96) analysieren das auf der englischen Sprache beruhende Sprachspiel *Pig Latin*, in dem ebenfalls die lineare Abfolge der Einheiten vertauscht erscheint.

Auch *Pig-Latin* kann so beschrieben werden, dass die prävokalischen Konsonanten der Ausgangseinheit am Ende der neu entstehenden Konstruktion eingefügt und mit einer invarianten Sequenz *-ay* versehen werden:

- (224)    *trip*            →    *iptray*  
          *street*        →    *eet-stray*

McCarthy & Prince 1986/96 interpretieren das Sprachspiel als Wort-Reduplikation mit extensiver Präspezifizierung. Als Ergebnis entstehen in ihrer Interpretation zwei phonologische Wörter, wobei das zweite minimal (d. i. ein einsilbiger Fuß) ist: *phonology* → *onology – phay*.<sup>156</sup>

McCarthy & Prince (1986/96) führen parallele Phänomene in anderen Sprachen an, in denen z.B. der Onset in einem Teil nicht erscheint bzw. durch ein Nullelement ersetzt wird:

- (225)    Echo-Wörter in Marathi, Typ 2 (Apte 1968, zit. nach McCarthy & Prince 1986/96: 67)  
          *samne*        →    *amne-samne*        ‘in front of’  
          *bhəwti*     →    *əwti bhəwti*        ‘around’

Das Beispiel in (225) zeigt also eine Form von Reduplikation, die Parallelen zu dem ersten Teil der Konstruktion in *Pig Latin* aufweist:

- (226)    *phonology* → *Øonology*

Auch das Überschreiben von Segmenten ist – wie wir in den vorausgegangenen Kapiteln ausführlich gesehen haben – aus Reduplikationsprozessen bekannt. So wird McCarthy & Prince (1986/96) zufolge in Tzetal ebenfalls der Vokal (und eine eventuelle Coda) im zweiten Teil der vollständig reduplizierten Wurzel durch einen invarianten Vokal ersetzt:

---

<sup>156</sup> McCarthy & Prince (1986/96: 61): “It follows, then, that Pig Latin is simply word reduplication, with a result composed of two phonological words, the second of them minimal [...].”

(227) Vollständige Reduplikation der Wurzel mit präspezifiziertem Vokal in Tzetal (Berlin 1963, zit. nach McCarthy & Prince 1986/96)

$b'ah \rightarrow b'ahbu$                       'strike with a hammer'  
 $t'os \rightarrow t'ostu$                       'snap fingers'

Diese überschriebenen Einheiten weisen wiederum Ähnlichkeiten zu dem zweiten Teil der Konstruktion in *Pig Latin* auf:

(228)  $phonology \rightarrow phay$

Die Behandlung der Kunstsprachen als Reduplikationsprozesse hat für McCarthy & Prince (1996/86) zudem den theoretischen Vorteil, dass Reduplikation ein in natürlichen Sprachen verbreitetes Phänomen ist, während *transposition* in der Morphologie natürlicher Sprachen unbekannt ist. Letzterer Punkt basiert auf der Beobachtung, dass natürliche Sprachen und Kunstsprachen in den meisten Fällen vergleichbare und spezifisch sprachliche Verfahren anwenden; demzufolge sollten – so die Hypothese – auch in diesem Typ Kunstsprachen Mechanismen auszumachen sein, die sich die morphologischen Möglichkeiten natürlicher Sprachen zunutze machen.

Wird das Sprachspiel *Pig Latin* als Wort-Reduplikation interpretiert, so ist anzunehmen, dass die Struktur auf folgende Weise entsteht:

Es erfolgt eine Wort-Reduplikation. Für den zweiten Teil, das Reduplikationsmorphem, wird eine Art *template* vorausgesetzt, das die Ausgangseinheit auf ein minimales Wort<sup>157</sup> reduziert und diese reduzierte Form wird mit invarianten Segmenten überschrieben. Die invarianten Segmente treten in Positionen ein, in die sie von der Silbenstruktur her passen.

(229) *Pig Latin* als Wortreduplikation

a)  $phonology \rightarrow phonology+pho$

---

<sup>157</sup> McCarthy & Prince (1986, 1995b) haben den Begriff des Minimalen Wortes in die Phonologie eingeführt. Vgl. hierzu auch Piñeros (1998, 2000) für das Spanische, Féry (1997) und Wiese (2001) für das Deutsche.

Ø	ay

b) *phonology + pho* → *onology phay*

Dass nur eine Silbe erhalten bleibt, ist nicht außergewöhnlich. Es handelt sich um eine Struktur, die aus Kürzungsprozessen bekannt ist und universelle Gültigkeit hat. Es könnte sich also um eine Schablone handeln, die die Struktur von Kurzwörtern oder von Reduplikationsmorphemen nachahmt. Im Hinblick auf den ersten Teil wird von McCarthy und Prince (1986/96) angenommen, dass der Onset durch ein Null-Element ersetzt wird.

Zusammenfassung:

McCarthy & Prince (1986/96) interpretieren das englische Sprachspiel Pig Latin, das Ähnlichkeiten mit den deutschen Kunstsprachen des Typs 3 aufweist, als Reduplikation. Auch sie nehmen – wie Yip (1982) im Hinblick auf die chinesischen *fanqie*-Sprachen – an, dass es sich um die Reduplikation der gesamten Einheit, also um Wort-Reduplikation, handelt. Anders als in den *fanqie*-Sprachen liegt allerdings kein invariantes CV-Skeleton für alle Ausgangseinheiten vor. Es sind Wörter unterschiedlicher Länge und Silbenzahl betroffen, wobei der zweite Teil aus einer Schablone besteht, die auch für minimale Wörter gilt.

### 6.2.3. Typ 3 als Kombination zweier Kurzwörter

#### 6.2.3.1. Vorüberlegungen

Auch in den deutschen Geheimsprachen des Typs 3 erscheint die lineare Abfolge der Einheiten vertauscht, wie an folgendem Beispiel aus Matteänglisch demonstriert wird:

(230) kraft → ift+kre

Basis:	kraft
	X
abgeleitete Form:	<u>ift</u> - <u>kre</u>

In 6.2.2. wurden Analysen vorgestellt, die derartige Sprachspiele als Form von Reduplikation auffassen. Die relevanten Vorteile einer Reduplikationsanalyse werden an dieser Stelle wiederholt:

1. Eine Analyse, die mit Reduplikation arbeitet, hat den Vorteil, dass sie das Vertauschen von Einheiten nicht zusätzlich stipulieren muss.
2. Das Überschreiben mit invarianten Segmenten ist in Reduplikationsprozessen in natürlichen Sprachen verbreitet.
3. Sowohl Typ 1 als auch Typ 3 der deutschen Kunstsprachen können auf einheitliche Art und Weise – nämlich als Reduplikationsprozess – beschrieben werden.
4. Reduplikation gehört zu den Grundtypen morphologischer Formenbildung in natürlichen Sprachen. Da Kunstsprachen und natürliche Sprachen viele Parallelen aufweisen, liegt es nahe, dass auch in diesem Typ Kunstsprache ein sprachliches Verfahren angewendet wird. Das Vertauschen von prosodischen Einheiten (*transposition*) ist dagegen in natürlichen Sprachen unbekannt.

Im Folgenden wird auch im Hinblick auf die deutschen Kunstsprachen davon ausgegangen, dass die lineare Abfolge der subsilbischen Konstituenten beibehalten wird. Tauschen Onset und Reim nicht die Positionen, so liegt es tatsächlich nahe, eine Form von Reduplikation anzunehmen, wobei im zweiten Teil der Onset erhalten bleibt und im ersten Teil der „Rest“ der Ausgangseinheit, d.h. eventuell eine Coda und eine (oder maximal zwei) Folgesilben.

(231) Matteängrisch als Reduplikation:

a. kraft→ift+kre

kraft	→	kraft	+	kraft
		<i>ift</i>	+	<i>kre</i>
		/i/ + Basis	+	RED + /e/

b. drötschgeler→itschgeler+dre ‘Kutscher’

drötschgeler	→	drötschgeler	+	drötschgeler
		<i>itschgeler</i>	+	<i>dre</i>
		/i/ + Basis	+	RED + /e/

Diese Analyse weist jedoch folgende Probleme auf:

i) Anders als in den chinesischen *fanqie*-Sprachen) gibt es keine Hinweise darauf, dass Informationen kopiert werden. Es gibt also kein wiederholtes Auftreten bestimmter Segmente in den beiden Teilen der hypothetisch reduplizierten Konstruktion.

ii) In beiden Teilen (also sowohl im hypothetischen Reduplikanten als auch in der hypothetischen Basis) treten invariante Segmente auf. Dies ist in natürlichen Sprachen nicht zu beobachten, vgl. Smith (1998).

iii) Normalerweise wird in Reduplikationsprozessen der Reduplikant über die Output-Basis ermittelt, aus der die Segmente kopiert werden. Da jedoch in den Kunstsprachen des Typs 3 invariante Segmente Teile der Basis im Output verdrängen, müsste bei der Bestimmung des *targets* auf die Input-Basis Bezug genommen werden. Dies ist in Reduplikationsprozessen ungewöhnlich.

iv) Ebenfalls untypisch wäre die Position des Reduplikanten, der in einer Reduplikationsanalyse als Suffix aufträte. Dies widerspricht der Generalisierung von Marantz (Marantz 1982: 447), dass im unmarkierten Fall reduplizierende Präfixe die Segmente der Basis von links nach rechts kopieren, während reduplizierende Suffixe die Segmente der Basis von rechts nach links

kopieren. In den Kunstsprachen des dritten Typs dagegen wäre das *target* des Kopiervorganges nach wie vor der linke Rand, aber das Ergebnis würde suffigiert.

v) Das Überschreiben in beiden Teilen hat zur Folge, dass Basis und Reduplikant im Output zwei vollkommen verschiedene Formen sind, die nur jeweils über eine Relation zum Input ermittelt werden können. Dies stellt jedoch eine Analyse als Reduplikation in Frage, in der das Reduplikationsmorphem typischerweise über die korrespondierende Basis ermittelt wird.

(232) /i+kraft+RED+e/  
↓  
ift → kre ?  
[Basis] [RED]

Basis und Reduplikant sind in den grammatischen Kunstsprachen im Output zwei vollkommen verschiedene Formen. Unser Vorschlag ist, die beiden Formen, die das AK bilden, jeweils als eine Art Kurzwort anzusehen, das aus derselben Basis gebildet worden ist. Beide Morpheme sind das Resultat eines Trunkierungsprozesses.

Der Unterschied der folgenden Analyse zu einer Reduplikationsanalyse besteht also in erster Linie darin, dass *zwei* prosodisch bestimmte, phonologisch leere Morpheme ermittelt werden müssen, die aber ihren segmentalen Gehalt über die gleiche Basis beziehen. Eine Reduplikationsanalyse sieht dagegen nur *eine* prosodisch bestimmte, phonologisch leere Form vor, während der erste Teil der Konstruktion als Basis angesehen wird.<sup>158</sup>

### 6.2.3.2. Vorteile einer Trunkierungs-Analyse

Wenn beide Teile der Konstruktion als Trunkierung angesehen werden, sind zwei verschiedene *constraint*-Hierarchien aufzustellen, die dafür verantwortlich sind, dass die beiden Teile im Output verschieden sind, obwohl sie auf die gleiche Ausgangseinheit zurückzuführen sind. Dass zwei verschiedene Muster für die beiden Kurzwörter anzunehmen sind, stellt kein Problem dar,

---

<sup>158</sup> Angesichts der vielen Parallelen behandelt Wiese (2001) Trunkierungen als Reduplikation. Er geht auch für Kurzwörter davon aus, dass es sich um ein phonologisch leeres Morphem handelt, das über die Reduplikation der Basis konstruiert wird, wobei diese Basis dann aufgrund eines hochrangigen *constraints* gegen identische Strukturen im Output getilgt wird.

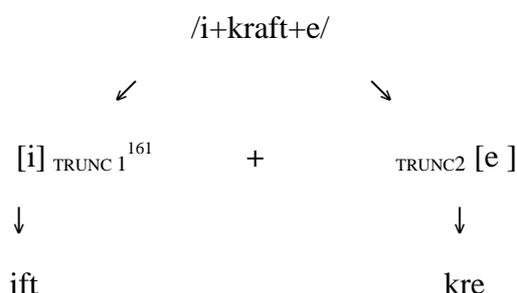
da viele Sprachen über mehr als ein Muster für Trunkierungen verfügen.<sup>159</sup> Die Tatsache, dass in beiden Teilen der abgeleiteten Konstruktion (*kraft*→*ift* + *kre*) invariante Segmente vorhanden sind, kann ebenfalls ein Hinweis darauf sein, dass beide Teile als prosodisch definierte morphologische Kategorie anzusehen sind. Der Vorteil einer Kurzwort-Analyse ist, dass wir weiterhin davon ausgehen können, dass die lineare Abfolge der Einheiten beibehalten wird, während die oben erwähnten Nachteile einer Reduplikationsanalyse (fehlende Übereinstimmung zwischen Basis und Reduplikant, Überschreiben des Reduplikanten *und* der Basis) umgangen werden können. Auch die Tatsache, dass keine Informationen kopiert werden,<sup>160</sup> ist irrelevant, wenn von zwei Kurzwörtern ausgegangen wird, die unabhängig voneinander entstanden sind.

Weitere Vorteile, die sowohl für Reduplikations- als auch Trunkierungsprozesse gelten sind:

- Sowohl Reduplikation als auch Trunkierungen sind Grundtypen morphologischer Formenbildung.
- Sowohl Typ 1 (Reduplikation) als auch Typ 3 (Trunkierung) sind Instanzen prosodischer Morphologie. Auch wenn es sich bei Typ 3 nicht um Reduplikation handelt, können die deutschen Kunstsprachen auf einheitliche Art und Weise – nämlich als morphoprosodische Prozesse – beschrieben werden.

In einem Modell kann die Kombination zweier Kurzwörter folgendermaßen dargestellt werden:

(233) Matteänglisch als Kombination zweier Kurzwörter: *kraft*→*ift*+*kre*



Es müssen also zwei Kürzungs-Prozesse unterschieden werden, wobei die erste entstehende

<sup>159</sup> Vgl. z.B. die verschiedenen Trunkierungsmuster im Italienischen und Deutschen in Alber (2007).

<sup>160</sup> Vgl. die Kopie des Glides in den chinesischen *fanqie*-Sprachen, die als Argument für eine Reduplikationsanalyse dieser Geheimsprachen dient. Siehe Kap. 6.2.2.

<sup>161</sup> TRUNC steht wie gesagt für Trunkierungsmorphem oder Kurzwort, vgl. Kap. 5.5.

Form mit dem invarianten Input-Segment /i/ und das zweite entstehende Kurzwort mit einem invarianten Segment /e/ verbunden wird. Beide Formen werden anschließend miteinander zu einem Kompositum verbunden.

Zusammenfassung:

Zusammenfassend sprechen folgende Beobachtungen dafür, die in den Kunstsprachen entstehenden Einheiten als eine Kombination aus zwei TRUNC-Morphemen zu behandeln:

Zunächst einmal sind beide Formen (fast) immer gegenüber der Ausgangsform reduziert. Wichtiger als dieses Kriterium ist jedoch, dass in beiden TRUNC-Morphemen prosodische Prinzipien eine Rolle spielen. Beide Morpheme weisen invariante Segmente auf, die für Trunkierung- und Reduplikationskontexte typisch sind. In beiden Formen ist die Tendenz zu beobachten, unmarkierte Strukturen zu verwenden. Gegenüber der Reduplikationsanalyse hat eine Analyse, die die beiden Teile als voneinander unabhängig entstandene TRUNC-Morpheme betrachtet, den Vorteil, dass weder die fehlende Übereinstimmung zwischen hypothetischer Basis und angenommenem Reduplikationsmorphem noch das Überschreiben der hypothetischen Basis ein Problem darstellt.

Es müssen also folgende zwei Kürzungs-Muster erklärt werden:

(234) Kürzungs-Muster (Matteänglisch: *kraft*→*iftkre*; *machet*→*ichetme*)

Kürzungs-Muster 1

*kraft* → *ift*

*machet* → *ichet*

Kürzungs-Muster 2

*kraft* → *kre*

*machet*→ *me*

Die beiden Trunkierungsmuster unterscheiden sich also folgendermaßen: Während TRUNC1 wie ein Teil eines typischen Echo-Wortes aussieht, das eine variable Länge hat, weist TRUNC2 ein einsilbiges *template* auf, wie es für Kurzwörter typisch ist.

Beide Muster weisen v. a. zwei Charakteristiken auf, die erklärt werden müssen:

- i) In den Kunstsprachen (Matteänglisch und Frammersbacher Welsch) wird in beiden

Kürzungs-Mustern der Nukleus durch invariante Segmente überschrieben. (Eine Ausnahme bildet hier die Ketelkloppersprook, die den Nukleus im ersten Kürzungs-Muster *nicht* überschreibt.)

- ii) Alle drei Typen GK zeichnen sich dadurch aus, dass im Kürzungs-Muster 1 der Onset getilgt wird.

Im Folgenden werden zunächst die invarianten Segmente analysiert.

### 6.2.3.3. Die invarianten Affixe

Wie in den Kunstsprachen des ersten Typs werden die invarianten Segmente als Affixe mit Input-Repräsentation aufgefasst. In zwei Sprachen tritt invariantes Material in beiden Kurzwörtern auf, in der Ketelkloppersprook ist dagegen nur im zweiten Kurzwort ein invariantes Segment zu beobachten, während im ersten Kurzwort der Nukleus aus der Basis erhalten bleibt.

