

**Marokkanischer Rap und seine Sprache Darija:  
Eine interdisziplinäre Untersuchung der Rap-Szenen in  
Casablanca, Marrakesch und Tanger**

Dissertation INAUGURAL-DISSERTATION  
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophie (Dr. phil.)

des Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften  
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

El Mustapha Moujib

aus

Sidi El Aidi/ Settat  
Marokko

Marburg/Lahn im Dezember 2019

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg  
als Dissertation angenommen am

Tag der mündlichen Prüfung/Disputation am: 08.07.2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Richard Wiese

Zweitgutachter: Prof. Dr. Albrecht Fuess

إلى الوالدين الرحمانية و لعويبي

إلى الصديق علي

Für meine Mutter Rahmania, meinen Vater Laouissi  
und meinen Freund Ali



## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Richard Wiese für seine Betreuung und wissenschaftliche Unterstützung während dieser Arbeit danken. Zu aufrichtigem Dank verpflichtet bin ich meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Albrecht Fuess, Leiter des Fachgebiets Islamwissenschaft im Centrum für Nah- und Mittelost-Studien der Philipps-Universität Marburg. Seine kritischen Anmerkungen waren für mich eine große Hilfe. Ohne meine Betreuer wäre diese Dissertation nicht entstanden. Mein ganz besonderer Dank gilt auch meinen Eltern, meinen Geschwistern, Dr. Ali Almehrzi und meinen Freunden.



## Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	V
Abbildungsverzeichnis .....	X
Tabellenverzeichnis.....	XI
Abkürzungsverzeichnis.....	XII
Ziffern zur Transkription.....	XIII
Das Arabische Alphabet .....	XIV
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2 Jugendkultur und (Sub)Kultur.....</b>	<b>5</b>
2.1 Zum Begriff Jugendkultur .....	5
2.2 Der Begriff der Subkultur.....	6
2.2.1 Die Subkulturforschung der Chicagoer Schule und des Centre for Contemporary Cultural Studies.....	7
<b>3 Erläuterungen zur marokkanischen Soziolinguistik .....</b>	<b>11</b>
3.1 Die linguistische Situation im heutigen Marokko .....	12
3.1.1 Berberisch (Tamazight) .....	15
3.1.2 Das Marokkanisch-Arabische oder Darija <i>الدارجة</i> .....	18
3.1.3 Al-Fuṣḥā.....	23
3.2 Fremdsprachen in Marokko.....	26
3.2.1 Das Französische .....	26
3.2.2 Das Spanische .....	29
3.2.3 Das Englische.....	30
3.2.4 Code-Switching.....	31
Zusammenfassung .....	33
<b>4 Die Hip-Hop-Kultur.....</b>	<b>35</b>
4.1 Die Hauptelemente des Hip-Hops .....	39
4.1.1 Der Rap .....	40
4.1.2 Breakdancing .....	43
4.1.3 Graffiti.....	44
4.1.4 DJ-ing.....	45

<b>5</b>	<b>Die Entstehung der marokkanischen Rap-Szene „<i>la nouvelle scène musicale marocaine</i>“</b> .....	<b>47</b>
	Zusammenfassung .....	54
<b>6</b>	<b>Kulturelle und sprachliche Konzepte des Rap in Marokko</b> .....	<b>57</b>
6.1	Die Formulierung der These .....	57
6.2	Das Konzept der kulturellen Hybridität .....	58
6.3	Das Konzept der sprachwissenschaftlichen Hybridität .....	65
6.4	Die Methodologie .....	67
6.4.1	Sprachwissenschaft .....	67
6.4.2	Kulturwissenschaft .....	68
6.5	Durchführung der Interviews .....	69
6.6	Auswertung des Datenmaterials .....	70
6.7	Die Interviewteilnehmer: Rapper, CD-Verkäufer und Experten .....	71
6.8	Die Auswertung der Interviews .....	73
6.8.1	Kategorie: Rap-Szene .....	73
6.8.2	Kategorie: Interesse am Rap .....	75
6.8.3	Kategorie: Themen und Typen des Rap .....	77
6.8.4	Kategorie: Rap als hybrides Produkt .....	82
6.8.5	Kategorie: Der Rap-Song und seine Sprache .....	85
<b>7</b>	<b>Sprachwissenschaftliche Analyse der Rap-Texte</b> .....	<b>101</b>
7.1	Die Syntax .....	102
7.1.1	Die syntaktische Struktur bei Dizzy Dros .....	102
7.1.2	Die syntaktische Struktur bei Muslim .....	110
7.1.3	Die syntaktische Struktur bei Fnaire .....	115
	Zusammenfassung .....	117
7.2	Die Morphologie der Rap-Texte .....	117
7.2.1	Die Morphologie bei Dizzy Dros .....	119
7.2.2	Die Morphologie in Muslims Text .....	126
7.2.3	Morphologie des Taqlidi-Rap .....	127
	Zusammenfassung .....	129
7.3	Code-Switching im marokkanischen Rap .....	130
	Zusammenfassung .....	142

---

<b>8 Die Repräsentation (Selbstdarstellung) und die Sprache im Rap .....</b>	<b>145</b>
8.1 Dizzy Dros: Blackness als Teil der Identität .....	146
8.2 Muslim: Träger der <i>street credibility</i> .....	154
8.3 Fnnaire als Repräsentant des Makhzen.....	157
<b>9 Fazit und Ausblick .....</b>	<b>161</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>167</b>
<b>Anhang .....</b>	<b>175</b>
Interviewleitfaden .....	175
L’Boulevard, 19-28 September 2014, El Mustapha Moujib.....	176
<b>Versicherung gemäß § 9 Abs. 2 d.....</b>	<b>183</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Das Tifinagh-Alphabet .....	16
Abb. 2:	Geografische Darstellung der Verteilung der Berbersprachen und des Arabischen in Marokko: Rifain, Tamazight und Taschelhit .....	17
Abb. 3:	Linguistische Regionen im Mittleren Osten und in Nordafrika .....	20
Abb. 4:	Die Sprachfamilien in Nordafrika .....	20
Abb. 5:	Werbung des nationalen Meditel-Anbieters in Marokko in Darija .....	21
Abb. 6:	Zwei Griots aus Gambia, der Rap als Sprechgesang soll aus dieser Tradition in Afrika stammen .....	41
Abb. 7:	Photo. Hybridization. Japanese cuisine meets soul food in San Francisco .....	62

## **Tabellenverzeichnis**

Tab. 1:	Das Verb im Darija und MSA .....	120
Tab. 2:	Entlehnungen aus dem Englischen und Französischen .....	125
Tab. 3:	Darstellung des Worts „3azzy“ in Dizzy Dros Album „3azzy 3ando stylo“ .....	149

## Abkürzungsverzeichnis

MSA:	Modern Standard Arabic
CS:	Code Switching
MA:	Marokkanisch-Arabisch
MC:	Master of Ceremony
DJ:	Discjockey
HHN:	Hip Hop Nation
HHNL:	Hip Hop Nation Language
1:	erste Person
S:	Singular
M:	Maskulinum
F:	Femininum
S.F:	Singular Femininum
1.S:	erste Person Singular
2.S:	zweite Person Singular
2.S.M:	zweite Person Singular Maskulinum
2.S.F:	zweite Person Singular Femininum
3.S.M:	dritte Person Singular Maskulinum
3.S.F:	dritte Person Singular Femininum
P:	Plural
1.P:	erste Person Plural
2.P:	zweite Person Plural
3.P:	dritte Person Plural
P.F:	Plural Femininum
NOM:	Nominativ
AKK:	Akkusativ
ADJ:	Adjektiv
ADV:	Adverb
NP:	Nominalphrase
VP:	Verbalphrase
Präp:	Präposition
V:	Verb
SVO:	Subjekt Verb Objekt
VSO:	Verb Subjekt Verb

## Ziffern zur Transkription

Im Marokkanisch-Arabischen werden häufig Ziffern zur Transkription benutzt, was diese Arbeit übernimmt. Die folgende Darstellung zeigt den phonetischen Wert der entsprechenden Zeichen laut dem Internationalen Phonetischen Alphabet (IPA). Die marokkanischen Rapper bedienen sich sehr intensiv der Ziffern in der Verschriftlichung ihrer Rap-Texte.

ع	:	3		ʕ
ح	:	7		ħ~H
ق	:	9		ʔ
خ	:	5		x

## Das Arabische Alphabet<sup>1</sup>

<i>arabisch</i>	<i>Name des Buchstaben</i>	<i>Aussprache/ Umschrift</i>
ا	<i>Alef</i>	<i>a</i>
ب	<i>Baa</i>	<i>b</i>
ت	<i>Taa</i>	<i>t</i>
ث	<i>Ṭaa</i>	<i>ṭ</i>
ج	<i>Giem</i>	<i>g</i>
ح	<i>Ḥaa</i>	<i>ḥ</i>
خ	<i>Ḫaa</i>	<i>ḫ</i>
د	<i>Dal</i>	<i>d</i>
ذ	<i>Ḍal</i>	<i>ḍ</i>
ر	<i>Raa</i>	<i>r</i>
ز	<i>Zaa</i>	<i>z</i>
س	<i>Sien</i>	<i>s</i>
ش	<i>Śien</i>	<i>ś</i>
ص	<i>Ṣad</i>	<i>ṣ</i>
ض	<i>Ḍad</i>	<i>ḍ</i>
ط	<i>Ṭaa</i>	<i>ṭ</i>
ظ	<i>Zaa</i>	<i>ẓ</i>
ع	<i>ʿain</i>	<i>ʿ</i>
غ	<i>Ġain</i>	<i>ġ</i>
ف	<i>Faa</i>	<i>f</i>
ق	<i>Qaf</i>	<i>q</i>
ك	<i>Kaf</i>	<i>k</i>
ل	<i>Lam</i>	<i>l</i>
م	<i>Mim</i>	<i>m</i>
ن	<i>Nun</i>	<i>n</i>
ه	<i>Haa</i>	<i>h</i>
و	<i>Oao</i>	<i>w/ū</i>
ي	<i>Yaa</i>	<i>y/ī</i>

<sup>1</sup> URL: <http://longua.org/arabisch.alphabet.php>.

# 1 Einleitung

*„Si certains s'expriment en anglais, en particulier dans les domaines du rock, du metal ou du hardcore, ou en français (très peu), la plupart des artistes d'aujourd'hui écrivent en darija. C'est la langue qu'ils maîtrisent dans laquelle leurs personnalités se sont formées, et qui leur permet de toucher tous les Marocains quel que soit leur niveau d'éducation.“<sup>2</sup>*

In der Geschichte Marokkos werden die etwa dreißig Jahre von Anfang der 1970er bis Ende der 1990er Jahre als die „bleiernen Jahre“ bezeichnet. Die politische Situation war in dieser Periode sehr angespannt, die Opposition wurde verfolgt, die Repression wurde verschärft. Gleichzeitig engagierten sich Menschen, u.a. die aus Casablanca stammende Musikgruppe „*Nass El Ghiwane*“, für Freiheit (Caubet, Hamma 2016: 43) und gegen soziale Ungerechtigkeit. In ihren Texten bedienten sich diese Künstler der Alltagssprache und Sprichwörter (Darija) ihrer Eltern, mit denen sie die Menschen erreichen und ihre Botschaft der politischen Situation betreffend indirekt verbreiten konnten. Seit Beginn der 2000er Jahre existiert in Marokko eine Rap-Szene. Diese entwickelte sich im Laufe der Jahre rasant und wurde nach dem Arabischen Frühling im Zuge der arabischen Revolutionen Anfang 2011 neben den Szenen in Algerien und Tunesien zu einer Pionier-Rap-Szene in Nordafrika.

Die Entwicklungen im Musikbereich waren nur eine der Bewegungen des gesellschaftlichen Wandels in vielen arabischen Ländern, der die gesamte Gesellschaft ergriffen hatte. In Marokko zielten die Bewegungen des Arabischen Frühlings auf einen Fortschritt durch Reformen und nicht durch Blutvergießen und gewalttätige Auseinandersetzungen. Trotz der Verfassungsreform im Jahr 2011 kam es dort zu einer Welle des Kampfes um soziale Gerechtigkeit, Freiheit sowie Meinungsfreiheit. Viele Protestierende, Aktivisten und Künstler der neuen Generation fanden und finden dabei in der Rap-Musik ein passendes Medium, mit dem sie sowohl ihr Leiden und ihre Ziele vermitteln als auch künstlerisch und schöpferisch tätig sein können. Im Kontext der Entstehung der Sub-Kultur Rap entwickelten sich gleichzeitig viele prägende Erscheinungen in der Mode der Jugendlichen, wie das Tragen von Baseballhemden, offenen Turnschuhe und Goldketten. Neben der Rap-Musik spielt die Rap-Sprache eine wichtige Rolle, denn sie ist Raum und Vermittlerin für politisches Anliegen und Aspekte von Identität. Dabei ist Darija –nicht Französisch und

---

<sup>2</sup> Caubet, D., Hamma, A: *Jil Iklam: Poètes urbains*. Casablanca: Senso Unico & Editions du Sirocco. 2016, S. 46.

Hocharabisch – die Sprache, in der die Botschaft der Rapper vermittelt wird. Obwohl die Rap-Szene in Marokko noch jung ist, ist bereits umstritten, durch welche Merkmale diese Szene charakterisiert ist. So wird zum Beispiel darüber gestritten, ob der marokkanische Rap als ein importiertes Produkt mit globalen Referenzen konsumiert wird, oder ob es sich dabei um eine innovative Mischung globaler Trends und lokaler Elemente handelt. Oder muss sogar von einer rein lokalen Rap-Szene gesprochen werden? Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Herausarbeitung der Merkmale der marokkanischen Rap-Szene und ihrer Sprache Darija, um letztendlich auch einen Versuch zu unternehmen, die Rap-Szene auf dem Hintergrund dieser Fragen einzuordnen. Um dieses Ziel zu erreichen, muss auf kulturelle und sprachliche Aspekte der Rap-Szene in Marokko eingegangen werden.

Vor diesem Hintergrund scheinen die kulturelle und sprachliche Hybridität sowie die „Glokalisierung“ relevante Aspekte bei der Analyse der Merkmale der Rap-Musik und ihrer Sprache zu sein. Aufgrund der Größe der Rap-Szene in Marokko wird sich hier nur auf die drei wichtigsten Metropolen Casablanca, Marrakesch und Tanger konzentriert. Der Grund für diese Auswahl liegt in der Differenziertheit der lokalen Rap-Szene dieser Städte.

Die Arbeit soll einen Beitrag zur aktuellen Sprachwissenschaft im Hinblick auf die Sprache der Rap-Szene in Marokko leisten, indem empirische Befunde zum Phänomen Rap-Texte, zu ihren linguistischen Merkmalen sowie zu den Merkmalen der Rap-Szene in Marokko analysiert werden, die als ein „globales“ und hybrides Kulturphänomen betrachtet werden kann.

Die bisherige Forschung in diesem Bereich hat sich mit dem Rap in den USA, der internationalen Verbreitung des Rap sowie der Vermischung des Rap mit lokalen musikalischen Traditionen beschäftigt. Beispiele dafür sind folgende Arbeiten: Dietmar Hüsters „RAPublikanische Synthese“ (2004), Tony Mitchells „Global Noise“ (2011) und Fabian Wolbrings „Die Poetik des deutschsprachigen Rap“ (2015). Speziell für Marokko gibt es jedoch nur sehr wenige Arbeiten, die zudem keine sprachwissenschaftliche Perspektive einnehmen. Zu den Werken, die das Phänomen Rap in Marokko thematisieren, gehört das Buch „Rap beyond Resistance“ von Cristina Moreno Almeida (2017). In ihrer Arbeit geht es um die Position der Rap-Szene zwischen den politischen Diskursen und der Rolle des Künstlers. Auf der sprachwissenschaftlichen Ebene wurde der Rap im Maghreb vor allem in Tunesien und Algerien untersucht, wobei man sich auf das Phänomen des Code-Switching konzentriert hatte. Dabei beschreibt Felix Wiedemann in seinem Buch „Code-Switching im

algerischen und tunesischen Rap“ (2015) die Funktion des Sprachwechsels innerhalb der Rap-Songs mithilfe des *Matrix Language Frame Model*.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in die folgenden Teile. Um sich dem Phänomen des Rap in Marokko anzunähern, muss im ersten Schritt der theoretische Rahmen gezeichnet werden, in dem sich die Arbeit bewegt. Von Bedeutung sind dabei die Begriffe Jugend, Kultur und Subkultur (Kap. 2). Sie helfen, das Feld zu verstehen, in dem sich der marokkanische Rap entwickelt hat. Grundlage der Analysen der Arbeit sind zudem die unterschiedlichen Sprachen, die in Marokko eine Rolle spielen (Kap. 3). Ein besonderer Wert wird in der Darstellung der marokkanischen Soziolinguistik auf die Umgangssprache, das sogenannte Darija, gelegt. Abgeschlossen wird dieser erste Teil der Arbeit mit der Einordnung des Rap in die Kultur des Hip-Hop (Kap. 4) sowie einer Darstellung der Geschichte des Rap in Marokko (Kap. 5).

Der empirische Teil der Arbeit beginnt mit der Darstellung der These, auf deren Grundlage die marokkanische Rap-Szene und die Rap-Sprache beleuchtet werden. Diese These stammt von Gabriele Klein und Malte Friedrich (2003). Sie verstehen Hip-Hop als eine hybride Kultur, die sich über die Begriffspaare Ethnizität und Authentizität, Globalität und Lokalität, Bild und Erfahrung, Theatralität und Realität sowie Ritualität und Performativität beschreiben lässt (Klein und Friedrich 2003: 9). Abgesehen davon, dass der Ursprung dieser Kultur in den afro-amerikanischen Ghettos in den USA liegt, betrachten Klein und Friedrich den Hip-Hop als eine sich globalisierende Kultur. Sie etabliert ihren hybriden Charakter in den verschiedenen kulturellen Kontexten immer wieder neu (Klein und Friedrich 2003: 80).

In der empirischen Analyse selbst stehen zwei Aspekte im Mittelpunkt. Zum einen sind dies die kulturellen und sprachlichen Konzepte des Rap in Marokko (Kap. 6). Die Basis für die Analyse dieser Frage sind Interviews mit verschiedenen Menschen: mit Rappern, Musikexperten für den Bereich des Rap, CD-Verkäufern sowie Menschen, die Rap hören. Der zweite Aspekt sind die Texte der Rapper selbst, speziell der bekannten Rapper Dizzy Dros, der Fnaire und Muslim (Kap. 7). Die Frage ist dabei, wie in den Texten die Botschaft und die Konzepte ihrer unterschiedlichen Rap-Richtungen zum Ausdruck kommen. Basis für die Bearbeitung dieses Aspektes sind sprachwissenschaftliche Untersuchungen der Texte dieser Künstler. Verschiedene Punkte werden dabei behandelt: Syntax, Morphologie, Code-Switching und die Selbstdarstellung der Rapper. Das Thema der Darstellung der eigenen Ziele, des eigenen Charakters und der eigenen Identität durch diese Rapper bilden

den Abschluss der Arbeit (Kap. 8). Es zeigt den aktuellen ambivalenten Ort des Rap, seine Verankerung sowohl in der jugendlichen Subkultur als auch in der offiziellen Mainstreamkultur von Marokko. Am Ende werden die beiden Aspekte der Arbeit, Rap und Sprache, in einer Schlussbetrachtung zusammengeführt.

## 2 Jugendkultur und (Sub)Kultur

### 2.1 Zum Begriff Jugendkultur

Diese Arbeit widmet sich der Darstellung der Jugendkultur in Marokko, vor allem der Hip-Hop-Kultur und ihrer Musik sowie ihrem Verhältnis zur Jugendsprache, insbesondere der Rap-Darija. Deshalb ist es von großer Bedeutung, den Begriff Jugendkultur näher zu bestimmen. Dieser Begriff ist nicht einfach zu fassen. Entwickelt und erläutert wurde der Begriff in der Erziehungswissenschaft. Der deutsche Pädagoge Gustav Wyneken<sup>3</sup> (1875-1964), der sich mit den deutschen Jugendbewegungen beschäftigte, führte ihn in die Pädagogik ein (vgl. Baacke 2007: 141). In seiner Vorstellung wurden „die Jugendkulturen in tendenzieller Abgrenzung zu den Wandervögeln als Jugendkultur aufgefasst“ (Ferchhoff 2011: 34). Im Zuge der Wandervogelbewegung, die von den Lebensgefühlen der Jugendlichen geprägt war, entstand eine Jugendkultur, die in der Regel durch Erwachsene beeinflusst war.

Im Hinblick auf die soziokulturellen Theorien sind die von Baacke und Ferchhoff sehr prägnant, da sie in ihren Studien die gesellschaftlichen Veränderungen der letzten Jahrzehnte betrachten. So haben sie sich mit jugendlichen Verhaltensweisen beschäftigt. Die Termini Jugend, Subkultur und Jugendkultur können als Bezeichnungen für die Verhaltensweisen der Jugendlichen innerhalb der Gesellschaft aufgefasst werden. Baacke definiert Jugendkulturen als „diejenigen Teile einer nationalen oder übernationalen jugendlichen Population, die für das Jugend-Selbstverständnis einer bestimmten Epoche oder eines ungefähr angebbaren Zeitraums Leitbilder setzen und auch von den Erwachsenen und Erziehungsberechtigten als diejenigen wahrgenommen werden, die aufgrund ihrer scharf konturierten Eigenarten mit oft herausforderndem Charakter für die ältere Generation in besonderer Weise Irritation darstellen“ (Baacke 1987: 227).

Für Wyneken galt die Schule als ein besonderer Ort für die Entstehung einer eigenen Jugendkultur, was dem klassischen Jugendkulturkonzept entspricht. In diesem Lebensbereich war seiner Meinung nach die Voraussetzung für junge Menschen vorhanden, sich von der elitären Kultur der Erwachsenen abzugrenzen und damit ihre eigene Kultur zu schaffen (vgl. Baacke 2004: 141). Im Gegensatz zur Auffassung von Wyneken, der die Schule für einen Ort der Ausbildung der Jugendkultur sowie der Vermittlung kulturellen Wissens hielt, sind die neuen aktuellen Jugendkulturen außerhalb der Schule und der Familie anzu-

---

<sup>3</sup> Gustav Wyneken war ein bekannter deutscher Pädagoge und Mitarbeiter von Hermann Lietz, einem der maßgeblichen Begründer der deutschen Landschulheimbewegung (vgl. Baacke 2004: 141).

treffen. Die jugendlichen Lebensstile haben heute mit der Schule nichts zu tun (vgl. Baacke 2004: 143). Sie werden außerhalb der Institutionen produziert.

*„Wer sich in einer Jugendkultur organisiert, orientiert sich gerade nicht an den durch die Schule vermittelten Bildungsgütern, sondern an Maßstäben und Materialien, die außerhalb der Schule produziert werden: Rock und Pop, Mode, Konsum, alternative Lebensformen, alles getragen und bearbeitet in erster Linie durch Medien als vermittelnder Instanz, gerade nicht durch Familie und/oder Schule.“*

(Baacke 1987: 143)

Auch der Soziologe und Jugendforscher Klaus Hurrelmann schließt Schule und Familie als wichtige Orte für die Bildung der Jugendkultur aus. Er sieht, dass die Jugendlichen eigene Werthaltungen, Zielsetzungen und Verhaltensmuster bilden, die sich von denen der Erwachsenen eindeutig unterscheiden (vgl. Peschke 2010: 29), denn die Herausbildung der eigenen Kultur erfolgt anhand von Materialien und Maßstäben außerhalb der Schule.

## 2.2 Der Begriff der Subkultur

In der Jugendforschung werden die Begriffe Jugend, Jugendkultur und Subkultur zur Beschreibung von jugendlichen Gemeinschaftsformen verwendet. Die Subkultur versteht sich als Teilkultur der Gesellschaft (vgl. Peschke 2010: 31). Die Idee der Subkultur geht ursprünglich auf die angloamerikanische Soziologie und Kulturanthropologie der 1930er und 1940er Jahre zurück. Dort werden Rituale, Normen, Ausdrucksformen und Handlungssysteme beschrieben. Die Bezeichnung Subkultur wurde für ethnische Gruppierungen in den USA verwendet, speziell für die schwarze Bevölkerung und italienische Immigranten. Im Zuge der Einwanderung von Migranten entstanden wie in den USA auch in Deutschland sogenannte Subkulturen oder Teilkulturen, die von einer Menschengruppe mit bestimmten Eigenschaften (Alter, Geschlecht, Ethnie, Religion, Status usw.) praktiziert und anerkannt werden und von der „herrschenden“ Kultur mehr oder weniger abweichen bzw. ein Eigenleben führen (vgl. Peschke 2010: 31). Vor diesem Hintergrund unterscheiden sich diese Teilkulturen von der Kultur der Mehrheitsgesellschaft. Die Teilkulturen definiert Robert R. Bell:

*„Unter Teilkulturen verstehen wir relativ kohärente kulturelle Systeme, die innerhalb des Gehaltssystems unserer nationalen Kultur eine Welt für sich darstellen. Solche Subkulturen entwickeln strukturelle und funktionelle Eigenheiten, die ihre Mitglieder in einem gewissen Grade von der übrigen Gesellschaft unterscheiden.“*

(Bell 1961: 65)

Für Bell sind Subkulturen demnach „kulturelle Systeme“, in denen die Jugendlichen innerhalb der Gesamtgesellschaft durch eigene Aktivitäten einen eigenen Status entwickeln (vgl. Baacke 2004: 125). Baacke versucht, die Definition von Bell zu konkretisieren: Der Ausdruck „relativ kohärent“ meint bei Bell Subkulturen, die nach Baacke „raum-zeitlich nicht geschlossen sind“ und in denen „immer wieder Einbrüche von gesamtgesellschaftlichen Institutionen mit ihren Anforderungen stattfinden.“ (Baacke 1987: 127)

### **2.2.1 Die Subkulturforschung der Chicagoer Schule und des Centre for Contemporary Cultural Studies**

Um den Begriff der Subkultur genauer analysieren zu können und seinen Gebrauch zu verstehen, wird im Folgenden auf die Ausführungen der einflussreichen Chicago School of Sociology eingegangen, die um 1920 ein soziologisches Konzept zum Studium von Subkulturen entwickelt hat. Dabei konzentrierte sie sich auf die ökologische Theorie von Urbanität (vgl. Moser 2000: 16). Diese basierte auf der Gang-Kultur und auf kriminologischen Überlegungen wie zum Beispiel über Bandenbildungen. Im Sinne der sozioökologischen Studien untersuchte der Soziologe Frederic Milton Thrasher in seinem Buch „The Gang“ (Chicago 1927) Gangs in Chicago. Seine Analyse beruhte auf der Erklärung von individuellen Motiven und Gründen für die Entscheidung von Jugendlichen in schwierigen Situationen für bestimmte Lebensformen. Nach Thrasher richten sich die Lebensweisen von Jugendlichen gegen die dominante Hegemonialkultur (vgl. Moser 2000: 16).