(235) Verteilung der invarianten Segmente:

Matteänglisch: *Bschoor* 'Bier' → *ir* (TRUNC 1)

*Bschoor* 'Bier' → *bsche* (TRUNC 2)

Frammersbacher Welsch: *Tag* → *ieg* (TRUNC 1)

*Tag* → *tü* (TRUNC 2)

Ketelkloppersprook *wat* 'was' → *at* (TRUNC 1)

*wat* 'was' → *wi* (TRUNC 2)

Bei der Besprechung der invarianten Segmente in Reduplikationskontexten in Kap. 5.3.2. hat sich gezeigt, dass insbesondere in Echo-Wörtern invariante Segmente Material aus der Basis verdrängen können. Das invariante Affix wird also nicht verkettet, sondern es überschreibt bestehende prosodische Positionen. Dies geschieht offenbar, um eine komplette Identität der beiden Teile des Echo-Wortes zu vermeiden.<sup>162</sup> So ist zu beobachten, dass das invariante Material verändert wird, wenn es zufällig mit dem Material der Ausgangseinheit identisch ist (Die relevanten Daten aus Kap. 5.3.2.3. werden an dieser Stelle wiederholt.)

---

<sup>162</sup> Vgl. zu den Hintergründen dieser *identity avoidance* Yip (1995, 1998).

(236) Dissimilation in Abkhaz (Vaux 1998, zit. nach Inkelas & Zoll 2005):

*cək* → *cək-mək*

*gəzək* → *gəzək-məzək*

*aber: maat* → *maat-caat*

Aufgrund der Tatsache, dass Basis und reduplizierte Form in Echo-Wörtern immer adjazent, d.i. nebeneinander, auftreten, ist diese dissimilierende Funktion naheliegend.

Auch in Trunkierungs-Prozessen sind häufig invariante Segmente vorzufinden. In diesen Kontexten ist es allerdings nicht notwendig, gleichlautende aufeinanderfolgende Sequenzen zu dissimilieren, da Basis und Trunkierung nicht nebeneinander auftreten. So hat das invariante *i-* in den sogenannten *i*-Bildungen im Deutschen keine dissimilierende Funktion. Wiese (2001) interpretiert es als Suffix, das aber eine eher prosodische als morphologische Funktion erfüllt, indem es der Struktur zu einer zweiten, unbetonten Silbe verhilft, so dass ein zweisilbiger trochäischer Fuß gebildet werden kann. Gleichzeitig bringt es die hypokoristische Bedeutung zum Ausdruck.<sup>163</sup>

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Einsatz von überschreibenden invarianten Segmenten in Echo-Wörtern und dem *i-* in den *i*-Bildungen besteht darin, dass das Kurzwort in den *i*-Bildungen als prosodische Kategorie definiert werden kann (z.B. eine maximale Silbe). Deshalb kann die *i*-Bildung als Affigierung an eine prosodische Kategorie analysiert werden. Die überschreibende, invariante Einheit in Echo-Wörtern kann dagegen nicht an ein *template* affigiert werden, da in Echo-Wörtern kein *template* auszumachen ist.

Festzuhalten ist, dass die verschiedenen Formen invarianter Segmente (überschreibend vs. affigierend) nicht immer mit einem bestimmten Kürzungs- bzw. Reduplikationstyp korrelieren und offenbar auch in den gleichen Kontexten vorkommen können. Beide Varianten werden vermutlich in einer Form wie *Schicki-Micki* verwendet: Das überschreibende [m] hat dissimilierende Funktion, während das suffigierende *-i* in erster Linie die Funktion hat, das

---

<sup>163</sup> Vgl. auch Féry (1997) und Köpcke (2002), die Argumente für bzw. gegen den Morphemstatus von *-i* anführen. Wiese (2001) weist u.a. darauf hin, dass *i-* wichtige Eigenschaften eines Ableitungs-Suffixes nicht erfüllt: Weder bestimmt es das Genus der entstehenden Form, noch die Wortart oder andere grammatische Merkmale.

prosodische *template* zu erfüllen und eine hypokoristische Bedeutung zum Ausdruck zu bringen. Eine Form wie *Schicki-Micki* kann also als komplette Reduplikation eines Kurzwortes (*Schicki*) interpretiert werden: Die Basis ist ein Adjektiv *schick*, aus dem ein Kurzwort *schicki* gebildet wird. Dieses Kurzwort wird komplett redupliziert, wobei der Onset dissimiliert wird: *schicki-micki*.<sup>164</sup> Bei einer Form wie *Rucki-Zucki* dagegen kann es sich um eine Kombination zweier Kurzwörter handeln: Es sind zwei Basisformen vorhanden, aus denen jeweils ein Kurzwort gebildet wird. Beide Kurzwörter werden miteinander kombiniert (*rucken*>*rucki* + *zucken*>*zucki*). Stimmt diese Analyse, so zeigt letzteres Beispiel, dass das Verfahren in den Kunstsprachen, zwei TRUNC-Morpheme miteinander zu kombinieren, durchaus nicht ungewöhnlich ist und auch in deutschen Echo-Wörtern beobachtet werden kann.

In den analysierten GKs des Typs 3 gehen wir sowohl hinsichtlich der Variante, die einem Echo-Wort ähnlich ist (TRUNC 1), als auch bezüglich der templatischen Variante (TRUNC 2) davon aus, dass überschrieben wird, denn es kann nicht angenommen werden, dass die invarianten Affixe an eine prosodische Kategorie affigiert werden. Zu dieser Einschätzung der invarianten Segmente in den GKs des Typs 3 als überschreibende Affixe passt auch, dass sie am linken Rand Segmente aus der Basis verdrängen und dass auch eine dissimilierende Funktion ausgemacht werden kann, da beide TRUNC-Morpheme nebeneinander auftreten. Schließlich sind GKs ihrer Natur nach dissimilierend, denn die Ausgangssilbe soll ja verändert bzw. chiffriert werden.

---

<sup>164</sup> Der Vorgang ist aber nicht mit dem Verfahren in der Kunstsprache zu vergleichen. In den Kunstsprachen – so unsere Hypothese – handelt es sich eben nicht um Reduplikation, sondern um die Kombination zweier Kurzwörter, die unabhängig voneinander entstanden sind, aber die gleiche Basis haben.

#### 6.2.4. TRUNC 1

TRUNC 1 zeichnet sich dadurch aus, dass in zwei von drei Kunstsprachen (Matteänglisch und Frammersbacher Welsch) der Nukleus durch ein invariantes Segment bzw. durch einen invarianten Diphtong überschrieben wird. Außerdem wird in allen drei Kunstsprachen der Onset getilgt. Im Folgenden soll das Überschreiben von Segmenten aus der Basis in TRUNC 1 mit Hilfe metrischer Beschränkungen erklärt werden.

TRUNC 1 variiert in seiner Größe, die davon abhängig ist, welchen Umfang die Basis hat. In Matteänglisch sind beispielsweise folgende Formen attestiert:

(237) Variabler Umfang der Kurzwörter (Matteänglisch):

a) einsilbige Basis: *bracht*→*icht* (*bre*) ‘gebracht’

b) zweisilbige Basis: *dan.ke*→*in.ke*.(*de*)

c) dreisilbige Basis: *Oschtere*→*Isch.te.re* (*he*) ‘Ostern’

Auch ist festzuhalten, dass es sich bei TRUNC 1 nicht immer um eine effektive Reduktion handelt.<sup>165</sup> Bei einer Ausgangseinheit, die im Input keinen Onset hat, wird nur der Nukleus durch einen invarianten Vokal ersetzt (vgl. in Matteänglisch, oben Beispiel (237)c: *Oschtere*→*Ischtere he*).<sup>166</sup>

#### Das Überschreiben von Segmenten in TRUNC 1

Das Überschreiben ergibt sich in dieser Analyse aus der Interaktion metrischer Beschränkungen. Es kann beobachtet werden, dass die AK in Typ 3 über eine begrenzte Vielfalt an metrischen Strukturen verfügt: Sie kann aus einer einzelnen schweren Silbe -(238)a -, einer zweisilbigen Einheit, die als Fuß interpretierbar ist - (238)b - oder (selten) aus einer dreisilbigen Einheit - (238)c - bestehen, wobei aber die dritte Silbe eine Schwasilbe ist, die nicht betont werden kann:

---

<sup>165</sup> Auch typische Kurzwörter im Deutschen können länger als ihre Basis sein, vgl. *Hans* → *Hansi*, *Kind*→*Kindi*, Daten aus Wiese (2001).

<sup>166</sup> Es ist davon auszugehen, dass im Output (sowohl in der Ausgangsform als auch in der abgeleiteten Kunstform) am vokalinitialen „Wortanfang“ ein glottaler Plosiv eingesetzt wird. Im Beispiel oben ist also von folgenden Output-Formen auszugehen: [ʔ]ósch.te.re→[ʔ]ísch.te.re (*he*).

(238) Fußstruktur (Matteängrlich):

a) einsilbig: *brácht*→[ícht]<sub>F</sub>

b) zweisilbig: *dán.ke*→[ín.ke]<sub>F</sub> (‘σσ)

c) dreisilbig: *ósch.te.re*→[ísch.te.]<sub>F</sub> re (‘σσ)σ<sup>167</sup>

Wie im deskriptiven Teil ausgeführt wurde (vgl. Kap. 4.2.2.), werden die Wörter in den jeweiligen Kunstsprachen in der Regel an der Morphemgrenze getrennt. Aufgrund der Morphemstruktur des Deutschen, in dem der native Wortschatz typischerweise aus einsilbigen oder zweisilbigen Stämmen (mit zweiter Schwasilbe) besteht, ergibt sich auf diese Weise dann die Struktur der Ausgangseinheiten (Basisformen), die aus einem moraischen oder silbischen Trochäus bestehen. Da in der Ableitung nur der Onset nicht realisiert wird und der Vokal durch einen invarianten Vokal bzw. Diphtong ersetzt wird (außer in der Ketelkloppersprook), entspricht die AK in ihrer metrischen Struktur der metrischen Struktur der Basis:

(239) Fußstruktur der Ausgangseinheit (Basis) und der AK (Frammersbacher Welsch):

a) einsilbige Einheiten:

*entlässt*: [ent]<sub>F</sub> + [lässt]<sub>F</sub> → [ient]<sub>F</sub> [iesst]<sub>F</sub>

b) ein- und zweisilbige Einheiten:

*framersbach*: [framers]<sub>F</sub> + [bach]<sub>F</sub> → [uemmers]<sub>F</sub> [uecht]<sub>F</sub>

Die Tatsache, dass in den AKs immer maximal silbische Trochäen entstehen, kann durch folgende Beschränkungen ausgedrückt werden:

(240) Metrische Beschränkungen in Typ 3:

FT=TROCH                      ALIGN (Foot, Left, Head of the Foot, Left  
Feet are left-headed.  
Prince & Smolensky (1993/2004)

---

<sup>167</sup> Wie die dritte, schwache Silbe in die prosodische Struktur integriert werden kann, ist umstritten, vgl. hierzu Wiese (2000: 274), der verschiedene Vorschläge macht. In unserem Zusammenhang ist wichtig, dass nur ein trochäischer Fuß gebildet werden kann.

ALL-FT-LEFT:  $\forall$  foot  $\exists$  prosodic word such that the left edge of the prosodic word and the left edge of the foot coincide.  
(Prince & Smolensky 1993/2004, McCarthy & Prince 1993)

Diese Beschränkungen bewirken, dass die resultierende Fußstruktur maximal einen Fuß enthält und dass dieser Fuß ein binärer Trochäus ist.

Gleichzeitig muss aber erklärt werden, warum die invarianten Affixe nicht verkettet werden, sondern den Nukleus überschreiben, warum also aus *brácht* eine Form wie *ícht* und nicht *ibrácht* entsteht. Dies kann damit erklärt werden, dass wie gesagt in der AK nur ein Fuß vorkommen darf, der ganz links stehen muss (ALL-FT-LEFT). Dieser Fuß muss einen Initialakzent aufweisen (FT=TROCH). Zusätzlich zu diesen metrischen Beschränkungen ist jedoch auch eine (ungewöhnliche) Form von Akzentbewahrung (*stress-preservation*) zu beobachten, die verlangt, dass der Akzent in Basis und der AK auf denselben Reim fällt und im Zusammenspiel mit den metrischen Beschränkungen dafür sorgt, dass überschrieben und nicht verkettet wird. Folgende (ungewöhnliche) Form von Akzentbewahrung ist in den GKs des Typs 3 zu beobachten:

(241) Akzentbewahrung in der AK in Typ 3

*dán.ke* → a. *í.dan.ke* vs. b) *ín.ke*

Im Gegensatz zu der Struktur in a) fällt in b) der Akzent auf denselben Reim wie in der Basis. Es handelt sich hierbei nicht um die traditionelle Form von Akzentbewahrung, da der Akzent nicht auf denselben Vokal wie in der Basis fällt, doch ist die Lösung in (241)b besser als die in (241)a weil in (241)a die betonte Silbe in der AK überhaupt nichts mit der betonten Silbe in der Basis zu tun hat. Dass Akzentbewahrung in den AKs eine Rolle spielt, zeigt sich auch in der Auswahl der Ausgangseinheiten. Darauf wurde bereits im deskriptiven Teil in Kap. 4.2.2. hingewiesen. Auch in diesem Kapitel gehe ich weiter unten (vgl. S. 202ff.) darauf ein. Zuvor soll jedoch in einem *tableau* gezeigt werden, wie mit Hilfe der metrischen Beschränkungen und einem *constraint*, der Akzentbewahrung fordert, die überschreibenden Formen analysiert werden können. Akzentbewahrung in abgeleiteten Formen kann mit Hilfe folgender Beschränkung ausgedrückt werden:

PK-MAX (B/AK)      Let  $\alpha$  be a segment in B and  $\beta$  be its correspondent in AK. If  $\alpha$  is the stress peak of B, then is  $\beta$  the stress peak of AK.

(Kager 2000, zit. nach Alber 1998)

Wenn das korrespondierende Segment vorhanden ist (wie z.B. in der Ketelkloppersprook), so muss der Akzent auf diesem Segment bewahrt werden. Wird das korrespondierende Segment durch einen invarianten Vokal ersetzt, so wird der Akzent in dieser prosodischen Position bewahrt.

Wenn diese metrischen Beschränkungen gemeinsam mit einer für das Affix spezifischen Treuebeschränkung über MAX B-T angeordnet werden, entstehen die attestierten Muster, in denen das invariante Affix nicht verkettet wird, sondern den Nukleus überschreibt. Die für das Affix spezifische Treuebeschränkung entspricht der Beschränkung, die wir auch für der Reduplikationsmorphem in den GKs des Typs 1 vorgesehen haben, nur dass sie sich auf TRUNC bezieht, vgl. Kap. 6.1.3.2:

(242)      MAX I-O (TRUNC)

Jedes Input-Segment von TRUNC hat ein korrespondierendes Segment im Output.

Das Überschreiben der Segmente aus der Basis kann folgenderweise analysiert werden:

(243)      Überschreiben in Kürzungsmuster 1; Matteänglisch

(zweisilbige Ausgangseinheit: *dánke* → *ín.ke*):

MAX I-O (TRUNC), PK-MAX (B/AK), ALL-FT-LEFT, FT=TROCH >> MAX B-T

[i] <sub>TRUNC1+</sub> dán.ke	MAX I-O (TRUNC)	ALL-FT- LEFT	PK-MAX (B/AK)	FT=TROCH	MAX B-T
a) $\text{[i.]}_{\text{TRUNC1+}} \text{[(ín.ke)]}$					** da
b) [i.(dán.ke)]		*!			
c) [(i.dán) ke]				*!	
d) [(dán.ke)]	*!				
e) [(í.dan.) ke]			*!		

In *tableau* (243) scheidet Kandidat b) aus, weil der Fuß nicht ganz links steht. Der metrische Fuß ist also nicht mit dem linken Rand des prosodischen Wortes bündig; Kandidat c) respektiert nicht die trochäische Fußform und wird daher eliminiert. In d) erscheint das invariante Affix nicht im Output und in e) wird der Akzent nicht auf der Silbe realisiert, die auch in der Ausgangsform akzentuiert ist. Daher ist a) der Gewinner.

Auch die ein- und (seltenen) dreisilbigen Ausgangsformen können so hergeleitet werden:

(244) Überschreiben in Kürzungsmuster 1; Matteänglisch  
(einsilbige Ausgangseinheit: *brácht*→*ícht*):

MAX I-O (TRUNC), PK-MAX (B/AK), ALL-FT-LEFT, FT=TROCH >> MAX B-T

[i] <sub>TRUNC1+</sub> brácht	MAX I-O (TRUNC)	ALL-FT- LEFT	PK-MAX (B/AK)	FT=TROCH	MAX B-T
a) $\mathcal{E}$ [(ícht)]					***bra
b) [(í.bracht)]			*!		
c) [(i.brácht)]				*!	
d) [i.(brácht)]		*!			

In b) wird der Akzent der Ausgangsform in der abgeleiteten Form nicht in derselben Position realisiert. Kandidat c) realisiert einen jambischen Fuß und scheidet daher aus. In d) dagegen ist der Fuß nicht mit dem linken Rand des prosodischen Wortes bündig. Dies bewirkt, dass a) als Gewinner hervorgeht. Vgl. auch die dreisilbigen Ausgangseinheiten:

(245) Dreisilbige Ausgangseinheit: *dr'ötschgeler*→*ítschgeler* (Matteänglisch):

MAX I-O (TRUNC), ALL-FT-LEFT, PK-MAX (B/AK), FT=TROCH >> MAX B-T

[i] <sub>TRUNC1</sub> dr'ötsch.ge.ler	MAX I-O (TRUNC)	ALL-FT- LEFT	PK-MAX (B/AK)	FT=TROCH	MAX B-T
a) $\mathcal{E}$ [(ítsch.ge.)ler]					***drö
b) [(í.drötsch).(gé.ler)]		*!*	*		
c) [i.(dr'ötsch.ge).ler]		*!			
d)[(i.dr'ötsch).(ge.lér)]		*!*		**	
e)[(i.dr'ötsch).ge.ler]				*!	