Nach der Auffassung der Chicagoer Schule wollen die Jugendlichen unabhängig von der etablierten Hegemonialkultur ihren eigenen Regeln und Normen folgen. Daher vollzieht man keine Anerkennung dieser Unterschicht „Jugend“, indem man dieses Verhalten als ein abweichendes Verhalten bezeichnet. Die Hauptidee dieses subkulturellen Ansatzes besteht darin, die Übereinstimmung dieser Schicht „Jugend“ mit den Normen der dominanten Kultur sowie der Gesamtgesellschaft festzustellen: „Das Verhalten nach bestimmten kulturellen Erwartungen, die wesentliche Elemente des Lebensstils der Unterschicht in ihrer Gesamtheit ausmachen, verletzt automatisch gewisse Normen.“ (Miller 1986: 358, zit. nach Baacke/Ferchhoff 1992: 407)

Die Subkulturforschung entwickelte sich Anfang der 1960er Jahre vor allem mit der Entstehung des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Die Gründung des Zentrums als ein Forschungsinstitut der Universität Birmingham geht auf die Initiative von Richard Hoggart zurück. Christoph Jacke sieht die Ursprünge des Zentrums in der Kultur-

kritik des 19. Jahrhunderts in Großbritannien, in der man die gesellschaftlichen Verhältnisse kritisierte (vgl. Jacke 2004: 58). Mit dem Zentrum wollten seine Vertreter der Kulturtheorie eine neue Orientierung geben, besonders nach dem Zweiten Weltkrieg (vgl. Moser 2000: 20). Dabei wurden die vorherrschenden Produktionsverhältnisse kritisiert. Der Fokus lag vor allem auf der Kultur, und hier insbesondere auf der Kultur der Jugend, die als eine Reaktion auf die ökonomischen Verhältnisse betrachtet wurde. Die Forschungen und Arbeiten von Richard Hoggart, Raymond Williams und Edward P. Thompson konzentrierten sich auf den Begriff „Kultur“ und die Alltagskultur der Arbeiterschaft. Nicht zuletzt weil Hoggart und Williams selbst aus proletarischen Familien stammten, ging es ihnen um die Kultur dieser Schicht. In seinem Buch „The Uses of Literacy“ skizziert Hoggart die engen Beziehungen zwischen der Arbeiterkultur und den Wertvorstellungen innerhalb der großen Städte. Das CCCS versuchte, das Verhältnis von Jugend und Klasse aus einer marxistischen Perspektive heraus zu analysieren und das marxistische Konzept der kulturellen Hegemonie<sup>4</sup> von Antonio Gramsci zu etablieren. Baacke sieht eine große Differenzierung in der Darstellung der Jugendkulturen beim CCCS, die sich vor allem auf die proletarische Jugendkultur bezieht:

*„In einer marxistisch orientierten Grundposition untersucht das CCCS‘ die Beziehungen zwischen Produktionsweisen, Lebensweisen und kultureller Hervorbringung. Dabei gehen sie davon aus, dass Kultur immer die einer bestimmten sozialen Gruppierung oder Klasse sei, und entsprechend sind Jugendkulturen Untereinheiten einer Klassenkultur.“*

(Baacke 1987: 148)

Baacke macht hier einen Unterschied in der Differenzierung des Begriffs der Klassenkultur. Für ihn arbeitete das CCCS an dem Verhältnis zwischen „dominanter Kultur“ und spezifischer Klassenkultur. Unter dominanter Kultur versteht man die Kultur der Herrschenden, die die Medien besetzen. Bei der Einbeziehung der spezifischen Kultur konzentriert man sich auf die Kultur der Eltern („parent culture“) und die dazugehörige Jugendkultur.

Das soziologische Konzept der Jugendforschung spielte für das CCCS eine große Rolle. Damit wird der theoretische Ansatz der sogenannten kulturellen Hegemonie erklärt. Der Theoretiker Gramsci verbindet seinen Terminus der Hegemonie nicht nur mit der politischen Macht in einer Gesellschaft, sondern auch mit der kulturellen Macht. Nach ihm er-

---

<sup>4</sup> Das Konzept der kulturellen Hegemonie geht davon aus, dass Herrschaft in modernen Gesellschaften mittels sozialer und kultureller Institutionen aufrechterhalten wird. Solange ein Konsens über das hegemoniale Weltbild unter den sozialen Gruppen besteht, sind die Herrschaftsverhältnisse stabil (vgl. Hebdige 1979: 15 f.).

hält der Kapitalismus seine Macht nicht nur durch Gewalt und ökonomische Zwänge, sondern auch ideologisch durch eine hegemoniale Kultur. Hegemonie bezeichnet Gramsci als natürliche soziale Autorität der herrschenden Klasse:

*„Gramsci verwendet den Begriff der Hegemonie zur Bezeichnung jenes Augenblicks, in dem es einer herrschenden Klasse gelingt, nicht nur eine untergeordnete Klasse zu zwingen, ihren Interessen zu gehorchen, sondern auch eine Hegemonie oder totale gesellschaftliche Autorität über die untergeordneten Klassen auszuüben.“*

(Clarke/Hall/Jefferson/Roberts in Clarke u.a. 1979: 81)

Mit diesem Modell erklärt Gramsci das hegemoniale Verhältnis zwischen Herrschenden und untergeordneten Klassen innerhalb der Gesellschaft. Dabei ist die Hegemonie der herrschenden Klasse legitim, solange ihre Interessen anderen Klassen nicht aufgezwungen werden müssen. Der Spielraum der untergeordneten Klassen, vor allem der Jugend, im öffentlichen Leben bezieht sich laut dem CCCS auf die Entwicklung von Subkulturen.

Die Vertreter des CCCS sind der Meinung, dass mit der dominanten bzw. hegemonialen Kultur die jugendlichen Subkulturen entstanden sind. Die Jugendlichen erschaffen aus den Erfahrungen ihrer alltäglichen Lebenswelt Handlungsmuster und Orientierungen, die sie in ihrem eigenen Lebensstil zum Ausdruck bringen (vgl. Lindner 1985: 207, nach Moser 2000: 26).

## **Fazit**

In der Darstellung der soziologischen Ansätze bezüglich der Jugendkulturen und der Annäherung an die Begrifflichkeiten Subkultur und Jugendkultur kommt der Autor zu dem Ergebnis, dass alle Theorien nur einen Ausgangspunkt für die Einordnung der Hip-Hop-Kultur und vor allem ihrer Musik darstellen. Diese Begriffe sind nicht auf eine bestimmte Bedeutung beschränkt.



### 3 Erläuterungen zur marokkanischen Soziolinguistik

*„Morocco has for centuries been characterized by bilingualism and diglossia. Its strategic location at the crossroads of Africa, Europe and the Middle East has meant that for centuries Morocco has been open to a variety of cultural and linguistic influences, some of which seem to have left little trace, others have developed enormous importance.“*

(Marley 2003:1)

Um einen Überblick über die in Marokko gesprochenen Sprachen zu erhalten, wird zunächst auf die Geschichte der Sprachen des Landes eingegangen. Marokko ist für seine Sprachvarietäten bekannt, da dort viele Sprachen und Dialekte gesprochen werden. Die Eigenschaften der Mehrsprachigkeit und Multikulturalität realisieren sich dort im Zusammenleben von Arabern, Berbern und Franzosen. Die heutige linguistische Landschaft Marokkos lässt sich auf diverse historische Prozesse zurückführen. Bevor der Islam mit den Arabern nach Nordafrika kam, wurden viele Teile Nordafrikas von Griechen und Römern beherrscht. Die Region war von Berbern bewohnt, die Berberisch sprachen:

*„From several centuries bc until the Middle Ages in Europe, the Greek, Roman, and Byzantine empires ruled the lands around the Mediterranean (as well as other regions) and their languages spread accordingly to those territories. The Arabs' new religious movement broke out of the Arabian Peninsula in large waves of people from the middle of the seventh century, almost constantly clashing with the eastern Byzantine Empire until the latter disappeared from the stage.“*

(Rosenhouse und Goral 2006: 838)

Im 16. Jahrhundert wurde der Maghreb mit der Ausnahme Marokkos, das Widerstand leistete, durch die Osmanen erobert. Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts stieg das Interesse der westlichen Mächte wie Frankreich, Spanien und England an Nordafrika, was mit den Eroberungen von Algerien, Tunesien und Marokko beziehungsweise der „Protektorisierung“ durch Frankreich endete:

*„In addition to France, Britain, Germany, Italy, and Spain had many interests in North Africa and the major Middle Eastern countries throughout the eighteenth and nineteenth centuries.“*

(Rosenhouse und Goral 2006: 839)

Mit der Besetzung Nordafrikas brachten Frankreich und Spanien ihre jeweiligen Sprachen mit und verbreiteten diese in der Region. Nach 60 Jahren Besatzung erlangte Marokko im Jahre 1956 (vgl. Rosenhouse und Goral 2006: 839) die Unabhängigkeit von Frankreich, wobei dessen kultureller und sprachlicher Einfluss im Land weiter von Bedeutung blieb. Die französische Präsenz hatte das soziale, wirtschaftliche und linguistische Klima verändert. Durch die Verbreitung des Französischen auf allen Ebenen schien das Königreich Marokko in dieser Zeit in Schwierigkeiten zu geraten, vor allem der Identitätsverlust war ein wichtiges Thema.

### 3.1 Die linguistische Situation im heutigen Marokko

Die Sprachvielfalt in Marokko ist groß, wie Studien zeigen, die in vielen Regionen durchgeführt wurden. Drei Studien (Boukous 1995; Ennaji 2005; de Ruiter 2006) sind neben anderen (wie Ziamari 2008) die wichtigsten Arbeiten, die die soziolinguistische Situation in Marokko näher beschreiben. Die sprachliche Vielfalt des Landes führt zu einem Konflikt zwischen diesen Sprachen, da sie hierarchisch gegliedert sind. Im Fall von Marokko bezieht sich diese Hierarchie nach Bourdieu auf den sprachlichen Habitus, mit dem jeder „sprachliche Markt“ (Bourdieu 1982: 62-63) in der Gesellschaft unterschiedlich gebraucht wird. Seit der ersten Verfassung von 1962, und bestätigt in anderen Verfassungen bis 2011, ist das Arabische neben Tamazight die offizielle Sprache Marokkos. In der aktuellen marokkanischen Verfassung von 2011 wurde dies in Artikel 5 festgelegt:

*„Arabic is [demeure] the official language of the State. The State works for the protection and for the development of the Arabic language, as well as the promotion of its use. Likewise, Tamazight [Berber/amazighe] constitutes an official language of the State, being common patrimony of all Moroccans without exception.“<sup>5</sup>*

Zahlreiche Untersuchungen der Sprachen in Marokko, vor allem von Boukos (1995) und de Ruiter (2006), behandeln das Faktum, dass die linguistische Situation im Land durch Diglossie und Mehrsprachigkeit gekennzeichnet ist. Dieser Situation ist es zu verdanken, dass viele Menschen in Marokko mehr als eine Sprache beherrschen und somit als multilingual zu bezeichnen sind (vgl. Rosenhouse und Goral 2006: 845).

---

<sup>5</sup> URL: [https://www.constituteproject.org/constitution/Morocco\\_2011.pdf](https://www.constituteproject.org/constitution/Morocco_2011.pdf) (letzter Zugriff am 24.2.2019). Zusätze so im Original.

In Marokko lassen sich in Anlehnung an Fergusons Vorstellung von Diglossie die Kategorien *low variety* und *high variety* unterscheiden. In der einzelnen Sprache wird diese Unterscheidung in Marokko im Arabischen, aber auch in Bezug auf andere Sprachen gebildet. Ferguson meint mit *high variety* eine hochsprachliche Ebene, z.B. „Hocharabisch“, mit *low variety* sind Dialekte gemeint. Bennis beschreibt die sprachliche Landschaft in Marokko so:

*„La situation linguistique marocaine se caractérise par le multilinguisme dont chaque composante a des fonctions différenciées. En effet, cette situation se distingue par la coexistence de langues locales, l’arabe et l’amazighe, et des langues étrangères, le français et l’espagnol. Chacune de ces langues jouit d’une position déterminée dans la société et s’utilise dans des domaines assez particuliers. L’arabe, comme variété standardisée, est juridiquement la langue institutionnelle et bénéficie d’une dynamique arabisante dont l’objectif est d’en faire une langue moderne et fonctionnelle, l’arabe non standardisée représente le vernaculaire d’une vitalité réelle en milieu rural et urbain et en cours de normalisation. En tant que langue étrangère, le français occupe la position de deuxième langue de l’enseignement et de l’administration, il a le statut de première langue étrangère dans le pays. L’espagnol demeure la première langue étrangère dans les régions anciennement sous protectorat espagnol dans lesquelles il est fortement menacé par le français, langue des affaires et de l’enseignement technique.“*

(vgl. Bennis 2011)

Bennis beschreibt hier die linguistische Situation in Marokko und die Ausprägungen von Fergusons Begriff der Diglossie (vgl. Ferguson 1959: 25-26) in der einzelnen Sprache. Der Begriff Diglossie wurde vor Ferguson zum ersten Mal in den 1930er Jahren von William Marçais auf die arabischsprachigen Länder bezogen, in denen das Hocharabische neben Dialektvarianten des Arabischen steht. Er definiert Diglossie als „the competition between a learned codified language and a vernacular, which is at times spoken only“ (Ennaji 2005: 48).

Nach Bennis gibt es in Marokko mehrere lokale Sprachen und Fremdsprachen, die in verschiedenen Lebensbereichen gebraucht werden. Arabisch gilt nach Fergusons Konzept von Diglossie als *high variety*, während das Marokkanisch-Arabische, das „Darija“, und die Berbersprache „Tamazight“<sup>6</sup> zu den *low varieties* gerechnet werden können. Diese Aufteilung der arabischen Sprache im Falle Marokkos in *high variety*, „Hocharabisch“, und *low variety*, „Darija und die Berbersprachen“, entspricht dem Konzept von Diglossie nach Fishman (vgl. Wiedemann 2015: 14). Die Diglossie kann im Fall der Bi- (oder Multi-)

---

<sup>6</sup> Sie wird auch als „Berberisch“ bezeichnet. Sie ist nach der Verfassungsreform von 2011 die zweite offizielle Sprache in Marokko.

Lingualität durch eine funktionale Trennung in *low varieties* und *high varieties* gekennzeichnet sein (vgl. Wiedemann 2015: 14).

Die Klassifizierung der Diglossie nach Fergusons Modell entspricht nach Ennaji (2005) jedoch nicht der Soziolinguistik in Marokko, sondern hier handelt es sich in unterschiedlichen Varietäten um Triglossie. So erklärt Ennaji diese Problematik folgendermaßen:

*„Ferguson (1959) states that the Arab world, in general, is characterized by diglossia in the sense that two varieties of Arabic (one high and the other low) co-exist, namely Classical Arabic and Dialectal Arabic. The first is a high variety because it is codified, standardized, associated with the Holy Quran, and it embodies a great literary tradition. Dialectal Arabic (in our case Moroccan Arabic) is the low variety because it is the language of everyday conversation, which is neither codified nor standardized [...]. Ferguson's (1959) classification of Arabic varieties into high and low does not really correspond to the linguistic situation in Morocco and the Maghreb at large, for we have three Arabic varieties which are in a triglossic relation: Classic Arabic, Standard Arabic and Moroccan Arabic.“*

(Ennaji 2005: 48)

Auch die Fremdsprachen spielen in Marokko neben den offiziellen Sprachen eine wichtige Rolle, vor allem das Französische und das Spanische, die in diesem Kontext den *high varieties* zugeordnet werden können. Die Einteilung der Sprachen in Marokko lässt sich nach Fergusons Muster der Diglossie wie folgt beschreiben:

*„for convenience of reference the superposed variety in diglossias will be called the H (high) variety or simply H, and the regional dialects will be called L (low) varieties or, collectively, simply L. All the defining languages have names for H and L, and these are listed in the accompanying table“*

(Ferguson 1996: 26)

Arabic

H is called		L is called
Classical (= H)	al-fusha	al-ammiyyah Ad-darij
Egyptian (= L)	il-fasih, in-nahawi	il-ammiyya
SW. German		
Stand. German (= H)	Schriftsprache	(Schweizer) Dialekt Schweizerdeutsch
Swiss (= L)	Hoochtüütsch	Schwyzertuutsch

H. Creole

French (= H)            francais                    creole

Greek

H and L                    Kataharevusa                dhimotiki

Obwohl Tamazight „Berbersprache“ in Marokko neben dem Arabischen eine offizielle Sprache ist, wird sie noch als *low variety* betrachtet. Hocharabisch (*fuṣḥā*) dominiert neben dem Französischen die Bereiche Bildung, Medien, Religion und Kultur, während das Marokkanisch-Arabische (Darija) sowie weitere Dialekte und Berbersprachen im Alltag verwendet werden. Die folgende Darstellung zeigt die Position der marokkanischen Sprachen nach dem Muster von Ferguson:

H/L Sprachen	languages use domains
H: Hocharabisch „اللغة العربية الفصحى“	meist in Bildung, Religion, Literatur und Medien
L: Darija oder das Marokkanisch-Arabische	Alltagssprache
L: Berbersprachen	Alltagssprache
H: Französisch	Literatur, Bildung, Wirtschaft
H: Spanisch	meist im Norden Marokkos gesprochen, Bildung

### 3.1.1 Berberisch (Tamazight)

Die Termini „Berber“ und „berberisch“ wurden in der Kolonialzeit von den Franzosen und anderen Europäern als Bezeichnung für die in Nordafrika vorkommenden indigenen Sprachen und Kulturen verwendet. Diese Bezeichnung ist bei vielen marokkanischen Linguisten und „Berberophonen“ unbeliebt. Historisch trägt der Begriff „Berber“ eine pejorative Bedeutung (Ennaji 2005: 71), da er eine Ableitung aus dem lateinischen Wort „barbaros“ darstellt und für „Ungebildeter“ und „Fremder“ steht. Deshalb bevorzugen die betroffenen Menschen selbst die Bezeichnung „Amazigh“, die „freier Mann“ bedeutet, und nutzen den Terminus „Tamazight“ für die dazugehörigen Sprachen. Nach Ennaji (2005), Sadiqi (1997) und Boukous (1997) ist die Mehrheit (55 %) der Berberophonen bilingual, da sie das Marokkanisch-Arabische durch die Schule, durch Migration oder den Kontakt zur staatlichen Verwaltung erlernen.

*Tifinagh Alphabet (adapted by the Royal Institute of Amazigh Culture since January 2003)*

	Tifinagh	Latin Equivalent	Arabic Equivalent	Examples
1	ⵀ	B	ب	ⵀⵀⵀⵀ (road)
2	ⵀ	M	م	ⵀⵀⵀⵀ (ground)
3	ⵀ	F	ف	ⵀⵀⵀⵀ (hand)
4	ⵀ	T	ت	ⵀⵀⵀⵀⵀ (knowledge)
5	ⵀ	D	د	ⵀⵀⵀⵀ (knee)
6	ⵀ	t	ط	ⵀⵀⵀⵀ (eye)
7	ⵀ	D	ض	ⵀⵀⵀⵀ (foot)
8	ⵀ	S	س	ⵀⵀⵀⵀ (tongue)
9	ⵀ	Z	ز	ⵀⵀⵀⵀⵀ (Amazigh)
10	ⵀ	S	ص	ⵀⵀⵀⵀ (blow)
11	ⵀ	Z	ز	ⵀⵀⵀⵀ (bile)
12	ⵀ	N	ن	ⵀⵀⵀⵀⵀ (wheat)
13	ⵀ	L	ل	ⵀⵀⵀⵀⵀ (white)
14	ⵀ	R	ر	ⵀⵀⵀⵀⵀ (play)
15	ⵀ	R	ر	ⵀⵀⵀⵀⵀ (outside)
16	ⵀ	C	ش	ⵀⵀⵀⵀⵀ (crowd)
17	ⵀ	j	ج	ⵀⵀⵀⵀⵀ (bald)
18	ⵀ	k	ك	ⵀⵀⵀⵀⵀ (pot)
19	ⵀ	k <sup>o</sup>	ك	ⵀⵀⵀⵀⵀⵀ (friend)
20	ⵀ	g	ك	ⵀⵀⵀⵀⵀ (my borther)
21	ⵀ	g <sup>o</sup>	ك	ⵀⵀⵀⵀⵀⵀ (red)
22	ⵀ	x	خ	ⵀⵀⵀⵀⵀ (goat)
23	ⵀ	q	ق	ⵀⵀⵀⵀⵀ (bag)
24	ⵀ	Y	ع	ⵀⵀⵀⵀⵀ (bread)
25	ⵀ	h	ح	ⵀⵀⵀⵀⵀⵀ (dance)
26	ⵀ	ʔ	ع	ⵀⵀⵀⵀⵀ (cloth)
27	ⵀ	h	ح	ⵀⵀⵀⵀⵀⵀ (blanket)
28	ⵀ	y	ي	ⵀⵀⵀⵀⵀⵀ (horse)
29	ⵀ	w	و	ⵀⵀⵀⵀⵀ (water)
30	ⵀ	a	ا	ⵀⵀⵀⵀⵀⵀ (mountain)
31	ⵀ	i	ي	ⵀⵀⵀⵀ (mouth)
32	ⵀ	u	و	ⵀⵀⵀⵀ (face)
33	ⵀ	e	و	ⵀⵀⵀⵀⵀⵀ (I read)

Abb. 1: Das Tifinagh-Alphabet  
(adaptiert vom Königlichen Institut der Amazigh-Kultur im Januar 2003) (Abbildung aus Ennaji 2005: 75)

Der Ursprung der berberischen Sprachen liegt nach Ennaji (2005) und Boukous (2013) im alten Ägypten, was anhand von archäologischen Funden in der Region nachgewiesen werden kann. Diese Sprachen werden damit den ältesten Sprachen im Maghreb zugeordnet. Die geographische Ausdehnung dieser Sprachen erstreckt sich von Marokko im Westen bis Siwa in Ägypten im Osten sowie vom Mittelmeer im Norden bis zum Nigerfluss im Süden (vgl. Moustauoui 2016: 34).

Marley fasst die Situation der Berbersprachen in den drei nordafrikanischen Ländern Marokko, Algerien und Tunesien zusammen:

*„Berber speakers in Morocco belong mainly to three distinct groups: Tashelhit, Tamazight and Tarifit. The term Berber is not known or used by speakers of these languages, and in recent times the term Tamazight has been used as a generic name, as a means of drawing together and uniting otherwise disparate groups of people. Although the presence of these languages is attested some 5000 years ago, they have never been codified and the script (Tifinagh) is unknown in Morocco.“*

(Marley 2003: 2)

Nach der letzten Verfassungsreform in Marokko im Jahre 2011 wurden sowohl die Berbersprachen als auch die dazugehörige Schrift Tifinagh<sup>7</sup> offiziell anerkannt. Die Berber-Variante Tarifit konzentriert sich im Norden vor allem im Rif-Gebirge. Die zweite Variante ist Tamazight und wird im zentralen Atlas-Gebirge gesprochen, während Tachelhit als letzte Variante im Anti-Atlas und im Tal von Souss verbreitet ist (vgl. de Ruiter 2006: 11-12).

Boukous Grundlage zur Bewertung des Status des Berberischen und dessen Verbreitung ist die Volkszählung von 2004, in der das Berberische als Muttersprache von 28 % der Bevölkerung angegeben wurde (vgl. de Ruiter 2006: 11). Nach vielen Jahren konstitutioneller Marginalisierung gewann das Berberische in den letzten Jahren in der sprachlichen Landschaft Marokkos eine größere Bedeutung. Dieser Prozess begann mit der Durchsetzung des Berberischen im Bildungssystem Anfang 2000 in rund 300 öffentlichen Schulen (vgl. de Ruiter und Ziamari 2014: 15). Die königliche Unterstützung für die Berberkultur und die Gründung des „Institut Royal de la Culture Amazighe“ am 17. Oktober 2001 in Ajdir sind wichtige Meilensteine der Rehabilitierung des Berberischen: Dieses gilt heute für alle Marokkaner ohne Ausnahme als ein kulturelles Erbe des Landes (vgl. de Ruiter und Ziamari 2014: 14).