### Die Bestimmung der Ausgangseinheiten

Bislang sind die Beschränkungen für TRUNC 1 auf bestehende Ausgangseinheiten angewendet worden. Wir sind davon ausgegangen, dass die Spielregel darin besteht, auf Morpheme als Ausgangseinheit zurückzugreifen. Es gibt jedoch auch Hinweise darauf, dass die oben verwendeten Beschränkungen bereits die Auswahl der Ausgangseinheiten bestimmen.

So ist in Matteängrisch und in der Ketelkloppersprook zu beobachten, dass in Wörtern, in denen (ungewöhnlicherweise) nicht die erste Silbe den Akzent trägt, die akzentuierte Silbe von den ihr vorhergehenden Silben getrennt wird.

(246) Matteängrisch:

<i>Halúngge</i> ‘Vagabunden’	→	<i>Ha+lúng.ge</i>	→	{ <i>i.he</i> }{ <i>ing.ge.le</i> }	
				{ <i>*i.lung.ge.he</i> }	
<i>natútter</i> ‘natürlich’	→	<i>na+tú.tter</i>	→	{ <i>i.ne</i> }{ <i>i.tter.te</i> }	{ <i>*i.tu.tter.ne</i> }
<i>kamerád</i> ‘Kamerad’	→	<i>ka.me+rád</i>	→	{ <i>i.me.ke</i> }{ <i>i.dre</i> }	
				{ <i>*i.me.rad.ke</i> }	
<i>meschúgge</i> ‘verrückt’	→	<i>mesch+úgge</i>	→	{ <i>ischme</i> }{ <i>igge-e</i> }	

(247) Ketelkloppersprook:

<i>Eminéng</i>	→	<i>Emi+néng</i>	→	{ <i>emi</i> }	{ <i>éngzi</i> }
<i>Zigarétt</i>	→	<i>Ziga+rétt</i>	→	{ <i>igazi</i> }	{ <i>étt</i> }
<i>Bersérker</i>	→	<i>Ber+sérker</i>	→	{ <i>erbi</i> }	{ <i>érsersi</i> } <sup>168</sup>

Dies ist ein Hinweis darauf, dass sich die Sprecher in den Manipulationen an den Vokalen orientieren, die den Hauptakzent tragen, und die Ausgangseinheit dadurch ermitteln. Die Beispiele oben zeigen also, dass es nicht die Morphemstruktur an sich ist, die die Basis bestimmt. Die Ausgangseinheit wird ermittelt, indem nach Möglichkeiten gesucht wird, binäre, trochäische Füße zu bilden. Dabei soll der Akzent in der Position bewahrt werden, die auch in der Basis akzentuiert ist. Die entstehende AK wird also am linken Rand mit der betonten Silbe in der Basis verankert. In den meisten Fällen ist in der Basis die betonte Silbe auch die erste Silbe. Die AK

---

<sup>168</sup> Der Duden gibt zwei mögliche Akzent-Positionen an: *Bérsérker* oder *Bersérker*.

kann also – aufgrund der typischen Morphemstruktur des Deutschen – sowohl mit der ersten als auch mit der betonten Silbe verankert werden, wenn die Morpheme einzeln manipuliert werden. Es gibt jedoch auch untypische, nicht native Morpheme, z.B. Stamm-Morpheme, die keinen Initialakzent aufweisen. In diesen Fällen setzt sich die Verankerung der AK mit der betonten Silbe gegenüber der Morphemstruktur durch. Gleichzeitig werden längere Basen in AKs eingeteilt, die maximal aus einem Fuß bestehen, vgl. hier noch einmal die Beispiele in (246) und (247). Würde eine Basis wie *ka.me.rád* nicht getrennt, so entstünde vermutlich eine Form wie *\*(ì.me).(rád.ke)*, die mehrere Beschränkungen verletzt: Sie weist mehr als einen Fuß auf und die hauptbetonte Silbe der AK ist nicht mit der hauptbetonten Silbe der Basis am linken Rand verankert.

Wird die Ausgangsform dagegen getrennt (so wie es tatsächlich der Fall ist), entstehen zwei Formen, die die Hierarchie optimal erfüllen. Dabei gehen wir wie gesagt davon aus, dass hypothetische Kunstwörter entstehen, die ebenfalls wieder einen Hauptakzent erhalten: *kame* + *rad*.

(248) Matteänglisch: tatsächliche Basisformen: (*ká.me*)+ (*rád*):

MAX I-O (TRUNC), ALL-FT-LEFT, PK-MAX (B/AK), FT=TROCH>> MAX B-R

[i] <sub>TRUNC1</sub> + káme	MAX I-O	PK-MAX	ALL-FT-LEFT	FT=TROCH	MAX B-T
[i] <sub>TRUNC1</sub> + rád	(TRUNC)	(B/AK)			
a[(í.me)] [(íd)]					**ka *r

Nur im Frammersbacher Welsch sind allerdings auch Formen zu beobachten, die in der abgeleiteten Form den Akzent *nicht* auf der ersten Silbe tragen. Es handelt sich meistens um Formen, die auf Wörter zurückzuführen sind, die nicht dem nativen Wortschatz entstammen. Es sind Formen attestiert wie:

- Compúter* → *Uempútercä*
- Kantíne* → *Uentínekä*
- Muséum* → *ueséummä* (Audio-Beleg)

Auch in diesen Fällen wird m. E. der Akzent auf der Silbe bewahrt, die in der Ausgangseinheit den Akzent trägt. Dies zeigt, dass in diesen Fällen die Ausgangseinheit nicht aus einem perfekt linksbündigen Fuß bestehen muss und außerdem PK-MAX (B/AK) über ALL-FT-LEFT angeordnet sein muss.

(249) Akzentbewahrung in Kürzungsmuster 1; Frammersbacher Welsch

(nicht-native Ausgangseinheit mit Akzent auf zweiter Silbe: *computer* → *uem.pú.ter*):

MAX I-O (TRUNC), PK-MAX (B/AK), FT=TROCH >> ALL-FT-LEFT >> MAX B-T

[ue] <sub>TRUNC1</sub> + compúter	MAX I-O (TRUNC)	PK-MAX (B/AK)	FT=TROCH	ALL-FT- LEFT	MAX B-T
a) ☞ [uem.(pú.ter)]				*	**CO
b) [(ué.m.pu).ter]		*!			**CO
c) [(uem.pú).ter]			*!		**CO
d) [(ué.com).(pú.ter)]				**!	
e) [com.(pú.ter)]	*!				

Kandidat a) weist zwar eine Verletzung von ALL-FT-LEFT auf, erfüllt aber die höherrangigen Beschränkungen optimal. In b) wird nicht respektiert, dass der Akzent auf die Silbe fallen muss, die auch in der Basis den Akzent trägt. In c) wird zwar der Akzent bewahrt, dafür entsteht ein jambischer Fuß. In d) wird nicht überschrieben, deshalb weist ALL-FT-LEFT zwei Verletzungen auf. In e) wird schließlich das invariante Segment nicht realisiert.

Es existiert aber auch die Möglichkeit, aus unbetonten Silben keine virtuellen Kunstwörter entstehen zu lassen. So ist im Frammersbacher Welsch zu beobachten, dass unbetonte Schwasilben aus dem Transformations-Prozess einfach ausgeschlossen werden. Das Verfahren wird nur auf das Stamm-Morphem angewendet:

(250) Unbetonte Silben, die nicht manipuliert werden (Frammersbacher Welsch):

*verstehe:*    *ver + stehe*    →    *ver*    *ietstä*<sup>169</sup>  
*geregnet:*    *ge + regnet*    →    *ge*    *irgneträ*<sup>170</sup>

<sup>169</sup> <http://www.sueddeutsche.de/panl4/panorama/artikel/282/47235/>; 18.11.2008

Die unbetonten, einmorigen Einheiten werden also nicht manipuliert, sondern nach der Manipulation an die abgeleitete Form affigiert. Diese unbetonten Silben können dann als klitische Formen betrachtet werden.

Eine andere Strategie ist in Matteänglisch zu beobachten. Hier werden kurze, einsilbige Wörter vor der Manipulation klitisiert: Somit entsteht als Basis für die Transformation ein zweisilbiges virtuelles Kunstwort:

(251) Unbetonte, klitische Formen in Matteänglisch:

*mit em*      ‘mit ihm’      (*mit.em*)→*itemme*

Klitisierungen sind auch im Standard-Deutschen zu beobachten. In der Forschung wird davon ausgegangen, dass das minimale Wort zweimorig ist. Wird diese Minimalitätsforderung verletzt, so bildet das einmorige Morphem kein eigenes prosodisches Wort, sondern wird in ein benachbartes prosodisches Wort integriert, vgl. z. B. *kommst du* → *kommste*.

### Das Tilgen des Onsets

Die oben beschriebenen Hierarchien haben das Überschreiben von Segmenten aus der Basis erklärt. Im Folgenden muss noch dargestellt werden, welche Beschränkungen für das Tilgen des Onsets in TRUNC 1 verantwortlich sind.

Bei TRUNC 1 handelt es sich um eine Form, in der am linken Rand nur der Nukleus auftritt, wobei es sich im Frammersbacher Welsch und in Matteänglisch um invariante Vokale handelt, während in der Ketelkloppersprook der ursprüngliche Vokal erhalten bleibt:

(252) Kürzungs-Muster 1: Der linke Rand des prosodischen Wortes:

a) Matteänglisch: **m**achet→**i**chet (me)

b) Frammersbacher Welsch: **T**isch→**i**esch (tä), heute→**u**ite (hä)

---

<sup>170</sup> Beispiel aus: <http://www.florian-ziem.de/welschen/>, 18.11.2008; eigentlich müsste es heißen: *ge iegneträ*, doch folge ich der Schreibung, die ich vorgefunden habe. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass *ge-* vom Stamm getrennt wird.

c) Ketelkloppersprook: **sprook**→ook (spri)

Im Frammersbacher Welsch und in Matteänglisch ergibt sich das Tilgen des Onsets aus dem Zusammenspiel der metrischen *constraints* und *alignment*: ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT. Wie in den Kunstsprachen des Typs 1 gehen wir davon aus, dass die invarianten Affixe in diesem morphoprosodischen Kontext nach links tendieren. Dies kann mit Hilfe von ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT ausgedrückt werden.

(253) ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT

Der linke Rand des invarianten Affixes muss mit dem linken Rand des prosodischen Wortes übereinstimmen.

Der Verlust des Onsets ergibt sich aus dem Zusammenspiel von ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT und den metrischen Beschränkungen: Da es sich bei den invarianten Segmenten um einen Nukleus handelt, kann dieser nicht affigiert werden, weil hierdurch der Umfang, der durch metrische Beschränkungen auf einen Fuß beschränkt ist, erweitert würde. Wird der Nukleus jedoch infigiert, so wird ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT verletzt. Diese Verletzung wird aber in den Kunstsprachen nicht toleriert.<sup>171</sup>

(254) Überschreiben in Kürzungsmuster 1; Matteänglisch

(zweisilbige Ausgangseinheit: *dánke*→*ín.ke*)

MAX I-O (TRUNC), ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT, PK-MAX (B/AK), ALL-FT-LEFT, FT=TROCH>> MAX B-T

[i] <sub>TRUNC1</sub> + dán.ke	MAX I-O (TRUNC)	ALIGN (AFF, PRWD-LEFT	PK-MAX (B/AK)	ALL-FT- LEFT	FT=TROCH	MAX B-T
a) <sup>☞</sup> [(ín.ke)]						*
b) [i.(dán.ke)]				*!		
c) [(i.dán) ke]					*!	
d) [(í.dan.)ke]			*!			
e) [(dín.ke)]		*!				*a
f) [(dán.ki)]		*!				*e

<sup>171</sup> In einem gewissen Sinn wird ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT doch minimal verletzt, weil vor dem Vokal höchstwahrscheinlich der glottale Plosiv [ʔ] steht.

In b), c) und d) werden die metrischen Beschränkungen verletzt. Diese Kandidaten scheiden also aus. Kandidat e) dagegen infigiert und verletzt den *alignment-constraint*. Daher kann dieser Kandidat ausgeschlossen werden. In f) dagegen wird das invariante Segment suffigiert. Dies führt zur Elimination dieses Kandidaten; a) geht also als Gewinner hervor.

Auch vokalinitiale Ausgangseinheiten können durch diese Hierarchie manipuliert werden:

(255) Überschreiben in Kürzungsmuster 1; Matteänglisch  
 (vokalinitiale, dreisilbige Ausgangseinheit: *osch.te.re* → *ischtere*:

MAX I-O (TRUNC), ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT, PK-MAX (B/AK), ALL-FT-LEFT; FT=TROCH >> MAX B-T

[i] <sub>TRUNC1</sub> + osch.te.re	MAX I-O (TRUNC)	ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT	PK-MAX (B/AK)	ALL-FT- LEFT	FT= TROCH	MAX B-T
a) <sup>☞</sup> [(ísch.te.)re]						*o
b) [i.(ósch.te.)re]				*!		
c) [(i.ósch.) te.re]					*!	
d) [(í.osch.) (té.re)]			*!	**		
e) [(ósch.ti.) re]		*!				*a
f) [(ósch.te) ri]		*!				*e

In dem *tableau* verletzen b), c) und d) die metrischen Beschränkungen, e) und f) den *alignment-constraint*.

### Die Ketelkloppersprook

Problematisch bleibt die Ketelkloppersprook. Hier muss das Tilgen des Onsets auf andere Weise erklärt werden, denn es ist kein invariantes Segment vorhanden, das am linken Rand mit dem prosodischen Wort bündig sein könnte. Yip (1999: 43) schlägt beispielsweise für Pig Latin einen *constraint* vor, der verlangt, dass das Wort vokalinitial ist und weist darauf hin, dass es auch in natürlichen Sprachen derartige Präferenzen gibt. So bevorzugt Lardil (Prince & Smolensky 1993) C-finale Wörter, Arrernte (Breen and Pensalfini 1999, zit. nach Yip 1999) vokalinitiale Wörter und Silben.

Auch Keane (2001: 38) führt Beispiele aus Hindi und Tamil an, in denen die reduplizierte Einheit vokalinitial ist. Der Onset aus der Basis wird getilgt:

(256) Echo-Wörter in Hindi (Keane 2001:33):

*somvaar* 'Monday' → *somvaar omvaar* 'Monday etc.'  
*vaayu* 'air' → *vaayu aayu* 'wind, climate etc.'

Eine *constraint*-Hierarchie könnte also so aussehen:

(257) Hypothetische *constraint*-Hierarchie (Kettelkloppersprook):

ALIGN-L (WORD-V) >> MAX B-T

B: klopper	ALIGN-L (WORD-V)	MAX B-T
a) [(ó.pper)]		** kl
b) [(kló.pper)]	*!	

Allerdings ist eine Beschränkung, die Silben ohne Onset zum Ziel hat, unbefriedigend, zumal im Deutschen normalerweise ONSET immer beachtet wird. Auch sind wir bislang davon ausgegangen, dass in diesen Fällen auf phonetischer Ebene ein glottaler Plosiv vorauszusetzen ist:

(258) *klopper sprook* → [ʔ] *opper kli* [ʔ] *ook spri*

Die Beschränkung in *tableau* (257) müsste sich also auf die Input-Form beziehen, während im Output dann wieder ein glottaler Plosiv als Epenthese-Segment einzusetzen wäre. Dies ergibt wenig Sinn.

Bei den AKs in den Kunstsprachen des Typs 3 fällt auf, dass jedes Basis-Segment nur einmal verwendet wird. In keiner der Sprachen des dritten Typs liegen Fälle vor, in denen ein Segment aus der Basis sowohl in TRUNC 1 als auch in TRUNC 2 verwendet wird.

Wir gehen deshalb davon aus, dass eine Form von INTEGRITY dafür verantwortlich ist, dass in TRUNC 1 der Onset getilgt wird. INTEGRITY bezieht sich hierbei auf die Gesamtkonstruktion: In der Ableitung von Basis zu TRUNC 1 und TRUNC 2 dürfen die Basis-Segmente nur einmal

verwendet werden.

INTEGRITY: “No Breaking”. No element of S1 has multiple correspondents in S2. For  $x \in S$  and  $w, z \in S$ , if  $x \in w$  and  $x \in z$ , then  $w = z$ .  
(McCarthy & Prince 1998).

In der Definition bezieht sich in unserem Fall also S1 auf die Basis, während S2 sich auf die Gesamtkonstruktion (TRUNC 1 und TRUNC 2) bezieht. INTEGRITY wird in einer Hierarchie, die davon ausgeht, dass die beiden Kurzformen aus einer Basis hervorgehen, über den Beschränkungen, die die Struktur von TRUNC 1 und TRUNC 2 bestimmen, angeordnet. Dies sorgt dafür, dass die Elemente aus der Basis nur einmal verwendet werden dürfen. Gleichzeitig werden die metrischen *constraints* für TRUNC 1 spezifiziert. TRUNC 2 dagegen besteht aus einer offenen Silbe, die sich aus dem für TRUNC 2 spezifizierten, invarianten Vokal und dem Onset der Basis zusammensetzt. (Wie das *template* von TRUNC 2 hergeleitet wird, wird weiter unten ausgeführt.) Nun muss noch eine weitere Beschränkung gewährleisten, dass TRUNC 2 mit der Basis am linken Rand verankert ist. Dies garantiert, dass der Onset der Basis in TRUNC 2 (und nicht in TRUNC 1) realisiert wird.

Diese Beschränkung wird folgendermaßen definiert:

(259) ANCHOR (B,T<sub>2</sub>)-LEFT:

Der linke Rand der Basis (B) muss mit dem linken Rand von TRUNC 2 übereinstimmen.