Abb. 2: Geografische Darstellung der Verteilung der Berbersprachen und des Arabischen in Marokko: Rifain, Tamazight und Tachelhit<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Bezeichnung für die Berberschrift in den Maghreb-Staaten sowie bei den Touareg.

<sup>8</sup> Quelle: <http://www.axl.cefanel.ulaval.ca/afrique/maroc-1demo.htm>. Abgerufen am 28.3.2019.

### 3.1.2 Das Marokkanisch-Arabische oder Darija *الدارجة*

*„Manchmal finde ich das Marokkanisch-Arabische schön, und manchmal finde ich es hässlich, vor allem wenn es um Ausdrücke geht, die etwas vulgär klingen.“<sup>9</sup>*

Das einzige Sprachmedium, das alle Marokkaner in der Kommunikation im täglichen Leben vereint, ist das Marokkanisch-Arabische, das auch als Darija bezeichnet wird. Es ist in der Sprachpolitik in Marokko sehr umstritten, das Darija auf die Funktion einer Verkehrssprache zu beschränken. Darija gilt als *lingua franca* im ganzen Land und wird zudem in einigen Regionen von den Berbern gesprochen. Die Forschungen über das Marokkanisch-Arabische sind sich einig, dass Darija in ganz Marokko von rund 90 % der Bevölkerung gesprochen wird (vgl. Youssi 1995: 29-43). Es steht in Verbindung mit dem klassischen und dem modernen Arabisch. Bei Ferguson wird diese Situation als Diglossie bezeichnet und mit den Kategorien *high variety* und *low variety* beschrieben:

*„The revived literary language and the ordinary spoken dialects had different functional allocations of use in the Arab-speaking world, and in terms of the sociolinguistic concept of Diglossia they could be called the high and low varieties.“*

(Ferguson, zit. nach Belnap und Haeri 1997: 264)

Obwohl Darija mit dem Modern Standard Arabic<sup>10</sup> verwandt ist, meint die Soziolinguistin Dominique Caubet, dass Darija als Identitätsmerkmal für alle Marokkaner bezeichnet werden kann:

*„Il faut a tout prix que nous sortions de ce brouillard linguistico-identitaire. Il faut trancher, et faire simple: **notre seule langue commune, c'est la darija**. Certains traduisent darija par ‚arabe marocain‘. Je ne suis pas d'accord avec cette traduction, c'est du marocain, tout court. Oui, le marocain comporte une majorité de mots d'origine arabe. Mais une courte majorité.“*

(Caubet 2005: 233-234)

Historisch unterscheiden die Dialektologen in Bezug auf Darija zwischen zwei Kategorien: dem Darija des Pre-Hilalian und dem Darija des Hilalian. Das Hilalian<sup>11</sup> weist auf die arabischen Stämme aus Saudi-Arabien, die Anfang des 7. und 8. Jahrhunderts Nordafrika ero-

<sup>9</sup> Zitat eines Interviewpartners (Übersetzung vom Verfasser); vgl. de Ruiter und Ziamari 2014: 16.

<sup>10</sup> Hocharabisch, das in Bereichen wie Bildung, Literatur und Presse verwendet wird.

<sup>11</sup> Ein arabischer Stamm.

berten und die Arabisierung und Islamisierung dieser Region bewirkten (Rosenhouse und Goral 2006: 839).

Mit der Einwanderung der Pre-Hilalians nach Nordmarokko erschienen zuerst die Variationen des Darija „mdini“<sup>12</sup> und „jebli“<sup>13</sup>, die in Abhängigkeit vom sozialen Milieu gesprochen wurden. Zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert fand die zweite Phase des hilalischen Einzugs und der Arabisierung zusammen mit den Banu Maqul<sup>14</sup> statt. In diese Epoche wird die Entstehung von drei weiteren Variationen des Darija datiert. Boukous unterscheidet in Bezug auf den Einzug der Banu Hilal und der Banu Maqul zwischen fünf Varianten des marokkanisch-arabischen Darija:

*„Les parlers pré-hilaliens:*

- Le *mdini* (citadin) parlé à Fès, Rabat, Salé, Tétouan (influence andalouse).
- Le *jebli* (montagnard) parlé dans le nord-ouest du Maroc et caractérisé par l'influence du berbère.

*Les parlers hilaliens:*

- Le '*rubi* parlé bédouin que l'on entend dans le Gharb, Chawiyya, Doukkala et les villes avoisinantes (Mohammedia, Casablanca, El Jadida, Marrakech).
- Le *bedwi* parlé bédouin des plateaux du Maroc Oriental.
- L'*a'ribi*, variété Hassane employée par des descendants des Bani Maaqul, qui se sont installés au Sahara.“ (Boukous, zit. nach Chatar-Moumni 2015: 80)

---

<sup>12</sup> Eine Bezeichnung für die Stadtbewohner Marokkos.

<sup>13</sup> Eine Bezeichnung für die Berg- und Dorfbewohner Marokkos.

<sup>14</sup> Ein arabischer Stamm.

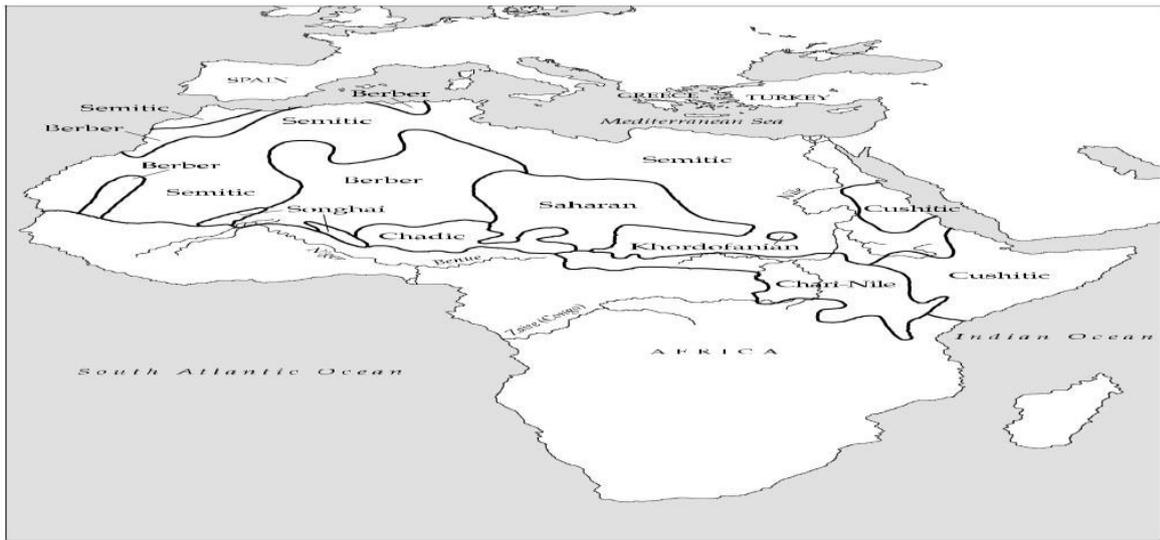


Abb. 3: Linguistische Regionen im Mittleren Osten und in Nordafrika  
(Karte von Tapper 1992, zit. nach Rosenhouse und Goral 2006: 836)

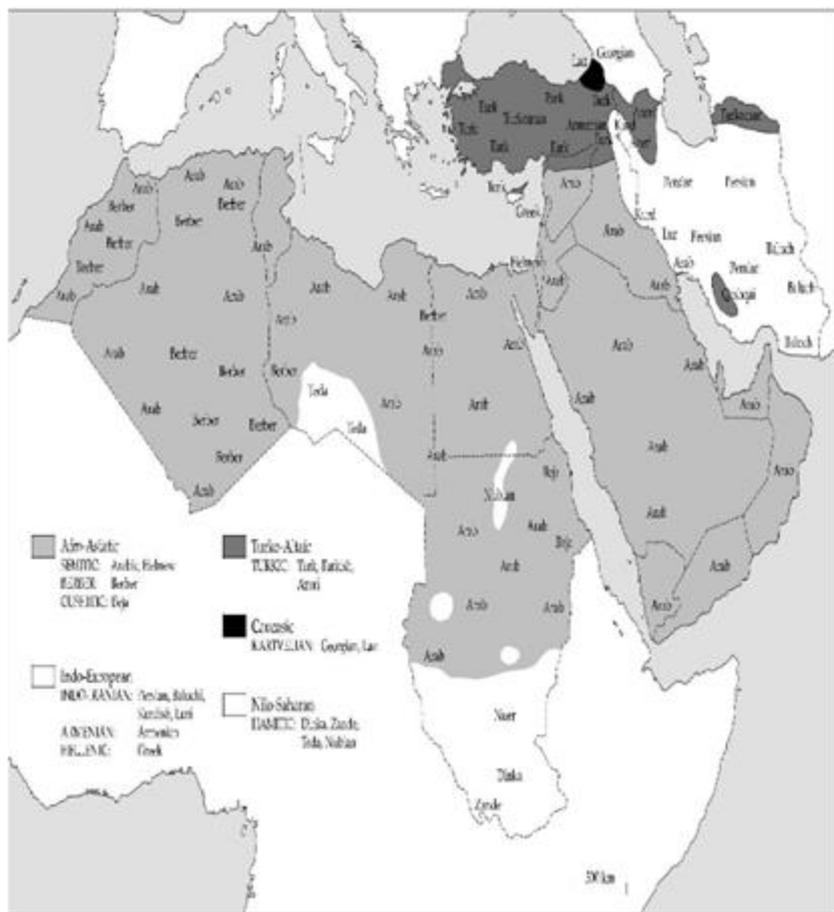


Abb. 4: Die Sprachfamilien in Nordafrika  
(Karte basiert auf Comrie und Polinsky 1996, zit. nach Rosenhouse und Goral 2006: 837)

Der Begriff Darija hat sich in den letzten Jahren – insbesondere seit 2002 – durchgesetzt, um diese Sprache vom Modern Standard Arabic zu unterscheiden. Die Ausgabe der marokkanischen Wochenzeitung *Telquel* vom 16.-21. Juni 2002 hat dazu beigetragen, eine Anerkennung von Darija bei den Lesern zu erreichen (vgl. Miller 2011: 8). Es ist dabei angemessen, von einer *low variety* und einer *high variety* zu sprechen. Denn das Hocharabische steht an der Spitze als *high variety*, da es eine geschriebene Sprache ist, während das Darija als Variation des Hocharabischen als *low variety* bezeichnet werden kann.

Dominique Caubet und andere Linguisten sind der Meinung, dass Darija expandiert und in vielen Bereichen wie der Kunst sehr dominant ist. Das zeigt die Verwendung des Darija sowohl in allen den Auftritten von Rap-Künstlern als auch generell in Radio und Fernsehen. Mit der Entstehung der neuen musikalischen Szenen in Marokko verwandelt sich Darija in ein bevorzugtes Kommunikationsmittel der Jugendlichen, vor allem in den Medien. Viele betrachten es als eine Sprache der „Kreativität“, die eng mit der marokkanischen Identität (vgl. Caubet, zit. nach de Ruiter und Ziamari 2014: 20) verbunden ist.



Abb. 5: Werbung des nationalen Meditel-Anbieters in Marokko in Darija<sup>15</sup>

Die Verwendung des Darija gewinnt heute sowohl als gesprochene als auch als geschriebene Sprache vor allem in den Medien und in den sozialen Medien an Bedeutung. Dieser Übergang zur Schriftsprache – ob nun in lateinischer oder arabischer Schrift – ist eine neue Entwicklung insbesondere im Internet.

Obwohl das Darija bis jetzt keine institutionelle Anerkennung als Sprache der Marokkaner erfahren hat, gelingt es ihm, einen herausragenden Platz in den Medien und sogar in der

<sup>15</sup> Quelle: <http://www.challenge.ma/wp-content/uploads/2013/05/Meditel1.png>.

Politik zu besetzen. Bennis begründet die erfolgreiche Präsenz des Darija mit seiner häufigen Verwendung:

*„la re-émergence du marocain a pour tout un ensemble d'éléments médiatiques et culturels: la presse écrite (Nichane, Al Massae, Al Massaiya, ...) les nouvelles stations radio autorisées par HACA (Radio FM, Casa FM, Marrakech FM, ...), la nouvelle vague d'émissions sociales et débats politiques télévisés menées en marocain (Hiwar, Khayt Byad, Ajyaal, ...), la culture jeune notamment à travers la chanson rap, la musique rai, le chaabi, ..., la nouvelle orientation dans la domaine de la publicité prônant l'usage du marocain sur les panneaux placés sur la sphère publique et l'organisation de festivals et de lieux de rencontres dans les zones urbaines. Tous ces éléments constituent des espaces de promotion et d'enrichissement de la langue maternelle désignée par le vocable marocain.“*

(Bennis 2011: 5)

Das Darija ist in der Politik und vor allem auf den Demonstrationen des Arabischen Frühlings seit 2011 zu einer Protestsprache geworden. Es gilt damit als Sprache der Protestierenden, vor allem der Anhänger der Bewegung „20 Fevrier“,<sup>16</sup> die sich kritisch gegen die Politiker und gegen das Regime richtet.

Mit Blick auf das Darija und seinen Gebrauch in Marokko ist es umstritten, ob es in eine Schriftsprache wie das Modern Standard Arabic in den Schulen gewandelt werden könnte. Über diese Frage wurde jedoch noch nicht lange diskutiert, da das Darija von vielen als eine Sprache der Analphabeten angesehen wird. Fouad Laroui meint, dass das Marokkanische keine Schriftsprache sei, da die Mehrheit der Marokkaner bis vor einigen Jahren noch Analphabeten waren (Laroui 2011: 68-69).

De Ruiter und Ziamari (2014) betrachten dagegen die linguistische Landschaft in Marokko in den 2000er Jahren im Zusammenhang mit dem raschen Anstieg der Verwendung des Darija als eine Übergangsphase in der Soziolinguistik in Marokko. Zur Entwicklung hin zu einer Schriftsprache haben viele Faktoren beigetragen. Dazu zählen die Medien Anfang der 2000er Jahre sowie das Erscheinen der sozialen Netzwerke, in denen Darija anstelle des Standardarabischen als Schrift- und Kommunikationssprache genutzt wird. Caubet sieht in der Anwendung der Schriftsprache Darija mit lateinischen Schriftzeichen im Gegensatz zum Standardarabischen eine flexible Variation des Marokkanischen, wobei Darija dominanter sei als das Standardarabische (Caubet 2004, zit. nach de Ruiter und Ziamari 2014: 19).

<sup>16</sup> Die Protestbewegung in Marokko begann am 20. Februar 2011. Sie war inspiriert vom Vorbild anderer arabischer Länder, forderte Reformen und kämpfte für Veränderungen in Marokko.

### 3.1.3 Al-Fuṣḥā

Die sprachliche Landschaft in Marokko zeichnet sich nach Ferguson (1995) historisch durch Diglossie und Mehrsprachigkeit aus. Die Berbersprachen, das Marokkanisch-Arabisches, das Hocharabische bzw. *al-fuṣḥā*, das Modern Standard Arabic und die Fremdsprachen Französisch und Spanisch beherrschen das linguistische Feld Marokkos. Die Norm des Hocharabischen als offizielle Sprache des Landes zwischen 1956 und 2011 lässt sich in zwei Variationen einteilen: das klassische Hocharabisch und das Moderne Standardarabisch (vgl. Moumni 2015: 77).

#### 3.1.3.1 Das klassische Arabisch „*al-‘arabiyya al-fuṣḥā*“

Die Verbundenheit der Araber mit der arabischen Sprache hängt nicht zuletzt mit ihrer engen Verbindung zum Islam zusammen. Dieser hatte einen großen Einfluss sowohl auf die Araber als auch auf die Berber. Darüber hinaus stammt das klassische Arabisch aus dem Koran und wird in Marokko kaum verwendet und gesprochen. Es gilt nicht als Muttersprache der Marokkaner. Es verkörpert die islamische Identität und die Einheit, die das Leben von Arabern, Berbern und Sahraouis<sup>17</sup> prägt (Zouhir 2013: 272). Von daher dient es zur Vermittlung religiöser Werte und wird nur in kleinen Kreisen verwendet. Für viele Menschen ist das klassische Arabisch eine Sprache der Religion (vgl. de Ruiter und Ziamari 2014: 21).

#### 3.1.3.2 Das MSA (*Modern Standard Arabic*)

Beim Modern Standard Arabic ist vor allem das Adjektiv „standard“ wichtig. Es handelt sich hierbei um eine Form des klassischen Arabisch, das für die heutige Zeit modernisiert wurde. Laroui bezeichnet es als Sprache der Presse, die es ermöglicht, Zeitung zu lesen (vgl. Laroui 2011: 56). Im Vergleich mit dem klassischen Hocharabisch unterscheidet sich das MSA in seiner Flexibilität sowohl auf der morphologischen als auch auf der syntaktischen und phonologischen Ebene. Dies zeigt sich vor allem in der Deklination beider Sprachen, da die Deklinationendungen beim MSA häufig nicht ausgesprochen werden (vgl. Laroui 2011: 57):

- Modern Standard Arabic: *fī l-manzil*
- klassisches Hocharabisch: *fī l-manzili*

---

<sup>17</sup> Eine Ethnie im Süden Marokkos. Sahraoui ist ein Adjektiv zum Wort Sahara und bedeutet „aus der Wüste“.

Zur Unterscheidung zwischen dem klassischen und dem Standardarabischen gehört, dass das klassische Arabisch im Allgemeinen keine Entlehnungen aus anderen Sprachen zulässt, was beim MSA dagegen der Fall ist. Das klassische Arabisch wird nach Laroui (2011) und Ennaji (2005) auf der Grundlage des Korans gebildet. Während das MSA in seinem Wortschatz und seiner Morphologie für neue Konstruktionen offen ist, gilt das klassische Arabisch nach Ennaji als eine „fossilized language“ (Ennaji 2005: 54).

Im Gegensatz dazu ist das MSA gekennzeichnet durch seine Bereicherung des Lexikons aus anderen Sprachen, zum Beispiel des Französischen. So sind nach Ennaji und Laroui aus dem Französischen neue Wörter in das MSA in Marokko eingedrungen:

Standard Arabic		French	Gloss
fātūra	فانورة	facture	bill
tilīfūn	تليفون	téléphone	telephone
wīdyū	فيديو	video	video
rādār	رادار	radar	radar <sup>18</sup>

Ein weiteres Merkmal liegt in der Sprachtypologie des MSA, vor allem im Kontext der Syntax. Das MSA unterliegt der klassisch-arabischen Reihenfolge Verb-Subjekt-Objekt (VSO), aber Abweichungen davon sind im MSA möglich, wobei eine Tendenz dazu besteht, die Reihenfolge SVO zu adaptieren:

#### VSO im MSA

ʔakala	al # ʔb# o	al#khobz#a
أكل	الأب	الخبز
Verb/passt. 3Person	art#Nomen# Dek Sub	art# akk.Objekt# Dek Obj
Isst	der Vater	das Brot

<sup>18</sup> Vgl. Ennaji 2005: 54 mit meiner eigenen Transliteration auf Arabisch.

## SVO im MSA

الأب	أكل	الخبز
Der Vater	isst	das Brot
al # ?b# o	?akala	al#khobz#a

Der Begriff für das Hocharabische geht auf die Wurzel *f-ṣ-h* zurück, die „Klarheit“ bedeutet. Er stammt aus dem klassischen Arabisch, das im frühen 19. Jahrhundert im Zuge der arabischen Renaissance (*nahḍa*) revitalisiert und modernisiert wurde. Der Grund dafür war, dass die arabische Welt zu dieser Zeit in Bezug auf die westliche Entwicklung und im Einklang mit den technischen Herausforderungen ihre Sprache verbesserte (vgl. Moumni 2015: 77). Im Zuge der Modernisierung wurde in Marokko nach der Unabhängigkeit von 1956 die Politik der Arabisierung beschlossen und das moderne Standardarabisch wurde in allen Institutionen und Schulen adoptiert. Diese Politik begann, nachdem das Bildungsministerium entschieden hatte, das Französische zugunsten des Arabischen zurückzudrängen. Dabei wurde die Bildungspolitik nach den Prinzipien der Arabisierung, der Vereinigung, der Generalisierung und der Marokkanisierung ausgerichtet:

*„En octobre 1959, le ministre de l'Éducation nationale, Abdelkrim Benjeloun, définit la doctrine officielle en matière d'enseignement selon quatre points: unification, arabisation, généralisation, marocanisation.“*  
(Grandguillaume 2004: 23)

Diese Strategie trug jedoch dazu bei, dass die Koexistenz mit anderen Sprachen scheiterte, z.B. dem Französischen, welches noch eine Rolle in der Bildung gespielt hatte.

Das Lernen des Arabischen, also des Schreibens und Lesens, beginnt in den Schulen (vgl. Rosenhouse und Goral 2006: 848), wobei die Kinder das MSA manchmal bereits im Kindergarten und das klassische Arabische im Religionsunterricht kennenlernen. Auf der pädagogischen Ebene hat die Politik der Arabisierung zu vielen Problemen geführt, vor allem aufgrund der Verbreitung von zwei Sprachen im Bildungssystem. Die Durchsetzung des Arabischen war nicht inklusiv genug, da es nur auf den primären und sekundären Lehrplan bezogen war. Damit werden die Schüler in ihrem Bildungsweg mit einem Sprachwechsel konfrontiert, wenn sie sich für die Universität entscheiden, wo viele Fächer auf Französisch gelehrt werden. De Ruyter und Ziamari bezeichnen die marokkanischen Studierenden als Opfer dieser Politik:

*„Cette transition pose énormément de problèmes. Les étudiants marocains sont victimes de ce passage du secondaire vers le supérieur. Suivre aisément des études dispensées en français relève donc de la limite de l'impossible, malgré toutes les reformes qui se sont succédé.“*

(de Ruiter und Ziamari 2014: 25)

Das MSA unterscheidet sich von Land zu Land im Hinblick auf den Wortschatz, da es in den lokalen Formen den alltäglichen Konversationen dient. Das ist der Fall in Marokko wie auch in anderen arabischen Ländern, was Ferguson auf das Fehlen von „Normen“ zurückführt (vgl. Rosenhouse und Goral 2006: 849).

## 3.2 Fremdsprachen in Marokko

### 3.2.1 Das Französische

Die Existenz des Französischen in der sprachlichen Landschaft in Marokko hat ihre Wurzeln in der Kolonialzeit (1912-1956) (vgl. de Ruiter und Ziamari 2014: 31). Ziamari beschränkt den Status dieser Sprache seit der Unabhängigkeit Marokkos sowohl auf das „privilegié“ (Ziamari, zit. nach de Ruiter und Ziamari 2014: 23) auf den institutionellen Ebenen als auch auf die Sprecher selbst. Trotz seines großen Gewichts steht das Französische in Marokko für eine soziale Unterscheidung. Der privilegierte Gebrauch dieser Sprache geht nach Moustaoui sowohl auf soziale als auch auf wirtschaftliche Merkmale zurück. So betont er:

*„French is a language that appears not only as some remains of the French rule also a kind of opening device to different world of modernity and technology that represents the western world. But it is also important to mention that is regarded as a crucial means of social distinction and promotion economically.“*

(Moustaoui 2016: 39)

Trotz seiner heutigen Betrachtung als „première langue étrangère“ (vgl. de Ruiter und Ziamari 2014: 241) schwankt das Französische nach Benzakour zwischen dem Status einer Fremdsprache und dem einer Zweitsprache (vgl. Benzakour 2010: 34). Unter der französischen Besatzung galt das Französische ab 1912 als offizielle Sprache in Marokko, während das Arabische an Bedeutung verlor. Die französische Politik in dieser Zeit setzte einen neuen Lebensstil durch, indem sie französische Werte einführte. Zudem praktizierte Frank-

reich die Teilungspolitik zwischen Arabern und Berbern, wobei das Berber-Dekret<sup>19</sup> von 1930 eine wichtige Rolle spielte. Darin war festgehalten, dass Frankreich die Berber durch westliche Werte und Sprache christianisieren und eine neue Generation von Berbern hervorbringen wollte (vgl. Zouhir 2013: 273). Heute spielt das Französische eine gewisse Rolle in der marokkanischen Gesellschaft, obwohl seine Bedeutung aufgrund der Arabisierung des Bildungssystems zurückgeht (vgl. de Ruiter 2006: 28). In der neuen Version der marokkanischen Verfassung von 2011 wird das Thema der Fremdsprachen behandelt, ohne auf den Status des Französischen einzugehen. Artikel 5 garantiert das Lernen von Fremdsprachen generell:

*„De même, il (l'Etat) veille à la cohérence de la politique linguistique et culturelle nationale et à l'apprentissage et la maîtrise des langues étrangères les plus utilisées dans le monde, en tant qu' outils de communication, d'intégration et d'interaction avec la société du savoir, et d'ouverture sur les différentes cultures et sur les civilisations contemporaines.“*

(de Ruiter und Ziamari 2014: 24).