(260) Das Tilgen des Onsets in der Ketelkloppersprook (*klopper* → *opper kli*)

INTEGRITY, PK-MAX (B/AK), ALL-FT-LEFT, FT=TROCH, ANCHOR (B, T<sub>2</sub>)-LEFT > MAX B-TRUNC1, MAX B-TRUNC2

klopper + [TRUNC 1] + [TRUNC 2+i]	INTEGRITY	PK-MAX (B/AK)	ALL-FT- LEFT	FT= TROCH	ANCHOR (B,T <sub>2</sub> )-LEFT	MAX B- TRUNC1	MAX B- TRUNC2
a) [ʔ(ópper)] [(kli)]						**k1	*** opp[ə]
b) [(klóp.per)] [(kli)]	*!						*** opp[ə]
c) [ʔ(ópper)] [(klipp)]	*!					**k1	** o[ə]
d) [(klópper)] [(i)]					*!		***** klopp[ə]

In dem *tableau* verletzen die Kandidaten b) und c) jeweils INTEGRITY. In a) und d) dagegen wird jedes Segment aus der Basis nur einmal verwendet. Allerdings verletzt d) die Onset-Bedingung. Daher ist a) der Gewinner. Dass in TRUNC 2 nur der Onset verwendet wird, geht u.a. auch auf das templatische Kürzungsmuster 2 zurück, das TRUNC 2 auf eine offene Silbe begrenzt. Dies wird in folgendem Kapitel gezeigt. Die in *tableau* (260) vorgestellte Analyse kann auch auf Matteänglisch und das Frammersbacher Welsch angewendet werden.

### 6.2.5. TRUNC 2

TRUNC 2 weist ein einsilbiges *template* auf, das aus einer offenen Silbe besteht. Gleichzeitig wird der ursprüngliche Nukleus durch einen invarianten Vokal ersetzt. Dieses Kürzungs-Muster tritt in allen drei Kunstsprachen auf. In der Ketelkloppersprook entsteht in der zweiten Einheit eine offene Silbe, die den invarianten Vokal *-i* aufweist, während das Frammersbacher Welsch ein *-ä* einsetzt. In Matteänglisch ist der invariante Nukleus ein *-e*.

(261) Die Form von TRUNC 2

a) Ketelkloppersprook:

*Blohm* → (*ohm*) *bli*

*droben* → (*oben*) *dri*

b) Frammersbacher Welsch:

*Tisch* → (*iesch*) *tü*

*laufen* → (*uefen*) *lä*

c) Matteänglisch:

*schufte* → (*ifte*) *sche*                      (*streng arbeiten*)

*kluft* → (*ift*) *kle*                              (*Kleid*)

In *tableau* (260) ist gezeigt worden, dass INTEGRITY, der *constraint*, der die gesamte Konstruktion (TRUNC 1 + TRUNC 2) betrifft, dafür verantwortlich ist, dass der Onset in TRUNC 2 und nicht in TRUNC 1 verwendet wird. Die Tatsache, dass es nur die Onset-Segmente sind, die in TRUNC 2 verwendet werden, während die anderen Segmente für TRUNC 1 zur Verfügung stehen, wird dadurch gewährleistet, dass für TRUNC 2 ein einsilbiges *template* besteht. Das einsilbige *template* wird mit Hilfe von COINCIDE  $-\sigma_1$  (Alber 2001, Lappe 2005, 2007) hergeleitet, also dem *constraint*, der verlangt, dass im Output alle Segmente in der ersten Silbe eines Morphems zum Einsatz kommen (vgl. Kap. 6.1.3.3.):

Gleichzeitig sorgt die Markiertheits-Beschränkung \*CODA dafür, dass eine offene Silbe entsteht. Bei mehrsilbigen Basis-Formen wird klar, dass sowohl COINCIDE( $\sigma_1$ ) als auch \*CODA gebraucht werden.

(In folgendem *tableau* werden die Verletzungen, die der invariante Vokal hervorruft, ignoriert.)

(262) Die Herleitung der einsilbigen Schablone für TRUNC 2  
(Matteäenglisch: *machet* → (*ichet*) *me*)

\*CODA >> COINCIDE( $\sigma_1$ ) >> MAX B-T

B: machet	*CODA	COINCIDE( $\sigma_1$ )	MAX B-T
a) $\emptyset$ me			*** chet
b) mache		*!	*t
c) mach	*!		**et

In b) zeigt sich, dass COINCIDE( $\sigma_1$ ) notwendig ist, um mehrsilbige Einheiten auf eine einzige zu begrenzen. Kandidat c) dagegen zeigt, dass \*CODA notwendig ist, um die offene Silbe zu generieren. Es zeigen sich hier also große Ähnlichkeiten zu der GK des Typs 1.1 (*ba*-Sprache).

Dass darüber hinaus ANCHOR (B-T<sub>2</sub>) in TRUNC 2 eine wichtige Rolle spielt, ist bereits in *tableau* (260) dargestellt worden. ANCHOR (B-T<sub>2</sub>) sorgt normalerweise dafür, dass der Onset der Basis in TRUNC 2 realisiert wird. Es gibt jedoch auch Fälle, in denen in der Basis kein Onset vorhanden ist. In vokalinitialen Silben überlebt“ in TRUNC 2 kein einziges Segment aus der Basis. Die Beschränkungen, die die Struktur der Schablone bestimmen, sind die einzigen Hinweise darauf, dass es sich hier um TRUNC 2 handelt, das wieder eine prosodisch unmarkierte Einheit darstellt. ANCHOR (B-T<sub>2</sub>) wird aber auch in diesem Fall insofern respektiert, als die Vokale am linken Rand miteinander verankert sind, doch wird der Vokal in der AK überschrieben. Gleichzeitig zeigt sich, dass ONSET auch in den Kunstsprachen (so wie im Standard-Deutschen) eine wichtige Rolle spielt und zu dem Einsatz von Ersatz-Onsets führt, vgl. Kap. 4.2.2.3.).

(263) Der Einsatz von „Ersatz“-Onsets in TRUNC 2 bei vokalinitialen Einheiten:  
(Matteäenglisch: *Öpfu+e* → *he*)

ONSET >> DEP

B: Öpfu+e	ONSET	DEP
a) $\emptyset$ he		*
f) e	*!	

In dem *tableau* steht ONSET, also der *constraint*, der verlangt, dass Silben einen Onset haben, in der Hierarchie über der Beschränkung DEP, die verlangt, dass jedes Segment im Output ein korrespondierendes Segment im Input hat. Dies führt dazu, dass ein epenthetischer Onset eingefügt wird.

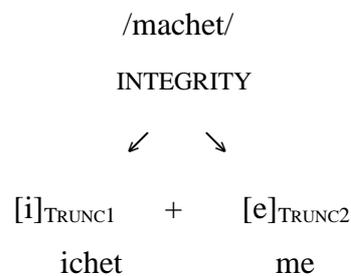
### Zusammenfassung:

Der Vorteil einer Analyse dieser Formen als Kompositum aus zwei Kurzwörtern besteht darin, dass zwei voneinander unabhängige Formen entstehen, die auf zwei verschiedene Kürzungs-Muster, aber auf eine gemeinsame Basis zurückgehen. Während Muster 2 aus einem *template* besteht, das die Struktur auf eine offene Silbe ohne Coda begrenzt, entsteht Muster 1, indem eine Hierarchie aufgestellt wird, die zu einem großen Teil auf metrischen Beschränkungen beruht. Diese Beschränkungen sehen vor, dass ein initialer, binärer (moraischer oder silbischer) Trochäus gebildet wird. Gleichzeitig muss die Silbe, die in der Basis Akzentträger ist, auch in der abgeleiteten Form Akzentträger bleiben, obwohl der Nukleus durch einen anderen Vokal ersetzt wird. Wie in den Kunstsprachen des ersten Typs wird ferner eine spezielle Treue zu dem invarianten Input-Affix verlangt. Zusammen bewirken diese Beschränkungen – wenn sie in der Hierarchie über MAX B-T stehen –, dass der Nukleus überschrieben wird.

Das Tilgen des Onsets kann in Matteänglisch und im Frammersbacher Welsch mit Hilfe einer Beschränkung erreicht werden, die das invariante Affix am linken Rand des prosodischen Wortes verankert. Die optimale Lösung besteht dann darin, den Onset zu tilgen und den Nukleus aus der Basis zu überschreiben: Auf diese Weise ist das Affix am linken Rand mit dem prosodischen Wort bündig, gleichzeitig werden die metrischen Beschränkungen beachtet. Für die Ketelkloppersprook, die kein invariantes Segment in Kürzungs-Muster 1 einsetzt, muss allerdings eine andere Lösung gefunden werden. Wir haben vorgeschlagen, dass es sich um den Einfluss des *constraints* INTEGRITY handelt. Diese Beschränkung schließt aus, dass in der Ableitung von der Basis zu TRUNC 1 und TRUNC 2 die Basis-Segmente mehr als einmal verwendet werden dürfen. Dieser *constraint* trägt der Tatsache Rechnung, dass in allen drei

Kunstsprachen die Segmente der Basis nur einmal auftreten. Die Tatsache, dass der Onset der Basis in TRUNC 2 (und nicht in TRUNC 1) realisiert wird, kann mit Hilfe eines *anchoring constraints* gewährleistet werden, der verlangt, dass die Basis am linken Rand mit TRUNC 2 verankert sein soll. So entsteht die in der Ketelkloppersprook attestierte Form: In TRUNC 2, das aus einem einsilbigen *template* besteht, wird der Onset aus der Basis gemeinsam mit dem invarianten Segment verwendet. Das invariante Segment überschreibt auch in TRUNC 2 den Nukleus, weil eine spezielle Treue zu dem invarianten Affix vorausgesetzt wird. In TRUNC 1 dagegen werden die restlichen Segmente aus der Basis verwendet.

Das Besondere an dieser Konstruktion ist also, dass die Beschränkung INTEGRITY sich gleichzeitig auf zwei Hierarchien bezieht:



# SCHLUSS

Insgesamt sind in dieser Analyse der deutschen grammatischen Kunstsprachen über 20 verschiedene Varianten erfasst worden, die sich in der Auswahl der invarianten Segmente, in der Anzahl der eingefügten invarianten oder reduplizierten Einheiten und in dem Mechanismus der Manipulation unterscheiden. Die verschiedenen Kunstsprachen lassen sich in drei große Typen einteilen:

1. Reduplizierende Kunstsprachen, die sich dadurch unterscheiden, ob der Nukleus ein- oder zweimal kopiert wird und ob es sich um infigierende oder suffigierende Sprachen handelt.
2. Affigierende Kunstsprachen, die ausschließlich invariante Segmente einfügen, gegenwärtig aber nicht sehr produktiv sind.
3. Kunstsprachen, die in dieser Dissertation als Kombination zweiter TRUNC-Morpheme analysiert worden sind.

Die Möglichkeit der Einteilung in drei große Gruppen ist Ausdruck der Tatsache, dass der Variation möglicher Manipulationen Grenzen gesetzt sind. Der Grund für diese Begrenzung, so die Hypothese dieser Dissertation, ist darin zu suchen, dass es sich bei diesen Verfahren nicht um meta-sprachliche, sondern um sprachliche Phänomene handelt.

Dass die Manipulationen sich im Rahmen speziell sprachlicher Möglichkeiten bewegen, zeigt sich auf verschiedenen Ebenen:

## 1. Prosodische Ebene:

i) In den analysierten Phänomenen können universale Tendenzen zur Optimierung der Wortstruktur beobachtet werden:

- Die eingefügten Affixe sind unmarkiert (typischerweise offene Silben ohne komplexe Onsets).
- Die eingefügten invarianten Segmente eignen sich aufgrund ihrer geringen Sonorität gut

dazu, als Silbenonset der eingefügten Affixe zu fungieren.

ii) Der Akzent spielt eine wichtige Rolle bei der Entschlüsselung, d. i. der „Wort“-Erkennung. Diese Funktion hat der Akzent auch in natürlichen Sprachen, indem er z.B. dabei hilft, Inhaltswörter von Funktionswörtern zu unterscheiden.

iii) In den Manipulationen offenbaren die Sprecher intuitives Wissen um phonologische Konstituenz:

- Die Sprecher nehmen Bezug auf die Silbe, die in den Kunstsprachen des ersten Typs als Ausgangseinheit für die Manipulationen dient. Außerdem reduplizieren die Sprecher den Nukleus und ersetzen den Onset.
- In den Kunstsprachen ist zu beobachten, dass die subsilbischen Positionen bewahrt werden: Coda-Segmente verbleiben auch nach der Manipulation in Coda-Positionen, Onset-Segmente in Onset-Positionen. Dies dient u. A. n. dem Zweck, die Dekodierung zu erleichtern und zeigt wieder, dass diese subsilbische Positionen eine psychologische Realität im Bewusstsein der Sprecher sind.

### 2. Morphologische Ebene:

- Die eingefügten Affixe respektieren sprachtypologisch festgestellte Verteilungsmuster: Affixe mit ausschließlich invarianten Segmenten werden in den Kunstsprachen so wie auch in natürlichen Sprachen tendenziell suffigiert, reduplizierende Affixe werden in den Kunstsprachen so wie in den natürlichen Sprachen dagegen typischerweise *nicht* suffigiert.
- Das Auftreten von Infixen ist wie in den natürlichen Sprachen an prosodische Bedingungen geknüpft. Infixierung ist entweder an eine Optimierung der Silbenstruktur oder an eine Form von Verankerung zwischen Basis und abgeleiteter Form gebunden.

### 3. Morphoprosodische Ebene:

Die Kunstsprachen des ersten und des dritten Typs weisen klare Charakteristiken

morphoprosodischer Prozesse wie Reduplikation oder Trunkierung auf:

- In den reduplizierenden Kunstsprachen wird ein *copy*-Mechanismus angewendet, aus dem prosodische Konstituenten hervorgehen. Es werden also *templates* verwendet, phonologisch leere Positionen, die mit wechselndem Gehalt aus der Basis gefüllt werden. Auch in den Kurzwörtern des Typs 3 ist in einem Fall eine Schablone auszumachen, die aus einer offenen Silbe besteht. Das andere Kürzungsmuster kann mit Hilfe metrischer Beschränkungen hergeleitet werden.
- Es sind Phänomene von Verankerung an prominenten Positionen (erste und betonte Silbe) zu beobachten. In Typ 1 werden die reduplizierenden Einheiten nicht präfigiert, sondern infigiert, weil eine Form von Verankerung von Basis und abgeleiteter Form am linken Rand vorliegt. In Typ 3 ist dagegen zu beobachten, dass die abgeleitete Form mit der Basis an der betonten Silbe verankert wird.
- Unmarkierte Strukturen können aufgrund der Interaktion von Markiertheits- und Treue-Beschränkungen, die in der Sprache allgemein wirksam sind, hergeleitet werden.
- Die in den Kunstsprachen eingesetzten invarianten Segmente, die Material aus der Basis verdrängen, weisen dieselben Charakteristiken invarianter Segmente in natürlichen Sprachen auf: Sie ersetzen prosodische Positionen am linken Rand und erfüllen eine dissimilierende Funktion.

Insgesamt sind also linguistische Phänomene zu beobachten, die deutliche Parallelen zu sprachlichen Strukturen und Prozessen in natürlichen Sprachen aufweisen und die auch mit Hilfe desselben Analyse-Instrumentariums beschrieben werden können.

# QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

## 1. QUELLEN

### 1.1. Internet-Quellen

[INT 1]

<http://www.lissy.de/forum/viewtopic.php?t=16648&postdays=0&postorder=asc&start=15>  
02.11.2008

[INT 2]

<http://www.wer-weiss-was.de/app/archive/show/629346?archived=1;sr=#629346>, 02.11.2008

[INT 3]

<http://www.wer-weiss-was.de/app/archive/show/1647821?archived=1;sr=#1647821>, 02.11.2008

[INT 4]

<http://www.kurzefrage.de/fun-entertainment/176370/Duhulefu-bisthistlefist-doofooflefoof>  
02.11.2008

[INT 5]

<http://www.simsforum.de/vbulletin/off-topic/122263-l-ffelsprache.html>, 02.11.2008

[INT 6]

<http://schule-ried.kaywa.ch/default/raeubersprache.html>, 02.11.2008

[INT 7]

<http://kabukijessie.beepworld.de/huehnersprache.htm>, 02.11.2008

[INT 8]

<http://www.instrumentalverein-breberen.de/Inhalte/Aktuelles/huehnersprache.pdf>, 02.11.2008

[INT 9]

<http://www.kurzefrage.de/musik-partyzone/40642/kann-mir-jemand-sagen-wie-loeffelsprache-eh>, 02.11.2008

[INT 10]

<http://www.volksliederarchiv.de/kinderspiele-51.html>, 03.11.2008

[INT 11]

<http://forum.chip.de/smalltalk/b-sprache-440905-page2.html>, 03.11.2008

[INT 12]

<http://board.gulli.com/thread/201136-kann-jemand-die-hhnersprache-/>, 03.11.2008

[INT 13]

<http://www.haefft.de/forum/read.php?f=40&i=9400&t=9400>, 12.11.2008

[INT 14]

<http://Kennt-jemand-eine-leicht-zu-lernende-Geheimsprache?Yahoo!Clever.mht>, 07.01.2009

[INT 15]

<http://www.kikisweb.de/spielundspass/unsinn/loeffelsprache.htm>, 07.01.2009

[INT 16]

<http://www.onlinekunst.de/malbuch/huehner/huehner.html>, 07.01.2009

**[INT 17]**

<http://www.kurzefrage.de/musik-partyzone/92040/Kennt-eigentlich-irgendwer-diese-Raeubersprache-aus-Kindertagen-Kurzefrage>, 07.01.2009

**[INT 18]**

<http://www.joergalbrecht.de/es/deutschedichter.de/werk.asp?Titel=Gedicht+in+Bi-Sprache&ID=629>, 16.01.2009

**[INT 19]**

<http://www.labbe.de/zzebra/index.asp?themaId=472&titelId=1625>, 17.05.2008

**[INT 20]**

<http://dict.leo.org/forum/viewGeneraldiscussion.php?idThread=246298&idForum=18&lp=ende&lang=en>, 26.01.2009

## **1.2. Internet-Seiten zu einzelnen Geheimsprachen**

### Ketelkloppersprook:

<http://www.mare.de/mare/hefte/beitrag-buend.php?id=1187&&heftnummer=66>, 05.11.2008  
(Artikel mit Links zu Audio-Beispielen)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kedelkloppersprook>, 05.11.2008

### Matteänglisch:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Mattenenglisch>, 05.11.2008

<http://www.matte.ch/mattenenglisch.htm>, 05.11.2008

<http://www.margotmargot.ch/matteaen.html>, 05.11.2008

<http://www.meistereddy.ch/menglisch.htm>, 07.11.2008

### Frammersbacher Welsch:

<http://www.florian-ziem.de/welschen/>, konsultiert am 03.06.2008

<http://www.sueddeutsche.de/panl4/panorama/821/376629/text/>, 20.01.2009

<http://www.sueddeutsche.de/tt4m3/panorama/385/373196/text/>, 20.01.2009

## **1.3. Übersetzungs-Programme:**

B-Sprache: <http://www.ashberg.de/bsprache/>, 02.11.2008

Löffelsprache (lef-Sprache): <http://rudolphs.eu/loeffelsprache.html>, 02.11.2008

Matteänglisch: <http://matteaenglisch.e-meile.ch/>, 02.11.2008

## 2. LITERATUR

- AKINLABI, Akin (1984): *Tonal Underspecification and Yoruba Tone*, Ph. D. diss, University of Ibadan.
- ALBER, Birgit (1998): *Stress preservation in German loan words*, in W. Kehrein und R. Wiese (Hgg.): *Phonology and Morphology of the Germanic Languages*, Tübingen, Niemeyer, S. 113-114. ROA#314.
- ALBER, Birgit (2001a): *Regional Variation and Edges: Glottal stop Epenthesis and Dissimilation in Standard and Southern Varieties of German*, in «Zeitschrift für Sprachwissenschaft» 20 (1), S. 3-41.
- ALBER, Birgit (2001b): *Maximizing First Positions*, in C. Féry u.a. (Hgg.): *Proceedings of HILP 5 (=Linguistics in Potsdam 12)*, Potsdam, Universitätsbibliothek, S. 1-19. ROA#516.
- ALBER, Birgit (2006): *Foot*, in K. Brown (Hg.): *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Bd. 4, Amsterdam, Elsevier, S. 539-546.
- ALBER, Birgit (2007a): *Deutsche und italienische Kurzwörter im Vergleich*, in C. Di Meola u.a. (Hgg.): *Perspektiven Zwei. Akten der 2. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien (Rom, 9.-11. Februar 2006)*, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, S. 101-113.
- ALBER, Birgit (2007b): *Einführung in die Phonologie des Deutschen*, Verona, QuiEdit.
- ALDERETE, John, Jill BECKMAN, Laura BENUA, Amalia GNANADESIKAN, John MCCARTHY und Suzanne URBANCZYK (1999): *Reduplication with Fixed Segmentism*, in «Linguistic Inquiry» 30, S. 327-364.
- ANDERSON, Stephen (1992): *A-morphous morphology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- APTE, Mahadeo (1968): *Reduplication, echo formation, and onomatopoeia in Marathi*, Poona, Deccan College, Postgraduate and Research Institut.
- ARONOFF, Mark (1976): *Word formation in generative grammar*, Cambridge, MIT Press.
- ARONOFF, Mark und Kirsten FUEDEMAN (2005): *What is Morphology*, Oxford, Blackwell.
- BÄCHTOLD, Hanns (1914): *Geheimsprachen*, in «Schweizer Volkskunde» 4, S. 1-3.
- BAGEMIHL, Bruce (1988): *Alternate phonologies and morphologies*, Ph. D. diss., University of British Columbia.
- BAGEMIHL, Bruce (1995): *Language Games and Related Areas*, in J. Goldsmith (Hg.): *The Handbook of Phonological Theory*, Oxford, Blackwell, S. 697-713.
- BAO, Zhi-ming (1990): *Fanqie languages and reduplication*, in «Linguistic Inquiry» 21, S. 317-350.

- BAT-EL, Outi (2000): *The grammaticality of “extragrammatical” morphology*, in U. Doleschal u.a. (Hgg.): *Extragrammatical and Marginal Morphology*, München, Lincom Europa, S. 61-85.
- BECKMAN, Jill (1998): *Positional Faithfulness*, Ph.D. diss., Amherst, MA, University of Massachusetts. ROA#234.
- BENUA, Laura (1995): *Identity effects in morphological truncation*, in J. Beckman u.a. (Hgg.): *University of Massachusetts Occasional Papers in Linguistics 18: Papers in Optimality Theory*, Amherst MA, Graduate Linguistic Student Association, S. 77–136.
- BENUA, Laura (1997): *Transderivational Identity: Phonological Relations Between Words*, Ph.D. diss., Amherst, MA, University of Massachusetts.
- BERLIN, Brent (1963): *Some semantic features of reduplication in Tzeltal*, in «International Journal of American Linguistics» 29, S. 211-218.
- BERTINETTO, Pier Marco (1985): *A proposito di alcuni recenti contributi alla prosodia dell’italiano*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», serie III, 15, S. 581-644.
- BERTINETTO, Pier Marco (1987): *Lingue segrete, e segreti delle lingue. Alcuni probleme di fonologia italiana studiati attraverso un gioco linguistico*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, 17, S. 889-920.
- BLEVINS, Juliette und Andrew Garrett (1998): *The origins of consonant-vowel metathesis*, in «Language» 74, S. 508-556.
- BREEN, Gavan & Rob PENSALFINI (1999): *Arrente. A language with no syllable onsets*, in «Linguistic Inquiry» 30, S. 1-26.
- BROSELOW, Ellen und J. McCarthy (1983): *A theory of internal reduplication*, in «The Linguistic review» 3, S. 25-88.
- BURLING, Robbins (1966): *The Metrics of Children’s Verse: A Cross-Linguistic Study*, in «American Anthropologist» 68, S. 1418-1441.
- BUßMAN, Hadumod (2008<sup>4</sup>): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart, Kröner.
- CARRIER, Jill Louise (1979): *The interaction of morphological and phonological rules in Tagalog*, Ph.D. diss., Department of Linguistics and Philosophy, MIT.
- CHAO, Yuen Ren (1931): *Fanqie yu ba zhong [Eight varieties of secret languages]*, in «Bulletin of the Institute of History and Philology» 2 (3), S. 312-354.
- CHOMSKY, Noam (1980): *Rules and Representations*, New York, Columbia University Press.
- CLEMENTS, George: (1986): *Compensatory lengthening and consonant gemination in Luganda*, in L. Wetzels & E. Sezer (Hgg.): *Studies in Compensatory Lengthening*, Dordrecht, Foris.
- CRYSTAL, David (1993): *Die Cambridge Enzyklopädie der Sprache*, Frankfurt a. M., New York,

Campus Verlag.

CUTLER, Anne (1993a): *Phonological Cues to open- and closed-class words in the processing of spoken sentences*, in «Journal of psycholinguistic research» 22(2), S. 109-131.

CUTLER, Anne (1993b): *The perception of rhythm in language*, in «Cognition» 50, S. 79-81.

DRESSLER, Wolfgang U. (2000): *Extragrammatical vs. marginal morphology*, in U. Doleschal u.a. (Hgg.): *Extragrammatical and Marginal Morphology*, München, Lincom Europa, S. 1-11.

DRESSLER, Wolfgang U. & Lavinia MERLINI BARBARESI (1994): *Morphopragmatics: diminutives and intensifiers in Italian, German, and other languages*, Berlin/New York, de Gruyter.

DUDEN (2005<sup>6</sup>): *Aussprachewörterbuch*. Duden Bd. 6, Mannheim u.a., Dudenverlag.

DUDEN (2006<sup>7</sup>): *Die Grammatik*. Duden Bd. 4, Mannheim u.a., Dudenverlag.

DURAND, Jacques (1990): *Generative and Non-Linear Phonology*, London, Longman.

EFGING, Christian (2004): *Jenisch unter Schaustellern. Mit einem Glossar aus schriftlichen Quellen* (=Sondersprachenforschung 10), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

EISENBERG, Peter (1999): *Vokallängenbezeichnung als Problem*, in «Linguistische Berichte» 179, S. 343-349.

EMENEAU, Murray (1955): *The Kolami Language*, Berkeley, University of California Press.

FABB, Nigel (1997): *Linguistics and Literature*, Oxford, Basil Blackwell.

FAY, David & Ann CUTLER (1977): *Malapropisms and the structure of the mental lexicon*, in «Linguistic Inquiry» 8 (3), S. 505-20.

FÉRY, Caroline (1997): *Uni und Studis. Die besten Wörter des Deutschen*, in «Linguistische Berichte» 172, S. 461-489.

FÉRY, Caroline (1998): *German Word Stress in Optimality Theory*, in «Journal of Comparative Germanic Linguistics» 2, S. 101-142.

FÉRY, Caroline & Ruben VAN DE VIJVER (Hgg.) (2003): *The Syllable in Optimality Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

GIL, David (2002): *Ludlings in Malayic Languages: An Introduction*, in Bambang Kaswanti Purwo (Hg.): *PELBBA 15, Pertemuan Linguistik Pusat Kajian Bahasa dan Budaya Atma Jaya: Kelima Belas, Unika Atma Jaya, Jakarta*, S. 125-180.

GOLSTON, Chris & Richard WIESE (1998): *The Structure of the German Root*, in W. Kehrein und R. Wiese (Hgg.): *Phonology and Morphology of the Germanic Languages*, Tübingen, Niemeyer, S. 165-187.

- GUIMARÃES, Maximiliano und Andrew NEVINS (2006): *Opaque nasalization in the Língua do Pê of Salvador, Brazil*, unveröffentlichtes Manuskript.
- GUSSENHOVEN, Carlo und Haike JACOBS (2005): *Understanding Phonology*, London, Arnold.
- HALL, Christopher J. (1988): *Integrating Diachronic and Processing Principles in Explaining the Suffixing Preference*, in J. A. Hawkins (Hg.): *Explaining Language Universals*, Oxford, New York, Blackwell, S. 321-349.
- HALL, Christopher J. (2000): *Prefixation, suffixation and circumfixation*, in G. Booij (Hg.): *Morphologie/Morphology. Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung. An international Handbook on Inflection and Word-Formation (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikations-Wissenschaft, Bd. 17.1-2)*, Berlin/New York, de Gruyter, S. 535-545.
- HALL, T. Alan (2000): *Phonologie. Eine Einführung*, Berlin/New York, de Gruyter.
- HAMMOND Michael (1997): *OT and prosody*, in D. Archangeli und T. Langendoen (Hgg.): *Optimality Theory*, Oxford/New York, Blackwell, S. 33-58.
- HAWKINS, John A. und Anne CUTLER (1988): *Psycholinguistic Factors in Morphological Asymmetry*, in J. A. Hawkins (Hg.): *Explaining Language Universals*. Oxford, New York, Blackwell, S. 280-317.
- HAYES, Bruce (1995): *Metrical stress theory: principles and case studies*, Chicago, University of Chicago Press.
- HEALEY, Phyllis (1960): *An Agta Grammar*, Manila, Bureau of Printing.
- HUME, Elizabeth (2000): *Metathesis: Data, Motivation and Phonological Theory*, in E. Hume u.a. (Hgg.): *Surface Syllable Structure and Segment Sequencing*. Leiden, NL, HIL.
- HURCH, Bernhard (Hg.) (2005): *Studies on Reduplication*. (=Empirical Approaches to Language Typology 28), Berlin, de Gruyter.
- INKELAS, Sharon und Cheryl ZOLL (2005): *Reduplication. Doubling in Morphology*. (=Cambridge Studies in Linguistics 106), Cambridge, Cambridge University Press.
- ITÔ, Junko, Joshihisa KITAGAWA, und Armin MESTER (1996): *Prosodic Faithfulness and Correspondence: Evidence from a Japanese Argot*, in «Journal of East Asian Linguistics» 5, S. 217-294.
- JANBEN, Ulrike (2003): *Untersuchungen zum Wortakzent im Deutschen und Niederländischen*, Phil.diss., Universität Düsseldorf.
- DURAND, Jacques (1990): *Generative and Non-Linear Phonology*. London: Longman.
- KAGER, René (1999): *Optimality Theory*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KAGER, René (2000): *Stem stress peak correspondence in Dutch*, in J. Dekker u.a. (Hgg.): *Optimality Theory: Phonology, syntax, and acquisition*, Oxford, Oxford University Press.

- KAISER, Michael (2002): *Moderne deutsche Geheimsprachen*, Studienarbeit, Technische Universität Darmstadt, <http://www.grin.com> (05.12.2008).
- KALTENBACHER, Erika (1994): *Typologische Aspekte des Wortakzents. Zum Zusammenhang von Akzentposition und Silbengewicht im Arabischen und im Deutschen*, in «Zeitschrift für Sprachwissenschaft» 13 (1), S. 20-55.
- KEANE, Elinor (2001): *Echo words in Tamil*, Ph.D. diss., University of Oxford.
- KENSTOWICZ, Michael (2005): *Phonology in generative grammar*. London: Blackwell.
- KÖPCKE, Klaus Michael (2002): *Die sogenannte i-Derivation in der deutschen Gegenwartssprache. Ein Fall für outputorientierte Wortbildung*, in «Zeitschrift für germanistische Linguistik» 30, S. 293-309.
- KURISU, Kazutaga und Nathan SANDERS (1999): *Infixal Nominal Reduplication in Mangarayi*, in «Phonology at Santa Cruz» 6, S. 47-56.
- LAYCOCK, Don (1972): *Towards a typology of ludlings or play languages*, in «Linguistic Communications» 6, S. 61-113.
- LAPPE, Sabine (2003), *Monosyllabicity in Prosodic Morphology: The case of Truncated Personal Names in English*, in G. Booij u.a. (Hgg.): *Yearbook of Morphology 2002*, Dordrecht, Kluwer, S. 135-186.
- LAPPE, Sabine (2005): *English Prosodic Morphology*. Phil.diss., Universität Siegen
- LAPPE, Sabine (2007): *English Prosodic Morphology*. Springer: Dordrecht.
- LEVELT, Willem J.M., Ardi ROELOFS und Antje S. MEYER (1999): *A theory of lexical access in speech production*. Target paper for «Behavioral and Brain Sciences» 22(1), S. 1-38.
- LEWALTER, Johann (1911): *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. In Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt von Johann Lewalter*, Abhandlung und Anmerkungen von Dr. Georg Schläger, Kassel, Verlag von Karl Vietor.
- LIGHTFOOT, David (2005): *Plato's Problem, UG, and the language organ*, in J. McGilvray (Hg.): *The Cambridge Companion to Chomsky*, Cambridge, Cambridge University Press, S. 42-60.
- LÜHR, Rosemarie (1996): *Zum Sprachnamen Rotwelsch*, in K.Siewert (Hg.): *Rotwelsch-Dialekte. Symposion Münster, 10. bis 12. März 1995 (=Sondersprachenforschung 1)*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, S. 15-31.
- LUNDEN, Anya. (2004): *Reduplicant placement, anchoring and locality*, ROA#885.
- MARANTZ, Alec (1982): *Re reduplication*, in «Linguistic Inquiry»13, S. 435-482.
- MARANTZ, Alec und Caroline WILTSHIRE (2000): *Reduplication*, in G. Booij u.a. (Hgg.),

- Morphologie /Morphology. Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung. An international Handbook on Inflection and Word-Formation (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 17.1), Berlin, New York, de Gruyter, S. 557-567.
- Matteänglisch. Geschichte der Matte. Dialekt und Geheimsprache (1977<sup>4</sup>). Matteänglisch-Club Bern, Bargezzi Bern.
- MATTES, Veronika (2007): *Types of Reduplication. A Case Study of Bikol*, Phil. Diss., Universität Graz.
- MCCARTHY, John (1979): *Formal Problems in Semitic Phonology and Morphology*, Ph.D. diss., Cambridge, MA, MIT.
- MCCARTHY, John (1981): *A prosodic theory of nonconcatenative morphology*, in «Linguistic Inquiry» 12, S. 373-418.
- MCCARTHY, John (1991): *L'infixation reduplicative dans les langages secrets*, in M. Plénat (Hg.): *Les javanais* (=Langages 101), Paris, Larousse, S. 11-29.
- MCCARTHY, John (2000): *Faithfulness and Prosodic Circumscription*, in J. Dekkers u. a. (Hgg.): *Optimality Theory. Phonology, Syntax, and Acquisition*, Oxford, Oxford University Press, S. 151-193.
- MCCARTHY, John (Hg.) (2004): *Optimality Theory in Phonology. A Reader*. Oxford: Blackwell.
- MCCARTHY, John und Alan PRINCE (1986/96): *Prosodic Morphology 1986*, Technical Report 32, New Brunswick, NJ, Rutgers Center for Cognitive Science.
- MCCARTHY, John und Alan PRINCE (1993): *Generalized Alignment*, in G. Booij und J. van Marle (Hgg.): *Yearbook of Morphology*, Dordrecht, Kluwer, S. 79–153.
- MCCARTHY, John und Alan PRINCE (1994): *The Emergence of the Unmarked: Optimality in Prosodic Morphology*, in M. Gonzalez (Hg.): *Proceedings of the North-East Linguistics Society 24*, S. 333-379.
- MCCARTHY, John und Alan PRINCE (1995a): *Prosodic Morphology*, in J. Goldsmith (Hg.): *The Handbook of Phonological Theory*, Oxford, Blackwell, S. 318-367.
- MCCARTHY, John und Alan PRINCE (1995b), *Faithfulness and reduplicative identity*, in Jill Beckman u.a. (Hgg.): *University of Massachusetts Occasional Papers in Linguistics 18: Papers in Optimality Theory*, Amherst, MA, Graduate Linguistic Student Association, S. 249–384.
- MCCARTHY, John und Alan PRINCE (1999): *Faithfulness and Identity in Prosodic Morphology*, in R. Kager u.a. (Hgg.): *The Prosody Morphology Interface*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 218-309.
- MCCAWLEY, James D. (1978): *Where you can shove infixes*, in A. Bell and J. Hooper (Hgg.): *Syllables and Segments*, Amsterdam, New York, North Holland, S. 213-21.