Allerdings variiert die Kenntnis des Französischen bei den Marokkanern. Das liegt daran, dass zum einen die Bildungspolitik der Arabisierung gegenüber den Fremdsprachen gescheitert ist und dass zum anderen der Übergang vom Gymnasium, wo Arabisch gesprochen wird, zur Universität – wo Französisch vorherrscht – ein großes Problem darstellt. Abgesehen vom Bereich der Schulbildung und trotz der Arabisierungspolitik hat die Fremdsprache Französisch bis heute ihren Status als Arbeitssprache in verschiedenen Gebieten bewahrt. Die großen Unternehmer in Marokko wie „Office Chérifien des Phosphates“, die Phosphatindustrie, als größtes Unternehmen, verwenden diese Sprache in ihren Handelsgeschäften, da sie zur „langue de travail technique“, „Arbeitssprache der Technik“, geworden ist (Laroui 2011: 74). Diese Präsenz gewinnt an Bedeutung vor allem durch die logistische Stärke, die Frankreich und die Maghreb-Staaten vor und nach der Unabhängigkeit dieser Länder verbindet (vgl. Boukous 2013: 28 f.). Frankreich ist sowohl einer der ersten Handelspartner für den Maghreb, vor allem für Marokko, als auch der wichtigste Investor, was zur Festigung der Rolle dieser Sprache beigetragen hat (vgl. Boukous 2013: 28).

Trotz der Tatsache, dass das Arabische im Königreich als offizielle Sprache angesehen und anerkannt wird, verliert es diesen Platz in vielen Bereichen an das Französische, vor allem auf den technischen, wirtschaftlichen und administrativen Gebieten. Laroui weist auf diese

---

<sup>19</sup> Das Berber-Dekret wurde von Frankreich erlassen, um eine neue Generation von Berbern mit christlich-französischen Werten zu schaffen. Der politische Hintergrund war es, die Einheit von Arabern und Berbern zu brechen.

Problematik mit Blick auf ein bedeutendes Ereignis bei den königlichen Aktivitäten im Jahre 2010 hin:

*„Le jeudi 9 décembre 2010, à 20 heures, nous regardons à la télévision des images de la visite du roi Mohamed VI à Tanger, où il assiste à une présentation des projets grandioses de réaménagement du vieux port, en présence de tous les notables de la région. Après une très courte introduction en arabe classique (exactement trois phrases), le P-DG de l'agence chargée de ce réaménagement, Abdelouafi Laftit, dit: «Permettez-moi, Sire, de continuer en langue française.» (...) Alors pourquoi Abdelouafi Laftit n'a-t-il pas prononcé son discours en arabe classique, qui est la langue officielle de l'État, alors qu'il est en présence du chef de l'État?“*

(Laroui 2011: 74-75).

*„Am Donnerstag, dem 9. Dezember 2010, um 20 Uhr, sehen wir im Fernsehen die Bilder des Besuchs des Königs Mohamed VI in Tanger, bei der er bei Vorstellung des Sanierungsprojekts des alten Hafens anwesend war. Dabei waren ebenso die Vertreter der Region. Nach einer kurzen Einführung auf Klassisch-Arabisch (genau drei Sätze) von dem für das Projekt verantwortlichen Herrn Abdelouafi Laftit sagt er: ‚Darf ich, mein Herr, das Projekt weiter auf Französisch vorstellen?‘ (...) Also, warum hat Abdelouafi Laftit seine Rede nicht auf Arabisch gehalten, was die offizielle Sprache des Landes ist, solange das Staatsoberhaupt präsent ist?“*

(Eigene Übersetzung des Verfassers)

In der linguistic policy in Marokko lässt sich die erste Fremdsprache Französisch nach Ennaji (2005) in drei Kategorien einteilen. Das *Highly Educated French* wird vor allem von den privilegierten Schichten gesprochen, die eine gute Bildung in Marokko oder in Frankreich erhalten haben. Dieses Französisch unterscheidet sich von dem in Paris gesprochenen Französisch nur in der Aussprache (vgl. Ennaji 2004: 98). Die zweite Variation des Französischen in Marokko nennt Ennaji das *Standard Educated French*. Dies verweist auf das gesprochene Französisch vor allem bei Menschen, die die Sprache gut sprechen und über eine gute Bildung in den frankophonen Schulen verfügen. Der Besuch dieser Einrichtungen, die bis heute die Bezeichnung „missions françaises“ tragen, gilt in Marokko als Privileg.

Die dritte Variation ist das am meisten gesprochene Französisch in Marokko und heißt *Uneducated French*. Häufig wird es von Menschen mit einem niedrigen Bildungsniveau gesprochen und wird als Kommunikationssprache zwischen Marokkanern und ausländischen Firmen verwendet. Typisch bei dieser Variation ist, dass es nicht gut beherrscht wird. Das zeigt sich vor allem in der Interferenz (vgl. Ennaji 2004: 98) mit dem Marokka-

nisch-Arabischen und dem Berberischen in der Aussprache, indem die französischen Vokale durch das Berberische und das Marokkanisch-Arabisches ersetzt werden (vgl. Ennaji 2004: 101).

Uneducated French	Standard French	Highly French	Gloss
Lkamiyu	kamj <b>ō</b>	le camion	lorry <sup>20</sup>

Nach diesem Beispiel lässt sich feststellen, dass die Nasalisierung im Französischen im *Uneducated French* durch einen /u/-Vokal ersetzt wird.

Trotz der Arabisierung spielt das Französische also immer noch eine wichtige Rolle in der sprachlichen Landschaft Marokkos, was nach Ennaji (2004) darin deutlich wird, dass sein Anteil am marokkanischen linguistischen Markt am größten ist (vgl. Ennaji 2004: 110). Das zeigt sich vor allem in den im Vergleich mit dem Arabischen höheren Verkaufszahlen von Büchern auf Französisch. Zudem ist es bis jetzt umstritten, den Status dieser Sprache bezüglich der linguistischen Phänomene „Bilinguism“ und „Multilinguism“ abzugrenzen. In den letzten Jahren und vor allem nach dem Arabischen Frühling 2011 beginnt das Französische, sich dem großen Einfluss des Englischen besonders bei Jugendlichen entgegenzustellen.

### 3.2.2 Das Spanische

Neben dem Französischen bildet die andere Protektoratssprache Spanisch einen Teil der Vielfalt der Soziolinguistik in Marokko. Das Spanische wird bis heute nur in einigen Städten im Norden und im Süden in der Sahara (nicht so stark wie früher) gesprochen, wo Spanien neben Frankreich Besatzungsmacht war. Dieser Kontakt mit Spanien und dem Spanischen geht geschichtlich auf die Mitte des 6. Jahrhunderts zurück, als die Vandalen und Westgoten Ceuta und Melilla im Norden und den südlichen Teil eroberten (vgl. Ennaji 2004: 111). Die Dominanz der Spanier und ihrer Sprache beschränkte sich im Gegensatz zum Französischen nur auf einen kleinen Teil, das Spanische war somit die zweite Sprache vor der Unabhängigkeit Marokkos (vgl. Rosenhouse und Goral 2006: 855-856). Nach der Unabhängigkeit Marokkos 1956 verlor das Spanische seinen Status als Administrations- und Bildungssprache zugunsten des Französischen und wird damit wie Englisch und Deutsch als Fremdsprache in den Schulen und an den Universitäten gelehrt (vgl. Moustaoui 2016: 40). Der Einfluss des Spanischen auf die lokalen Sprachen, wie das Ma-

<sup>20</sup> Beispiel nach Ennaji, bearbeitet vom Verfasser.

rokkanisch-Arabische, ist vor allem in den nördlichen Regionen zu spüren, wo Marokkanisch-Arabisch mit vielen spanischen Wörtern gesprochen wird.

Trotz des Verlusts seiner Vitalität als Protektoratssprache hat das Spanische heute an den Universitäten, in den Kulturzentren sowie in den Medien eine starke Position. Der erste offizielle Sender, „RTM“, „Radio Television Marocain“, sendet täglich eine halbe Stunde Nachrichten auf Spanisch. Laroui (2011) sieht hinsichtlich der Bedeutung der Fremdsprachen vor allem die wichtige Rolle des Spanischen in der marokkanischen Politik:

*„On note depuis quelques années une offensive culturelle/linguistique espagnole en direction du Maroc, avec l'ouverture de centres culturels et même d'une université.“*

(Laroui 2011: 77)

### 3.2.3 Das Englische

Der Kontakt der Marokkaner mit dem Englischen ist völlig neu. Im Vergleich zum Französischen wird Englisch im Maghreb wegen der Kolonialzeit nur wenig verwendet (vgl. Wiedemann 2015: 20). Dieser sprachliche Neuankömmling ist im Zuge der Globalisierung in die marokkanische Soziolinguistik eingedrungen. Boukous (2013) verbindet diese Ausbreitung der englischen Sprache mit dem US-amerikanischen Imperialismus in der Zeit der Globalisierung, in der Englisch weltweit wirtschaftlich und kulturell vorherrschend wird (vgl. Boukous 2013: 31).

Infolge der politischen Lage nach dem Ersten Weltkrieg wurde Tanger 1923 im Norden Marokkos zu einer internationalen Zone für Mächte wie Frankreich, Spanien und Großbritannien. Deshalb bildete Englisch das Kommunikationsmedium zwischen diesen Ländern sowie für viele Geschäftsleute, Schriftsteller und Zugezogene in Tanger. Die historische Annäherung zwischen Marokko und dem Englischen begann erst während des Zweiten Weltkriegs, als die USA Tanger und Kenitra als Basis für ihre Armee wählten (vgl. Ennaji 2005: 113). Als Fremdsprache gewann Englisch im modernen Marokko an Stärke und wurde zur zweiten Fremdsprache nach dem Französischen, was Sadiqi bestätigt:

*„Policy makers in Morocco have certainly realised that international communication between Morocco and the rest of the world could not be archived by French alone; they know that English is the key to communication in very tangible sense.“*

(Sadiqi 1991: 106).

Im Anschluss an die Betrachtung der wichtigen Position des Englischen als Kommunikationsschlüssel in der heutigen Zeit, erläutert Sadiqi (1991) die rasche Verbreitung des Englischen und führt die folgenden Gründe dafür an. Zum einen legte die linguistische Politik in der Bildung in Marokko nach der Unabhängigkeit großen Wert auf die Fremdsprachen und zum anderen wird Englisch als *lingua franca* in der gesamten Welt verwendet (vgl. Sadiqi 1991: 68-79).

### 3.2.4 Code-Switching

Zur Soziolinguistik in Marokko zählt das Phänomen des sogenannten Code-Switching als Zeichen der sprachlichen Vielfalt, weil viele Sprecher im Alltag auf zwei oder drei Sprachen angewiesen sind. Da der linguistische Markt in Marokko durch Bilinguismus bzw. Multilinguismus geprägt ist, ist die Verwendung von Code-Switching sehr häufig und scheint unvermeidlich. Unter Code-Switching kann vieles verstanden werden. Zum einen definiert man es nach Erwin-Tipp (1973) und Myers-Scotton (1993) als „the use of different languages or forms of the same language in the same conversation“ (Ennaji 2005: 139). Zum anderen wird es sehr oft von Rap-Künstlern genutzt. Deshalb wird der Begriff von Wiedemann (2015) im Hinblick darauf definiert:

*„Code-Switching ist die Verwendung von Material aus zwei (oder mehr) Sprachen durch einen (oder mehrere) Künstler innerhalb eines Liedes.“*  
(Wiedemann 2015: 21)

Zahlreiche Arbeiten widmen sich dem Code-Switching und seinem Gebrauch in der marokkanischen Soziolinguistik (Ziamari 2008). Das Code-Switching bezieht sich hier auf die Alternanz, da es um zwei verschiedene linguistische Codes geht. Dabei handelt es sich im Fall von Marokko um das Marokkanisch-Arabische und das Französische. Ziamari bezeichnet diese linguistische Situation und ihre Präsenz als eine „Kommunikationsstrategie“ in der marokkanisch-linguistischen Realität (vgl. Ziamari 2008: 13). Die Dynamik des sprachlichen Prozesses des Code-Switching in Marokko beschränkt sich nach Ziamari nicht auf eine bestimmte soziale Kategorie in der Gesellschaft, sondern es wird in allen sozialen Schichten verwendet, vor allem jedoch von Jugendlichen (vgl. Ziamari 2008: 13). In Anlehnung an Ennaji (Ennaji 2005: 139) kommt Code-Switching in zwei Typen vor, *situational* und *metaphorical*. Bei *situational* geht es um die Flexibilität des Sprechers und seine soziale Situation. So kann ein Marokkaner auf der Arbeit Französisch und im Café Marokkanisch-Arabisch sprechen. Im Gegensatz dazu bezieht sich das *metaphorical* Code-

Switching nicht auf den Wechsel der sozialen Situation, sondern ist von der Haltung gegenüber diesen Sprachen abhängig.