- MERLAN, Francesca (1982): *Mangarayi* (=Lingua Descriptive Series 4), Amsterdam, North Holland.
- MORAVCSIK, Edith (1978): *Reduplicative constructions*, in J. H. Greenberg (Hg.): *Universals of human language: Word structure*, Bd. 3, Stanford, CA, Stanford University Press, S. 297-334.
- MORAVCSIK, Edith (2000): *Infixation*, in G. Booij u.a. (Hgg.): *Morphologie/Morphology. Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung. An international Handbook on Inflection and Word-Formation.* (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 17.1), Berlin, New York: de Gruyter, S. 545-552.
- MORO, Andrea (2005): *Combinare espressioni: sintassi*, in C. Bianchi und N. Vassallo (Hgg.): *Filosofia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza, S. 3-16.
- MORO, Andrea (2006): *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili*, Milano, Longanesi.
- NELSON, Nicole (2002): *The "prefixing" preference in reduplication* in L. Mikkelsen and C. Potts (Hgg.): *WCCFL 21: The Proceedings of the 21. West Coast Conference on Formal Linguistics*, Somerville, MA, Cascadilla Press, S. 320-333.
- NELSON, Nicole Alice (2003): *Asymmetric Anchoring*, Ph. D. diss., New Brunswick, NJ, Rutgers University.
- NESPOR, Marina (1993): *Fonologia*. Bologna: Mulino.
- NEVINS, Andrew und Bert VAUX (2003): *Metalinguistic, shmetalinguistic: the phonology of shm-reduplication*, <http://ling.auf.net/lingBuzz/000319>.
- NOOTEBOOM, Sieb G. (1981): *Lexical retrieval from fragments of spoken words: beginnings vs. endings*, in «Journal of Phonetics» 9, S. 407-424.
- NOOTEBOOM, Sieb G. und Krista VERMEULEN (1998): *Heads and tails of Dutch spoken words: An experiment on the relative contribution of word beginnings and endings to word recognition*, in T.F. Shannon und J.P. Snapper (Hgg.): *The Berkeley Conference on Dutch linguistics 1997: The Dutch Language at the Millennium*, Lanham, New York, Oxford, University Press of America, S. 1-19.
- ORTMANN, Albert (1998): *Consonant epenthesis: its distribution and phonological specification*, in W. Kehrein und R. Wiese (Hgg.): *Phonology and Morphology of the Germanic Languages*, Tübingen, Niemeyer, S. 51-76.
- PETITTO, Laura-Ann (2005): *How the brain begets language*, in J. McGilvray (Hg.): *The Cambridge Companion to Chomsky*, Cambridge, Cambridge University Press, S. 84-102.
- PIERREHUMBERT, Janet und Rami NAIR (1995): *Word Games and Syllable Structure*, in «Language and Speech» 38 (1), S. 77-114.
- PINKER, Steven (1996): *Der Sprachinstinkt. Wie der Geist die Sprache bildet*. München, Kindler.

- PIÑEROS, Carlos (1998): *Prosodic morphology in Spanish: Constraint interaction in word-formation*, Ph.D. diss., Ohio State University, Columbus.
- PIÑEROS, Carlos (2000): *Prosodic and segmental unmarkedness in spanish truncation*, in «Linguistics» 38(1), S. 63-98.
- PRENTICE, David John (1971): *The Murut Languages of Sabah* (=Pacific Linguistics, series C, no. 18), Canberra, Linguistic Circle of Canberra.
- PRINCE, Alan und Paul SMOLENSKY (1993): *Optimality Theory: Constraint Interaction in Generative Grammar*, Ms., Rutgers University, New Brunswick, und University of Colorado, Boulder.
- PRINCE, Alan und Paul SMOLENSKY (2004): *Optimality Theory: Constraint interaction in generative grammar*, Oxford, Blackwell.
- PULLEYBLANK, Douglas (1988): *Vocalic Underspecification in Yoruba*, in «Linguistic Inquiry» 19, S. 233-270.
- RAIMY, Eric (2000a): *The Phonology and Morphology of Reduplication*, Berlin, de Gruyter.
- RAIMY, Eric (2000b): *Remarks and Replies. Remarks on back-copying*, in «Linguistic Inquiry» 31 (3), S. 541-522.
- RAMERS, Karl-Heinz (1992): *Ambisilbische Konsonanten im Deutschen*, in Eisenberg, P. u.a. (Hgg.): *Silbenphonologie des Deutschen*, Tübingen, Narr, S. 246-283.
- RAMERS, Karl-Heinz (1999a): *Vokalquantität als orthographisches Problem: Zur Funktion der Doppelkonsonanzschreibung im Deutschen*, in «Linguistische Berichte» 177, S. 52–64.
- RAMERS, Karl-Heinz (1999b): *Zur Doppelkonsonanzschreibung im Deutschen: Eine Replik*, in «Linguistische Berichte» 179», S. 350–360.
- RAMERS, Karl-Heinz (2001<sup>2</sup>): *Einführung in die Phonologie*, München, Fink.
- RAMERS, Karl-Heinz und Heinz VATER (1995<sup>4</sup>): *Einführung in die Phonologie*, Hürth, Gabel.
- RIGGLE, Jason (2004): *Non-local reduplication*. ROA#693.
- RIGGLE, Jason (2006): *Infixing Reduplication in Pima and its Theoretical Consequences*, in «Natural Language&Linguistic Theory» 24 (3), S. 857-891
- ROMANI, Cristina (2006): *Fonologia: i processi*, in A. Laudanna und M. Voghera (Hgg.): *Il linguaggio. Strutture linguistiche e processi cognitivi*, Roma/Bari, Laterza, S. 71-92.
- RUBINO, Carl (2005): *Reduplication: Form, function and distribution*, in B. Hurch (Hg.): *Studies on Reduplication* (=Empirical Approaches to Language Typology 28), Berlin, de Gruyter, S. 11-26.
- SCHINDLER, Wolfgang (1991): *Reduplizierende Wortbildung im Deutschen*, in «Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung» 44, S. 597-613.

- SELKIRK, Elisabeth (1980): *The role of prosodic categories in English word stress*, in «Linguistic Inquiry» 11, S. 563-605.
- SHATTUCK-HUFNAGEL, Stefanie (1979): *Speech errors as evidence for a serial-ordering mechanism in sentence production*, in W. E. Cooper und E. C. T. Walker (Hgg.): *Sentence processing: Psycholinguistic studies presented to Merrill Garrett*, Hillsdale, NJ, Erlbaum, S. 295-342.
- SHATTUCK-HUFNAGEL, Stefanie (1992): *The role of word structure in segmental serial ordering*, in «Cognition» 42, S. 213-259.
- SHAW, Patricia A.(2005): *Non-adjacency in reduplication*, in B. Hurch (Hg.): *Studies on Reduplication (=Empirical Approaches to Language Typology 28)*, Berlin, de Gruyter, S. 161-210.
- SHERZER, JOEL (1982): *Play languages. With a note on ritual languages*, in L.K. Obler und L. Menn (Hgg.): *Exceptional language and Linguistics*, New York, Academic Press, S. 175-199.
- SIEWERT, Klaus (2002): *Die Kedelkloppersprook. Geheimsprache aus dem Hamburger Hafen. Mit einer CD*, Hamburg.
- SINGH, Amar Bahadur (1969): *On echo words in Hindi*, in «Indian Linguistics» 30, S. 185–95.
- SMITH, Jennifer (1998): *Copying without reduplication: Fanqie language formation in Chinese*. Handout from presentation at RumJClam [Rutgers-UMass OT workshop] III, February 28.
- SMITH, Neil V., Lanthi-Maria TSIMPLI und Jamal OUHALLA (1993): *Learning the impossible: The acquisition of possible and impossible languages by a polyglot savant*, in «Lingua» 91, S. 279-347.
- SPAELTI, Philip (1997): *Dimensions of Variation in Multi-Pattern Reduplication*. Ph.D. diss., University of California, Santa Cruz. ROA#311.
- SPANGENBERG, Karl (1996): *Zur Sprache der Wandermusikanten aus dem böhmischen Preßnitz*, in K. Siewert (Hg.): *Rotwelsch-Dialekte. Symposium Münster 10. bis 12. März 1995 (= Sondersprachenforschung 1)*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, S. 102-103.
- SPENCER, Andrew (1991): *Morphological Theory. An Introduction to Word Structure in Generative Grammar*. Oxford, Cambridge, Blackwell.
- STERIADE, Donca (1988): *Reduplication and syllable transfer in Sanskrit and elsewhere*, in «Phonology» 5, S. 73-155.
- THORNTON, Anna Maria (1996): *On some phenomena of prosodic morphology in Italian: accorciamenti, hypocoristics and prosodic delimitation*, in *Probus* 8, S. 81-112.
- THORNTON, Anna Maria (2004a): *Accorciamenti*, in M. Grossmann u.a. (Hgg): *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer, S. 561-566.

- THORNTON, Anna Maria (2004b): *Antroponimia*, in M. Grossmann u.a. (Hgg): *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer, S. 601-606.
- TREIMAN, Rebecca (1985): *Onsets and rimes as units of spoken syllables: Evidence from children*, in «*Journal of Experimental Child Psychology*» 39, S. 161–181.
- URBANCZYK, Suzanne (2007), *Reduplication*, in P. de Lacy (Hg.): *The Cambridge Handbook of Phonology*, Cambridge, Cambridge University Press, S. 473- 495.
- USSISHKIN, Adam (2005): *A Fixed Prosodic Theory of Nonconcatenative Morphology*, in «*Natural Language and Linguistic Theory*» 23, S. 169-218.
- USSISHKIN, Adam (2007): *Morpheme position*, in de Lacy (Hg.): *The Cambridge Handbook of Phonology*, Cambridge, University Press, S. 457- 473.
- VAUX, Bert (1998): *The Phonology of Armenian*, Oxford, Clarendon Press.
- VENNEMANN, Theo (1991): *Skizze der deutschen Wortprosodie*, in «*Zeitschrift für Sprachwissenschaft*» 10, 86-111.
- WATZKE, Oswald (Hg.) (1982): *Auer Lesbuch 3. Jahrgangsstufe*, Donauwörth: Auer.
- WERNER, Anja (1996): *i-Bildungen im Deutschen*, in «*Arbeiten des Sonderforschungsbereichs 282, 'Theorie des Lexikons'*», Düsseldorf, Seminar für Allgemeine Sprachwissenschaft.
- WIESE, Richard (1990): *Über die Interaktion von Morphologie und Phonologie – Reduplikation im Deutschen*, in «*Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*» 43, S. 603-624.
- WIESE, Richard (2000): *The Phonology of German*, Oxford, Clarendon Press.
- WIESE, Richard (2001): *Regular Morphology vs. Prosodic Morphology? The case of Truncations in German*, in «*Journal of Germanic Linguistics*» 13, S. 131-177.
- YIP, Moira (1982): *Reduplication and C-V skeleta in Chinese secret languages*, in «*Linguistic Inquiry*» 11, S. 432-436.
- YIP, Moira (1995): *Repetition and its Avoidance: The case of Javanese*, in K. Suzuki and D. Elzinga (Hgg.): *Proceedings of South Western Optimality Theory Workshop 1995 Arizona Phonology Conference*, Bd. 5, University of Arizona, Department of Linguistics Coyote Papers. Tucson, AZ, S. 238-262.
- YIP, Moira (1998): *Identity Avoidance in Phonology and Morphology*, in S. Lapointe u.a. (Hgg.): *Morphology and its Relation to Phonology and Syntax*, Stanford, CA, CLSI Publications, S. 216-246. ROA#82.
- YIP, Moira (1999): *Reduplication as Alliteration and Rhyme*, in «*Glott International*» 4 (8), S. 1-8.
- YIP, Moira (2003): *Casting doubt on the Onset–Rime distinction*, in «*Lingua*» 113 (8), S. 779-816.

- YU, Alan C. L. (2003): *On Iterative Infixation*.  
[http://home.uchicago.edu/~aclyu/papers/Yu\\_WCCFL26.pdf](http://home.uchicago.edu/~aclyu/papers/Yu_WCCFL26.pdf) (05.12.2008).
- YU, Alan C. L. (2005): *Toward a Typology of Compensatory Reduplication*, in J. Alderete u.a. (Hgg.): *Proceedings of the 24th West Coast Conference on Formal Linguistics*, Somerville, MA, Cascadilla Proceedings Project, S. 397-405.
- YU, Alan C. L. (2007): *A Natural History of Infixation*. Oxford: Oxford University Press.
- ZEC, Draga (2007): *The syllable*, in P. de Lacy (Hg.): *The Cambridge Handbook of Phonology*, Cambridge, Cambridge University Press, S. 161- 194.
- ZWICKY, Arnold M und Geoffrey K. PULLUM (1987): *Plain morphology and expressive morphology*, in A. Jon u.a. (Hgg.), *Proceedings of the Thirteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, S. 330-340.
- ZOLL, Cheryl (1993): *Ghost Segments and Optimality*, in E. Duncan u.a. (Hgg.): *WCCFL 12: The Proceedings of the Twelfth West Coast Conference on Formal Linguistics*, Stanford, CA, Stanford Linguistics Association, S. 183-199.

# ANHANG

## A. Transkriptionen aus dem Internet

### [INT 1]

<http://www.lissy.de/forum/viewtopic.php?t=16648&postdays=0&postorder=asc&start=15>  
02.11.2008

[...]

Wiest ihr eigentlich was Löffelsprache ist?

Und könnt ihr ein bisschen Löffelsprache, ich sehr gut sogar wenn ihr wollt habe ich hier ein paar Wörter von Löffelsprache (es gibt aber kein gabelsprache xD)

du=duluwu

hallo=hallewau

haus=halewau

Pferd=Pfeleferd

Lissy=liliwissiliwi

Ebse=elewebselewe

tschüss=tschülüwüs

Löffelsprache=lölelöffeblersprachelewe

Engel=elewengelewe

[...]

Was heisst Conya?? [...]

Conya = Colewonyalewa

[...]

Alewamy so?[/quote]

jalewa glaulewaubelewe scholewo ...oder so

[...]

Halewab Dilewich Galewanz dolewollegelewe Liilewiieleweb

### [INT 2]

<http://www.wer-weiss-was.de/app/archive/show/629346?archived=1;sr=#629346>, 02.11.2008

[...]

Hallewai Allewash -

willewir hallewabellewen zullewu diellewie sellewem Kallewaudellewerwellewelsch früllewühellewer Löllewöffellewelsprallewachellewe gellewesallewagt.

Also, das war unsere Loeffelsprache als Kinder, hast du das gemeint?

Ellewelkellewe

[...]

Ellewelkellewe!

Duhudefu bihistefist eihendefin Genidifie,

Frihitzdfitz

[...]

Habalobo ibihr zweibe!

Dabas wabar ubunseberebe Gebeheibeimsprabachebe ibin deber Kibindeberzeibeit.

[...]

Möböchtebe aubauch gebernebe eibein Gebeniebie seibein!

Ibich wübünschebe eubeuch aballeben schöbönebe Obostebern!

Hebelebenebe

[...]

Ulufund walafas ilifist milifit milifir ??

Halafallolofo ilifir !

ilifich halafabelefe milifit delefer Lölöföffelespralafachelefe nilifichs alafanfalfangelefen  
kölöfönnelefen. welefenn milifir gleileifeich gelefesalafagt wolofordelefen wäläfarelefe dalafass  
elefes eileifeinelefe gelefefeileifeimspralafachelefe ilifist häläfättelefe ilifich gleileifeich anlafan  
dilifie LF spralafachelefe gelefedalafacht.

puhhh.. schreiben ist schwerer als LFèn

Euleufech, Helefelelefenefefe ulufund Frilifitz aulaufauch frolofohelefe Olofosteferen

Kerbi

[...]

ibis ebeh klobor!

siebie mibischt siebie übüraboibi eibeinibi!

wubuzibikäbäfaba

[...]

Halafallolofo dulufu Külüfükelefen

schreib deine BBBB`s nicht auch noch im Dialekt, willst mich fertigmachen ?? \*gg\*

welefenn ilifich milifich scholofon eileifeinmilifischelefe dalafann ilifin schölöfönerlefer

Schreileifeibschrilifit !!

pulufunkt ulufund palafastalafa

\*grulufummelefel\* Wulufuzilifikäläfäfalafa puhhhhh....

\*gg\* Kerbi

[...]

Ibich aubauch?

jaba meibeinebe aubauch!!!

daba weberdeben eberibinneberubungeben wabach!

toboll, dabass ibisch dabas noboch sobo kabann

\*stobolzaubaufmibibibin\*

wubuzibikäbäfaba

### [INT 3]

<http://www.wer-weiss-was.de/app/archive/show/1647821?archived=1;sr=#1647821>, 02.11.2008

[...]

Die Löffelsprache ist mir nicht bekannt, dafür kenne ich die "Bebe"-Sprache. Die funktioniert, indem du einfach jeden Vokal verdoppelst und ein "B" dazwischen stellst. Also wäre z.B. "Hallo" dann "Habalobo". Ich glaube mich erinnern zu können, dass mir mal ein Bekannter von einer (von ihm so bezeichneten) "Alaf"-Sprache erzählt hat. Die funktioniert im Prinzip gleich, nur dass der Vokal dreimal, getrennt von l und f gesprochen wurde. Das wäre also dann "Halafallofalo".

Mir persönlich erscheint ja die Bebe-Sprache einfacher (zumindest kürzer) und verstehen tut man dich genauso wenig (meine Freundin spricht die übrigens fließend ;)

Liebebebe Grübüssebe  
ThebeBeabeast (<- das ist ein Gruß, ebenfalls allgemein als höflich anerkannt)  
[...]  
Hibi ThebeBeabeast,  
meibein Liebielibingswobort ist  
Ibinstrubumebentebellebe Abanabalytibik  
Gandalf (oder besser?! Gabandabalf)

P.S.  
Sprechen tu ich die Sprache besser als ich sie verstehe  
[...]  
nabajaba Gabandabalf -

ebes häbättebe wobohl heibeibebe mübüsseben "Ibinstrubumebentebellebe Abanabalybytibik"  
und nicht "Ibinstrubumebentebellebe Abanabalytibik", gebellebe?

mabannobo ibist dabas schweber zubu schreibeibebe...

Grubuß

Abaiaba (oder Aibaiaba??) daba bibin ibich jebetzt schweber ubunsibicheber

(ibirgebendwiebie veberbibindebe ibich dabas mibit Kaballebe Blobomquibist - ubund dubu?)  
[...]  
Halefallolofo!

Die Löffelsprache ist eigentlich sehr einfach, erfordert aber etwas Übung wenn man sie verstehen  
oder sprechen will. Also:  
In jeder Silbe wird nach dem Vokal "-lef-" eingefügt und danach der vorhergehende Vokal  
wiederholt (Diphthonge zählen hier auch als Vokale).

Alefalsefo, welefenn dulefu dalefas hielefier veleferstalefantelefen halefast, dalefann  
kalefannst dulefu volefon nulefun alefan aulefauch milefit deilefeinen Freulefeundelefen ilefin  
Löleföffelespralefachelefe relefedelefen.

Ist zugegeben etwas mühselig, aber eigentlich lustig. Besser als "Pig-Latin" im Englischen. ;)

Viele Grüße,  
- Alefandréfé  
[...]  
Halafallolofo Alafannalafa!  
Ha.....llo.....A.....nna!

Ilifich sprelefechelefe vielifilelefe Spralafachelefen!  
I...ch...spre.....che.....vie....le.....Spra.....che.....n!

A-lafa  
e-lefe  
i-lifi  
o-lofo  
u-lufu

ä-läfa  
ö-löfö  
ü-lüfü

A-lafa-lso-lofo ülüfü-belefen!  
A.....lso.....ü.....be....n!

GrülüfüBelefe volofon  
Grü.....Be.....vo.....n  
Keleferbilifi  
Ke.....rbi

**[INT 4]**

<http://www.kurzefrage.de/fun-entertainment/176370/Duhulefu-bisthistlefist-doofooflefoof>  
02.11.2008

[...]

Duhulefu bisthistlefist doofooflefoof" - kennt ihr aus eurer Kindheit auch noch solche Geheimsprachen? Bzw. wir nannten diese hier "Räubersprache". Und in USA hab ich was ähnliches als "Pig Latin" kennengelernt. Mich würde mal interessieren, was es in eurer Gegend so für Mätzchen dieser Art gab?

[...]

ja, sowas kenne ich. wir haben immer nach jedem vokal einen koseonanten angefügt und den vokal wiederholt. hörte sich auch blöde an.

man wählte vorher eben einen festen aus.

z.b. mit "B" für "be-sprache"

dubu bibist blöböd.

"f" für "ef-sprache": dufu bifist blöföd.

mit etwas übung konnte man sehr schnell sprechen. meine mutter konnte das nicht \*fg\*

[...]

mfg. der sibilbeberhabamsteber!

[...]

sibil beber habam steber?

Schade, dass mir zu 'steber' keine Uebersetzung (ausser als Name) einfaellt, sonst haetten wir da einen kompletten Satz...

[...]

Wir haben immer die Anfangsbuchstaben vertauscht. Mach ich heute noch oft.

Hu döder Blund.

Schnalt hi Dauze.

[...]

wir haben damals an jedes wort ein -sky drangehängt.

kommsky, wir rauchen mal ein zigarettsky.

das war die wahre seuche ;-)

[...]

löffelchensprache

dullewu billewist dollewoof

ist komisch aber ich kann sie heute noch sprechen

[...]

ich kenne nur die löffelsprachen und kann die fließend. bin erst 15 und benutzte diese oft in der schule mit meiner freundin. ellewes illewist ellewecht hillewilfsreilleweich.

ellewes mallewacht aullewauch sellewehr viellewiel spallewaß dellewen allewallellewe

gullwuckkellewen illewimmellwer sollewo dollewoof....

[INT 5]

<http://www.simsforum.de/vbulletin/off-topic/122263-l-ffelsprache.html>, 02.11.2008

[...]

ich kenne auch nur die hühnersprache...

dann würde "ich liebe dich auch" heißen:

ich-hich-le-fich lieb-hieb-le-fieb dich-hich-le-fich auch-hauch-le-fauch

ist eigentlich das gleich wie die "löffelsprache" aber bei dieser hier wird die silbe erst mit einem "h" davor wiederholt... dann ein "le" und dann ein "f" und die silbe nochmal wiederholen^^

[...]

Wir haben auch sowat ähnliches:

Grüfnisch. Da werden die Vokale so ersetzt:

A= Anafa

E= Enefe

I= Inifi

O= Onofo

U= Unufu

Bsp:

"Hallo, wie gehts dir so?"

"Hanafallonofu, winifienefe genefehts dinifir sonofu?"

Naja ziemlich idiotisch. Im Berndeutschen funktioniert besser...

[...]

Hallo! Also hier kennt ja fast keiner die richtige Löffelspeache, aber in meinem Bekanntenkreis kennen sie einige und ich selbst auch. Dann erklär ich sie mal:

Alle Vokale werden ausgetauscht.

a durch allewa

e durch ellewe

i durch illewie

o durch ollewo

u durch ullewu

Also "Hallo!" heißt auf Löfflisch: "Hallewallollewo!"

[...]

ich hab das von meinem opa..

das gibts also schon ewig.. wir konnten uns da auch immer ganz flüssig unterhalten.. ich finde aber dass es nur funktionieert, wenn man richtig schnell spricht. wenn man genau hinhört versteht man die langsame version eigentlich auch ohne "vorwissen"

und mit f ist es auch "geheimer" also schwieriger als mit w finde ich..

und klingt meiner meinung nach auch besser

lielefibeefe grülefüßeefe cindy

[INT 6]

<http://schule-ried.kaywa.ch/default/raeubersprache.html>, 02.11.2008

anja

2006-09-27 15:01:14

hoh a bob e non o coc hoh sos coc hoh ö non e fof e ror i e non!

kanafannst dunufu dinifisenefe spranafacheneefe anafaunufuch?

Jeanine

2006-09-30 21:52:23

Ja es heisst habe noch schöne ferien  
aber das 2. nicht mehr woher weisst du das erste

[INT 7]

<http://kabukijessie.beepworld.de/huehnersprache.htm>, 02.11.2008

[...]

Hallhalldefall ohodefo!

Wie, nix verstanden! Das war Hühnersprache und hier ganz schlicht und einfach Hallo! Ihr wollt auch gerne so sprechen können? Dann passt jetzt in diesem kleinen Kurs gut auf!

Also, jedes Wort hat Silben! Ob eine, zwei, drei, vier oder noch mehr! Zum Beispiel das Wort Computer hat drei Silben. Nämlich Com-pu-ter. Hinter jede Silber muss noch ein Anhang! Computer würde heißen: Comphompdefomp uhudetu terherdefefer

Also wird jede Silber noch einmal mit einem "h" davor wiederholt, dann ein "de" und dann die Silber nocheinmal wiederholt mit einem "f" davor.

Verstanden? Noch ein paar Beispiele:

Esshessdefess enhendefen -> Essen

Tierhierdefier -> Tier

Inhindefin terherdefefer nethetdefet -> Internet

[INT 8]

<http://www.instrumentalverein-breberen.de/Inhalte/Aktuelles/huehnersprache.pdf>, 02.11.2008

Hühnersprache

Jupp: Jupp hub die fub

Will: Will hill die fill

Hein: Hein hein die fein

Hans: Hans hans die fans

Georg : Ge he die fe org horg die forg

Franz: Franz hanz die fanz

Leo: Le he die fe o ho die fo

Arnold: Ar har die far nold hold die fold

Thomas: Tom hom die fom mas has die fas

Jakob: Jack hack die fack ob hob die fob

Hubert: Hub hub die fub ert hert die fert

Ulrich: Ul hul die ful rich hich die fich

„Wä hä die fää, dett hett die fett, neet heet die feet, ver her die fer, steht het die feht, kann hann die fann, och hoch die foch, die hie die fie, Höhn höhn die föhn, sprach hach die fach, neet heet die feet!“

Übersetzung:

„Wä dett neet versteht, kann och die Höhnersprach neet!“

„Wer das nicht versteht, kann auch die Hühnersprache nicht!“

[INT 9]

<http://www.kurzfrage.de/musik-partyzone/40642/kann-mir-jemand-sagen-wie-loeffelsprache-eh>, 02.11.2008

[...]

ichichlefil weißweißlefeis nichthitlefel wihilifil diehielifi Löffhöffelföfflehöfschprachhafflelal  
gehthelifel. Eseslefes kannalefal seineineefel dashaslefas diehilifil Löffhöffelföfscprachhafflalal

isthistlefes.

[...]

Das ist leider keine Löffelsprache - zumindest nicht so, wie ich sie kenne.

Löllewöföllewölspralewachellewe illeswist nällewämlillewich diellewiesellewe spralewachellewe!

Oh Mann, ich kann´s sprechen, aber Schreiben ist echt schwer. Und erklären? Nee, sorry, da kapitulier ich sogar als Sprachenstudent ...

[...]

Müsste da oben übrigens "illewist" (ohne das s vor dem w) heißen ...

Ich sags ja: Schwierig, schwierig ...

[...]

Obwohl, manchen Leuten genügt es auch, Beispiele zu hören - die bringen sich die Regeln dann selbst bei.

Also für alle Autodidakten:

kurlewur-zellewe fralewa-gellewe (Kurze Frage)

schnelle-we allewant-worlewort (schnelle Antwort)

pillewing-gulewu (pingu)

allewan-strelleweg-nellewend (anstrengend)

[die Bindestriche markieren die Silbengrenzen der Ursprungswörter - vielleicht hilft das ja ...]  
Viel Erfolg beim Lerlewer-nellewen!

#### [INT 10]

<http://www.volksliederarchiv.de/kinderspiele-51.html>, 03.11.2008

Die Bei-Sprache besteht darin, daß an die Hauptsilbe allemal die Silbe **bei** angehängt wird und die zweiten Worthälften, sowie die ubbetonten einsilbigen Wörter verschluckt werden. Der Reim:

Wenn das meine Mutter wüßte  
wie´s mir in der Fremde ging  
Schuh´ und Strümpfe sind zerrissen  
durch die Hosen pfeift der Wind

lautet also in der Bei-Sprache:

Wennbei meinbei Muttbei wüßtbei  
wie´sbei inbei der Fremdbei gingbei  
Schuhbei Strümpfbei sindbei rißbei  
durchbei Hosbei pfeiftbei Windbei

*bei Lewalter , mündlich aus Kassel um 1911 , Nr.476*

Bei der H-Sprache wird jede Silbe des in Frage kommenden Wortes wiederholt und statt des ihr zugehörigen Anfangsmittlautes der Buchstabe **H** vorgesetzt. Außerdem wird jeder Silbe, die schließlich ohne h noch einmal wiederholt wird, **lef** vorgesetzt. Mairegen lautet also in der H-Sprache

Mai - hailefai - re - helefe - gen - henlefen

*bei Lewalter , mündlich aus Kassel um 1911 , Nr.475*

Die B-Sprache besteht darin, daß jede Silbe des betreffenden Wortes wiederholt wird und ihr allemal statt des ihr eigentlich zugehörigen Anfangsmitlautes der Buchstabe **B** vorgesetzt wird. Das Wort Mairegen lautet also in der B-Sprache

Mai-bai-re-be-gen-ben

*bei Lewalter , mündlich aus Kassel um 1911 , Nr.474*

### **INT [11]**

<http://forum.chip.de/smalltalk/b-sprache-440905-page2.html>, 03.11.2008

Hui, lustig. Selbst auf die Gefahr hin, dass ich total falsch liege, kenne ich etwas, das sich auch B-Sprache nennt. Haben wir früher (kurz) aus Spass gesprochen (ist aber schon 10 Jahre her. Sozusagen eine Geheimsprache! Ja ja, die Jugend !

Wie klang die Sprache denn ? Teilweise wie Deutsch, oder ?

Vielleicht meinst du ja die. Ging auf jeden Fall folgendermaßen:

Jeder Vokal (Selbstlaut) wird von einem "B" umgeben. Bsp: "Was willst du ?". Daraus wird dann in der B-Sprache: "Wabas wibilst dubu ?"

Man, dass es so was noch gibt

Also ist wohl mehr eine Spielerei , als eine wirkliche Sprache. Das kenne ich zumindest unter der B-Sprache (so ganz spontan).

[...]

War's das also ? (Wabar's dabas abalsobo ?)

Na kann ich auch nicht mehr so gut. Ist aber auch leichter zu sprechen, als zu schreiben. Nibicht wabahr ??

dann viel Spass.....

[...]

PaulewaulchelewenPalewanthelewer (auch hübsch)

Alewalsolewo ilewich velewerbilewittlewe milewir dilewieselewe Alewart volewon

Dilewiffalewamilewierulewung

[...]

Ich kenne da nur die *laf*-Sprache (nach Ottokar Domma):

Sielafie ilafist malafal wielafieder zulafum Alafanbeilafeißen ulafund dielafie Belafeste

[...]

Oh, das mußt du aber noch ein bißchen üben...wielafiedelafer und Alafanbeilafeißelafen und Belafestelafe

[...]

Aus NRW komme ich und ich find's lustig, daß noch jemand das kennt.

Die hieß bei uns natürlich nur Geheimsprache und nicht l e w - Sprache.

### **[INT 12]**

<http://board.gulli.com/thread/201136-kann-jemand-die-hhnersprache-/>, 03.11.2008

[...]

tach,

tja meine freundin kann eine sprache, welche sich "Hühnersprache" nennt.

da sie mir es nicht beibringen will und sie sich teilweise gerne damit unterhält, hoffe ich das hier

jemand ist, der auch Anwender jener sprache ist und mir sagen kann wie das "system" funktioniert.

hier ein beispiel, was ich im internet gefunden habe :

"Das Internet ist toll" => "Dahadefas Ihidefintehedefernehedefet ihidefist tohodefoll"

das ist KEIN witz - sie kann ganze gespräche damit führen !!!

also lasst mich nicht hängen und helft mir bitte !

[...]

Hi ho!

Also das ganze ist uralt und aus einer Kinderserie, ich galube es war Emil und die Detektive oder so.

Die haben sich oft so unterhalten damit das eben keiner mitbekommt.

Naja, ich find's weder schwer zu sprechen noch zu verstehen.

Und jetzt, Schluhussdefuss!

[...]

Ich hab als kind die Löffelsprache gelernt und kann sie immer noch fließend. Für die Hühnersprache hab ich grad 5min. gebraucht um sie zu verinnerlichen \*g\*

auf Löffelsprache heißt das:

Dallefas Illefinterllefernellefet illefist tollefolll.

[...]

Das ist ganz einfach. Es gibt Konstruktionsregeln für diese Hühnersprachen. Bei der daoben gilt folgendes:

Nach jedem Vokal (Selbstlaut) wird ein "h" eingefügt. Anschließend wird der Vokal wiederholt und die Silbe "-def-" gesetzt. Zum Schluss wird der Vokal noch einmal wiederholt.

Es macht keine große Mühe, diese Sprachen zu lernen. Am Anfng müht man sich etwas herum, aber nach kurzer Zeit kann man's fließend sprechen; wenn man dann die Geschwindigkeit anzieht, hört sich das absolut cranc an. (Btw, dass der Vokal am Ende jeder Subkonstruktion wiederholt wird, ist elementar wichtig, sonst kriegt man des Rest des Wortes nicht mehr angeschlossen.)

[...]

oh mann! Wie schaut dann das ganze bei Worten alá Elemtarteilchenbeschleuniger oder Donaudampfschiffahrtskapitänlehrling aus? Teddy hast recht, is vollkommen cranc!

[...]

Sobald man das Prinzib drauf hat, ist es egal wie groß die Wörter sind. Das läuft automatisch, aber krank isses trotzdem. Faszinierend für Kinder

[...]

ich kenne das auch nur unter löffelsprache. können ein paar freundinnen von mir, wollten mir aber nie sagen wie es geht. ich hab aber letzte mal als wir in einer grösseren gruppe unterwegs waren so einem "gespräch" zugehört und daraus erschlossen wie es geht und es auch meinen anderen kumpels beigebracht. die waren alle ganz begeistert, da ich es rausgekriegt hatt na ja fliessend sprechen is aber schon schwer, vor allem schnell

[...]

dalewas ilewist alewabelewer kolewomilewisch. ilewich kelewennelewe dielewieselewe spralewachelewe nilewicht, alewabelewer eileweinelewe ählewähnlelewichelewe spralewachelewe, dielewie ilewich ilewin meileweinelewer kilewindheileweit milewit eileweinelewem freuleweund gelewesprolewochelewen halewebelewe.

also [ursprungsvokal]lew[ursprungsvokal] überall einsetzen etwas simpler gestrickt als das andere beispiel, aber ebenso effizient und man gewöhnt sich wirklich schnell daran und ist für außenstende schwer bis garnicht verständlich.

\*puh\* ist das anstrengend zu schreiben. ich habe diese 'sprache' jahrelang nicht mehr benutzt,

aber ich habe mich sofort wieder erinnert, als ich das eingangsposting gelesen habe...

[...]

und das geile an der hühnersprache ist das man sie nie verlernt

habe sie vor ca. 15 jahren das letzte mal gesprochen

und kann sie immer noch schnell und fließend

sie wird meistens benutzt um mal schnell was zusagen was andere, die dabeistehen,

nicht mitbekommen sollen

wenn man/frau aber genau zuhört könnte jeder alles verstehen

buchstabieren geht auch

[...]

Donaudampfschifferkapitänslehrling =

Donhonlefonauhaulefaudampfhampflepfanpfschiffhiffleiffahrtshartslefartska

phaplelaphihilefitänshänslefanlehrlehrleferlinghinglefing

### INT [13]

<http://www.haefft.de/forum/read.php?f=40&i=9400&t=9400>, 12.11.2008

[...]

hey wie gehts die löffel sprache??? schreib auch in meinem beitrage das heisst hallo

[...]

halewalolewo! \*G\*

Wielewie gehleweht elewes dilewir? Milewir gehleweht elewes gulewut.

Ulewund ilewisch holewoffelewe, dilewir alewauch :)

( Übersetzung: hallo! Wie geht es dir? Mir geht es gut. Und ich hoffe, dir auch )

\*G\* bitte sehr.. die Löffelsprache \*G\*

[...]

dass klingt ja alles ziemlich lustig, aber...

wie wird die sprache eigentlich gebildet? da muss es doch irgendne rgele für geben...

[...]

also ich kenn die so:

Willifie, gellefet ellefes dilifir, millifir gehllefet ellefes sellefer gullufut. illifich hollloff, dillifir aullafauch!

Des heißt Wie geht es dir, mir geht es gut, ich hoffe dir auch!

Gibts da wohl mehrere Ausbrachen und Bildungsweisen? ich kenn nur die, weil des heist ja

löffel sprache deswegen l und f!

Greetz!

[...]

ilefich sprelefechelefe aulefauch dilefiselefe Spralefachelefe.

Ich sprech diese Sprache auch, haben wir im Kindergarten und grundschule als mal gesprochen.

Habs aber seit Jahren net mehr gesprochen

Liebe Gruesse aus den USA

[...]

also ich kenn die sprache anders:wielewie gehlewet elewes dilewir?

e=elewe

i=ilewi

u=ulewu

o=olewo

a=alewa

abba ok kann daran liegen dass ich aus franken komm!lol

[...]

ich kenne die fusselsprache und die geht so:

fusshussleluffelhellefelsprachhachlelachelelefe

[...]

ich kenn nur die B-sprache:

nach jedem vokal ein B und danach noch den vorherigen vokal

also z.B. Anita=Abanibitaba

[...]

Ob der Buchstabe zwischen dem „l“ und dem „w“ jetzt ein „e“ oder der Vokal, der ursprünglich in der Silbe steht, ist, ist im Gesprochenen sowieso egal, weil er da eh halb verschluckt wird, das ist meistens sowas dazwischen. Die Sprache eignet sich überhaupt nicht zum Schreiben, die ist gesprochen (runtergerattert) viel besser.

[...]

hibihibi dabas habab ibich seibeit deber fübünfteben klabassebe nibicht mebehr gebemabacht

[...]

alsoo.. bei mir geht das auch ganz anders ;)

ich-hich-le-fich kenn-hen-le-fenn die-hie-le-fie-se-he-le-fee spra-ha-le-fa-che-he-le-fe ganz-hanz-le-fanz an-han-le-fan-ders-hers-le-fers..

[...]

nach vokalen immer 2 l und den vokal

hallawalollowo,

dilliwie löllöwöffellewellsprallawachellewe illiwist elleweigellewentlilliwich gallawanz

allaweinfallawach. illiwich hallawabellewe silliwie illiwin drallawei tallawagellewen

gellewellewernt.

brauch man aber nicht zum überleben^^

[...]

Ich kenn die Löffelsprache auch so wie crabbuckit. Is wohl die berliner Variante davon.^^

Undhundlefund geheleferlernertherntlefernt habhablefab ichhichlefich siehielefie

ihinlefinnerherleferhalbhalblefab einheinlefeinerherlefer Stundhundlefundehelefe

oholefoderherlefer soholefo.

[...]

Jarnich waaahr! Dithitlefit ishislefis schönhönlefön! Wahalefa?

#### INT 14

<http://Kennt jemand eine leicht zu lernende Geheimsprache? Yahoo! Clever.mht>

[...]

Kennt jemand eine leicht zu lernende Geheimsprache?

[...]

nur zum Sprechen:

kelewennt jelewemalewand eileweinelewe leileweichtcht zulewu lelewernelewendelewe

Geleweheileweimspralewachelewe?

Bescheibung: nach jedem Vokal lew+Vokal.

Nach kurzer Zeit kann man das sehr schnell sprechen.

[...]

Ich kenne noch was aus meiner Kindheit die so genannte B-Sprache.

Du musst nach jedem Selbstlaut also a e i o u auch ä ü ö ein B setzen,danach wieder den Selbstlaut.

Hört sich im Moment schwierig an ist es aber nicht.

Ich geb dir mal ein Beispiel

eins der schwierigen Wörter

Lokomotive

Lobokobomobotibivebe mit ein wenig training wird es dir gelingen das fliesend zu sprechen.

Viel Spaß dabei.

[...]

Kennhennlefennt dennhennlefenn niehieleftiemanhanlefang mehrherlefehr diehieleftie  
Löfhöfleföffelhellefelsprahalefachehelef...

In meiner 6. Klasse erlebt die Löffelsprache gerade wieder einen kleinen Aufschwung. Viel Spaß beim Entziffern!

### [INT 15]

<http://www.kikisweb.de/spielundspass/unsinn/loeffelsprache.htm>, 07.01.2009

Du möchtest dich ungestört mit deinen Freunden unterhalten können, ohne dass jemand versteht, was ihr redet?

Warum spricht ihr nicht in der Löffelsprache?

Ihr kennt die Löffelsprache nicht?

Die Löffelsprache (oder Lölewöff- elewel- spralewa- chelewe) ist eigentlich ganz einfach, man muss sie nur etwas üben.

Gesprochen wird im Prinzip in Silben, das erleichtert die Aussprache und ein fremder Zuhörer weiß nicht unbedingt wann ein Wort zuende ist und wann nicht.

Immer wenn ein Vokal kommt,

wird dieser durch ein "lew + selber Vokal" ersetzt:

e = elewe

a = alewa

i = ilewi

o = olewo

u = ulewu

ü = ülewü

ö = ölewö

ä = älewä

au = alewau

ei = elewei

ie = ilewie

Damit kann man nun alle Wörter "übersetzen".

Beispiele:

Ich gehe nach Hause!

Ilewich - gelewe - helewe - nalewach - Halewau - selewe!

Wo gehst du morgen hin?

Wolewo - gelewehst - dulewu - molewor - gelewen - hilewin?

Wie spät ist es?

Wilewie - spälewät - ilewist - elewes?

### [INT 16]

<http://www.onlinekunst.de/malbuch/huehner/huehner.html>

Du kennst die Hühnersprache nicht? Hier zeigen wir dir, wie es geht! Es ist ganz einfach, es gehört nur etwas Übung dazu:

"Guten Tag" heißt zum Beispiel in der Hühnersprache "Gu-hu-le-fu ten-hen-le-fen Tag-hag-le-fag". Du mußt also das, was du sagen willst, in Silben trennen. Hier also: Gu - ten - Tag. Dann gehst du Silbe für Silbe durch: Gu wird zu Gu-hu-le-fu, ten wird zu ten-hen-le-fen, Tag wird dann zu Tag-hag-le-fag. Zu schwer??? Nur Mut, du schaffst es ganz bestimmt.

Hier noch ein paar Beispiele:

- Haus wird zu Haus-haus-le-faus
- Maus wird zu Maus-haus-le-faus
- Schuh wird zu Schuh-huh-le-fuh
- Son-ne wird zu Son-hon-le-fon-ne-he-le-fe
- Butterbrot wird zu But-hut-le-fut-ter-her-le-fer-brot-hot-le-fot.

Kannst-hannst-le-fannst du-hu-le-fu jetzt-hetzt-le-fetzt auch-hauch-le-fauch die-hie-le-fie Hüh-hüh-le-füh-ner-her-le-fer-spra-ha-le-fa-che-he-le-fe spre-he-le-fe-chen-hen-le-fen?

Gaaaanz leicht, o-ho-le-fo-der-her-le-fer?

### [INT 17]

<http://www.kurzefrage.de/musik-partyzone/92040/Kennt-eigentlich-irgendwer-diese-Raubersprache-aus-Kindertagen-Kurzefrage,07.01.2009>

[...]

Kennt eigentlich irgendwer diese "Räubersprache" aus Kindertagen? Kurzefrage würde da z.B. KurlfurzelefeFralefacelefe ausgesprochen. Fällt mir grade ein, weil ich in Toulouse damals zwei Australierinnen getroffen hatte, mit denen ich mich erst auf Englisch unterhalten habe, und die dann auf einmal mit diesem Sparschtil (allerdings logischerweise englisch) die nervenden Franzosen verarscht haben... war lustig, sich dann weiter mit denen zu Unterhalten. Kennt das vielleicht hier noch jemand?

[...]

Ich kenne nur die Bi-Sprache:

Dabi wirdbi anbi jebidebi Silbibebi einbi "bi"bi hinbitenbi dranbigebihängtbi.

[...]

daslefas isslefis auchlefauch nichtlelicht schlechtlefecht.

beilefei meinlefein nerlefer wirdlefiert anlafan jedelefe sillefil belefe einlefein "le"lefe undlefund einlefein "f"leF mitlefit derlefer sillefilenfelentfunglefung ranlefan gelefehängtlefängt.

[...]

Diebie Bebe-Sprabachebe kebennebe ibich eibein bibißebeben abandebers. Dababeibi wibird aban jebedebe Vobokabal bebeziebieubungsweibeisebe Ubumlaubaut obodeber Doboppebellaubaut eibein "b" ubund abaschliebießebend noboch eibeinmabal deber ubursprübünlibichebe Laubaut abangebehängt. Schaubaut gebeschriebiebeben nabatübürlibich scheibeibebe aubaus, klibingt ababeber ziebiemlibich lubustibig. Hibihibihibi.

[...]

Ibich sebehebe geberabadebe, dabaß koboschmobo jaba vobon deber "Bibi"-Schprabachebe ubund nibicht vobon deber Bebe-schprabachebe schriebieb. Soborryby.

[...]

Ichichdefich kenendefennehedefe nochochdefoch eiheidefeinehedefe anhandefandehedeferehedefe vahadefarihidefianhandefantehedefe.

Hieß bei uns "Hühnersprache"

[...]

iriwich kerewennerewe darawas niriwicht.

**[INT 18]**

<http://www.joergalbrecht.de/es/deutschedichter.de/werk.asp?Titel=Gedicht+in+Bi-Sprache&ID=629>, 16.01.2009

Joachim Ringelnatz

Gedicht in Bi-Sprache

Ibich habibebi dibich,  
Lobittebi, sobi liebib.  
Habist aubich dubi mibich  
Liebib? Neibin, vebirgibib.

Nabih obidebir febirn,  
Gobitt seibi dibir gubit.  
Meibin Hebirz habit gebirn  
Abin dibir gebirubiht.

**[INT 19]**

<http://www.labbe.de/zzebra/index.asp?themaId=472&titelId=1625>, 17.05.2008

[...]

Diese Sprache geht so ähnlich wie die Bebe-Sprache: Du hängst hinter jeden Selbstlaut eines Wortes die Silbe „lef“ und wiederholst noch einmal den letzten Selbstlaut: „I-lefi-ch hei-lefeiße-lefe Ha-lefan-na-lefan. U-lefund du-lefu?“

Du-hudefu bist-istefist doof-oftefof!“ Wenn ihr viel übt, könnt ihr bald schön schnell sprechen - dann wird es noch geheimnisvoller und unverständlicher für die anderen!

**[INT 20]**

<http://dict.leo.org/forum/viewGeneralDiscussion.php?idThread=246298&idForum=18&lp=ende&lang=en>, 26.01.2009

[...]

Das bekannteste Beispiel dürfte die B-Sprache sein, oder wie auch immer sie heißt. Dabas gebeht sobo.

[...]

I-Hich la Fich ke-henn la fenne da-has la fas so-ho la fo.

[...]

Willewir hallewabellewen illewimmellewer sollewo gellewesprollewochellewen.  
God, that's hard to write.

[...]

Wibikibipebedibiaba habat ebetwabas dabazubu.

Jabalabapebeño

[...]

Abarmebe bababs! Keibeinebe Bebesprabachebe?

Ibirebenebe

[...]

Selkie, of course Bahnhof, it's a secret language, isn't it...

(expand every vowel in a word by vowel\_llew\_vowel, and there you go.) [...]

and of course, having told you the secret, I have to shoot you now.

tallewanjallewa1

[...]

Obodeber dubu mubusst siebie zubu deibeineber bebesteben Freubeundibin mabacheben. Deber dabarfst dubu dabas Gebeheibeimibis verrabateben.

[...]

Ich finde meinen neuen Namen toll ...

Jabalabapebeño

[...]

Oh, da fehlt ein 'n' in Gebeheibeimnibis

[...]

Stillewimt, Jallewapellewenollewo! (auch schön, oder?)

[...]

Erbsensprache:

Derbsen Arbsen Rerbsen Werbsen Irbesen Nerbsen Irbesen Serbsen Terbsen Derbsen Orbsen

Orbsen Ferbsen

[...]

subolkar ubis mubean!

[...]

subelkie dubie Zubunge rubausstrubeck

[...]

@Jabalabapebeño

Bibin zwabar abauch kebein Bebe-Sprabachebe-Mubuttebersprabacheleber, ababeber bebei ubuns kabam bebei Zwiebielabauteben vobor debem Bebe nubur deber eberstebe Vobokabal, nabach debem Bebe dabann deber gabanzebe Dibiphtobong. Wiebie bebei "kebein", "abauch" ubund "bebei". Viebielebeicht ibist dabas ababeber Öbösteberebeichibisch :-))))

[...]

Hallewallollewo Talewanjalewa. Ballewei ullewuns hillewies dalleswas

Löllewöffellewellsprallewachelewe. (<- Löffelsprache

[...]

dulcinea,

"Bibin zwabar abauch kebein Bebe-Sprabachebe-Mubuttebersprabacheleber", "Viebielebeicht ibist dabas ababeber Öbösteberebeichibisch", super! Fieberst du auch schon auf 11:11 hin oder bist du immer so inspiriert?

[...]

@tabanjaba-ebeins

Ibich bibin hebeute nubur bebesobondebers abalbebern drab auf. Dabas lebeget sibich wiebiedeber, hoboffebentlibich schobon vobor Mibittwoboch :-)

[...]

## B. In der Analyse der GKs verwendete *Constraint*-Definitionen

Folgende Tabelle enthält die wichtigsten *constraint*-Definitionen, die bei der Analyse der GKs verwendet wurden.

Kapitel	<i>Constraint</i>	Definition	Seite
6.1.3.1.	MAX I-B	Jedes Segment im Input hat ein korrespondierendes Segment in der Basis.	157
6.1.3.1.	MAX B-R	Jedes Segment in der Basis hat ein korrespondierendes Segment in RED.	157
6.1.3.1.	*CODA	Silben haben keine konsonantische Coda.	157
6.1.3.2.	MAX I-O (RED)	Jedes Input-Segment von RED hat ein korrespondierendes Segment im Output	162
6.1.3.2.	*COMPLEX	No complex syllable margins. (Prince & Smolensky 1993)	163
6.1.3.3.	COINCIDE ( $\sigma_1$ )	Every segment of the output is in the first syllable of some morpheme. (Alber 2001, Lappe 2005, 2007)	165
6.1.3.4.	ALIGN (RED, PRWD)-LEFT	Der linke Rand des Reduplikationsmorphems stimmt mit dem linken Rand des prosodischen Wortes überein.	167
6.1.3.4.	ANCHOR (B-AK)-LEFT	Der linke Rand der Basis (B) muss mit dem linken Rand der abgeleiteten Kunstform (AK) übereinstimmen.	168
6.1.6.	ANCHOR ( <i>f</i> , RED2)-LEFT	Das invariante Segment [ <i>f</i> ] ist am linken Rand mit dem Reduplikationsmorphem verankert.	177
6.2.4.	FT=TROCH	ALIGN (Foot, Left, Head of the Foot, Left) Feet are left-headed. (Prince & Smolensky 1993/2004).	198
6.2.4.	ALL-FT-LEFT	$\forall$ foot $\exists$ prosodic word such that the left edge of the prosodic word and the left edge of the foot coincide. (Prince & Smolensky 1993/2004, McCarthy & Prince 1993b)	199
6.2.4.	PK-MAX (B/AK)	Let $\alpha$ be a segment in B and $\beta$ be its correspondent in AK. If $\alpha$ is the stress peak of B, then is $\beta$ the stress peak of AK. (Kager 2000, zit. nach Alber 1998)	200
6.2.4.	MAX I-O (TRUNC)	Jedes Input-Segment von TRUNC hat ein korrespondierendes Segment im Output.	200
6.2.4.	ALIGN (AFF, PRWD)-LEFT	Der linke Rand des invarianten Affixes muss mit dem linken Rand des prosodischen Wortes übereinstimmen.	206
6.2.4.	INTEGRITY	“No Breaking”. No element of S1 has multiple correspondents in S2. For $x \in S$ and $w, z \in S$ , if $x \in w$ and $x \in z$ , then $w = z$ . (McCarthy & Prince 1998).	208f.
6.2.4.	ANCHOR (B,T <sub>2</sub> )-LEFT	Der linke Rand der Basis (B) muss mit dem linken Rand von TRUNC 2 übereinstimmen.	209