Die Produktion des Codewechsels im einzelnen Gespräch ist ein Indiz für die soziale Positionierung der Gesprächsteilnehmer in der marokkanischen Gesellschaft, in der man sich auf das Code-Switching stützen muss. Ennaji (2005) führt den Gebrauch des Marokkanisch-Arabisch-Französischen in diesem Zusammenhang auf verschiedene Gründe zurück:

*„(...) for example, topics like family, children, and friends, and settings like home and street were associated with Moroccan Arabic, while topics and situations like computing, medicine, work, and banking were associated with French in the minds of these respondents.“*

(Ennaji 2005: 140)

Das folgende Beispiel von Ziamari (2008) verdeutlicht den häufigen Gebrauch von „intra-sentential code-switching“ innerhalb des Französisch-Marokkanisch-Arabischen, was sie „code-switching intraphrastique“ nennt. Zudem werden dabei zwei verschiedene Codes in Bezug auf eine CP<sup>21</sup> gebildet (vgl. Ziamari 2008: 68):

<i>Xess-k telqa d-diamètre</i>	<i>Code-Switching MA<sup>22</sup>/Französisch</i>
<i>Il a manqué toi tu trouveras le diamètre.</i>	<i>wörtliche Übersetzung ins Französische</i>
<i>Il faut que tu trouves le diamètre.</i>	<i>Französisch</i>
<i>Du musst den Durchmesser berechnen.<sup>23</sup></i>	<i>Deutsch</i>
<i>Les lobbies marocains bgaw yhiyydu-h</i>	<i>Code-Switching Französisch/MA</i>
<i>Les lobbies marocains ils ont voulu ils élimineront lui</i>	<i>wörtliche Übersetzung</i>
<i>Les lobbies marocains voudraient l'éliminer</i>	<i>Französisch</i>
<i>Die marokkanischen Lobbys würden ihn beseitigen.<sup>24</sup></i>	<i>Deutsch</i>

Zudem verweist das Code-Switching nicht nur auf den notwendigen Gebrauch mehrerer Sprachen, sondern grenzt damit die Zugehörigkeit und die Identität der Gesprächspartner ab. Das gilt gerade auch im Hinblick auf das Code-Switching bei den Rappern, durch das sie sicherlich auch eine gewisse Identität schaffen. So betont Penelope Gardner-Chloros (2009) mit einem Hinweis auf „community“:

<sup>21</sup> Complement Phrase, eine Wortgruppe.

<sup>22</sup> Marokkanisches Arabisch.

<sup>23</sup> Eigene Übersetzung.

<sup>24</sup> Eigene Übersetzung.

*„The characteristic ways in which bilinguals combine their languages in a particular community constitute a way of expressing their group identity-like a characteristic accent.“*

(Gardner-Chloros 2009: 5)

## **Zusammenfassung**

Die erfolgte detaillierte Beschreibung des linguistischen Feldes in Marokko zeigt dessen sprachliche Komplexität. Im Allgemeinen ist die aktuelle linguistische Situation auf die Mehrsprachigkeit ausgerichtet (vgl. de Ruiter und Ziamari 2014: 149). Eines der ausgeprägten Merkmale dieser Sprachen sind ihre unterschiedlichen Anwendungen und ihr unterschiedliches Ansehen in der Gesellschaft. Zudem lässt sich feststellen, dass aufgrund der Koexistenz vieler Sprachen neue Formen hervorgebracht und unterstützt werden. Als Beispiel dafür gilt das Darija, das „Marokkanisch-Arabisch“, das heute als eine Sprache der Modernität bezeichnet wird (vgl. Caubet 2003: 135-141). Das bezieht sich vor allem auf die technologische Welt, in der Darija die meist benutzte Sprache im Internet, in Foren, in Chats und in SMS ist.

Auf der gleichen Ebene erlebt das MSA als offizielle Sprache im Land eine massive Konkurrenz durch andere Dialekte und Fremdsprachen. Dieser Konflikt ist nicht neu in der arabischen Diaspora, aber Marokko bildet hier eine Ausnahme. Aufgrund der linguistischen Kontroverse und zum ersten Mal in der arabischen Welt, widmet Marokko seit der letzten Verfassungsänderung 2011 den lokalen Sprachen, vor allem Darija, ein großes Interesse. In diesem Zusammenhang bestätigt die Aufnahme von Darija in Zeitungen sowie in politischen Talkshows im Fernsehen die rasche Entwicklung dieser Sprache.

Hier verstärkt sich in vielen Bereichen und vor allem in der Bildungspolitik die Bedeutung der Multisprachlichkeit, der Diglossie und der bilingualen Variationen. Gleichzeitig stellt diese Möglichkeit ein großes Problem innerhalb des Bildungssystems dar, das sich seit seiner Arabisierung noch im Aufbau und in Schwierigkeiten befindet. Trotz der Tatsache, dass die linguistische Situation im heutigen Marokko uneindeutig ist, bemüht man sich um eine effiziente Sprachpolitik, um eine eindeutige Distribution und Konsolidierung der lokalen Sprachen und der Fremdsprachen zu gewährleisten.

Abgesehen von der in der marokkanischen Konstitution von 2011 verankerten Politik in Bezug auf Sprachen, ist es bis heute umstritten, wie die Etablierung sowohl der offiziellen als auch der Fremdsprachen in Abhängigkeit von den Anwendungsbereichen erfolgen soll.

Zu den Anwendungsbereichen gehört in den letzten Jahren auch die marokkanische Rap-Szene, in der sich die Sprache Darija, das Marokkanisch-Arabische, mit Erfolg durchgesetzt hat.

Dabei ist die Rede von einer neuen lingua franca in der Rap-Gemeinschaft, und zwar von Rap-Darija, das im Vergleich zu MSA und MA durch sprachliche Veränderungen gekennzeichnet ist. Seit dem Beginn der Rap-Szene in Marokko Anfang der 2000er Jahre wird nicht nur die Musik dieses Genres beleuchtet, sondern mit großem Interesse auch seine Sprache. Diese Sprache, das Rap-Darija, welches vom MSA und vom Marokkanisch-Arabischen abgeleitet ist, steht im Zentrum der vorliegenden Untersuchung.

## 4 Die Hip-Hop-Kultur

Das folgende Kapitel ist der Entstehung des Hip-Hops in Bezug auf seine Kernelemente gewidmet. Dabei wird zum einen insbesondere auf die Rap-Musik in den USA eingegangen und zum anderen ein Überblick über die Rap-Musik in Marokko gegeben. Anschließend wird der Versuch unternommen, die Adaptation und Integration der Rap-Musik als globalem Phänomen bis hin zum Aufbau einer eigenen lokalen Szene in Marokko darzustellen. Im Rahmen des Aneignungsprozesses des Elements Rap-Musik in Marokko, der vom US-amerikanischen Ursprung ausging und über Frankreich nach Marokko führte, erfolgt eine kritische Auseinandersetzung mit den Ansätzen der „Glocalization“ und Hybridisierung. Auf der Grundlage dieses Ansatzes besteht die Aufgabe dieser Studie darin, diesen Blickwinkel der Transkultur zu erweitern. Der Prozess der Glocalisation manifestiert sich in der Anpassung der globalisierten kulturellen Technik „Hip-Hop“ an lokale Gegebenheiten (vgl. Robertson 1995: 25-44). Es geht hier darum, das Globale und Lokale zu hybridisieren. Auf der sprachlichen Ebene lässt sich der Prozess der Glocalisation und Hybridisierung im Rap beobachten. Der Rap startete in den USA in US-amerikanischer bzw. englischer Sprache, indem er die Sprache des Hip-Hops übernommen hat. Später hält die Rap-Musik auf Französisch Einzug in Marokko und hat mit der Zeit die regionale Sprache, nämlich Darija, übernommen. Wird der marokkanische Rap dann wirklich nur als eine Wiedergabe und Imitation des US-amerikanischen Ideals angesehen? Wie wird die Sprache des Rap im Fall des Aneignungsprozesses linguistisch charakterisiert?

Der Hip-Hop entstand Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre, obwohl sein genauer Ursprung nicht zu datieren und exakt zu bestimmen ist. Er geht einerseits auf „Hype Music“ (zu Deutsch: „Werbemusik“) zurück. In einer anderen Version wird der Begriff Hip-Hop zum ersten Mal vom Erfinder DJ Hollywood verwendet. Er legte Lautmalereien, wie „To the hip-hop the hippy hippy hippy hop and you don't stop“ über seine Beats (vgl. Rode 2000: 8). Von vielen wird das Wort Hip-Hop mit der aktuellen Form der Rap-Musik verbunden, während sich der Begriff eigentlich auf das gesamte kulturelle Umfeld wie Stile, Mode, Breakdancing, Graffiti, Ideologien, Auftreten und Geisteshaltungen bezieht (vgl. Poschardt 1995: 150). Ursprünglich sind die Mitglieder dieses Genres nicht-weiße Bevölkerungsschichten in Städten der führenden Industrie-Nation USA. Wenn man über diese Wurzeln der Hip-Hop-Kultur und vor allem des Rap sprechen will, verweist die afrikanische Tradition des Sprechgesangs auf die Ursprünge dieses Musikgenres. Seine Verbindung mit Afrika lässt sich an afrikanischen Musiktraditionen (vgl. Raab 2006: 21) und vor

allem an der Jazz-Musik zeigen. Hip-Hop wird seit seinem Aufkommen um 1980 in der Literatur zumeist als urbane Jugendkultur bezeichnet (vgl. Klein und Diedrich 2003: 99; Androutsopoulos 2003: 85). Er wird meist nicht als eine neue Musikrichtung des Pop betrachtet. Die Anhänger des Genres Hip-Hop selbst sehen ihn als eine besondere Kultur:

*„Hip-Hop ist eine Spezialkultur unter vielen anderen Jugendkulturen. Obwohl sie in einigen Parametern von anderen Jugendkulturen stark abweicht, sind die großen Konstanten von Jugendkulturen, namentlich Solidarisierung und damit einhergehende Distinktion, in ihr besonders gut deduzierbar.“*  
(Berns 2003: 325)

Der Hip-Hop als kulturelle Bewegung in den 1970er Jahren in den vorwiegend von African Americans und Hispanics bewohnten sozioökonomisch schwächeren Vierteln New Yorks entstand im New Yorker Stadtteil South Bronx (vgl. Raab 2006: 23). Nach dem Ende der Rassentrennung in den USA wuchs eine neue marginalisierte Klasse in schwierigen sozialen Verhältnissen auf.

Die ökonomischen und die sozialen Veränderungen während der Deindustrialisierung waren dort deutlich zu spüren. Als Black Community entwickelten die Vertreter dieser Kultur eine Alternative für ihre Identität insbesondere mit der Durchführung von improvisierten Partys. Vier zum Teil voneinander abhängige Ausdrucksformen bilden den Kern der alternativen Hip-Hop-Kultur: Graffiti, Breakdance, Rap und DJ-ing (vgl. Raab 2006: 23). Jedes Element versteht sich dabei als ein eigenständiger Teil dieser Kultur (vgl. Androutsopoulos 2003: 15). Diese Kultur positioniert sich nach Androutsopoulos in einer mehrdimensionalen kulturellen Praxis, „deren Bestandteile mit mehreren semiotischen Codes operieren: Bild, Sound, Typografie, Körperbewegung, Sprache“ (Androutsopoulos 2003: 15). Dabei versteht Androutsopoulos die Bestandteile des Hip-Hops als Codes, die an bestimmte „globale“ Stilregeln gebunden sind, während diese globale Kultur in lokalen Praktiken umgesetzt wird. Allerdings wird sie in einem anderen Sinn wieder neu ausgehandelt (vgl. Androutsopoulos 2003: 15). Diese Aushandlung hinsichtlich der Regeln des Hip-Hops beschreiben Alim, Ibrahim und Pennycook folgendermaßen:

*„In the same way that local HipHop artists built community and construct social organization through the rhyming practices involved in the cipher, Hip Hop communities worldwide interact with each other (through media and cultural flow, as well as embodied international travel) in ways that organize their participation in a mass-mediated, cultural movement.“*  
(Alim, Ibrahim und Pennycook 2008: 1)

Als globale Kultur verbreitete sich der Hip-Hop. Seine Anhänger werden als Teil einer Hip-Hop-Nation bezeichnet, die auch außerhalb der USA stark vertreten ist. Tony Mitchell beschreibt in der Einführung seines Buches „Global noise“ (2001), dass Hip-Hop weltweit verbreitet ist und lokal angepasst werden kann:

*„Hip-hop and rap cannot be viewed as an expression of African culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world.“*

(Mitchell 2001: 2)

Diese Verbreitung erfolgt durch die Rezeption und später die Indigenisierung der Hip-Hop-Kultur mit dem Einfluss der unterschiedlichen Kulturen (vgl. Mitchell 2001: 3).

Mit der Indigenisierung endet der Prozess der Hybridisierung der fremden Kultur, die dann als lokal anerkannt wird. Die Facetten des kulturellen Lokalisierungsprozesses hat Androutsopoulos in seinen Ansätzen beschrieben, die sich mit der globalen und lokalen Hip-Hop-Kultur beschäftigen. Er versteht es so: „Hip Hop ist ein global verbreitetes Geflecht alltagskultureller Praktiken, die in sehr unterschiedlichen lokalen Kontexten produktiv angeeignet werden.“ (Androutsopoulos 2003: 11) Darunter ist zu verstehen, dass die global verbreitete Hip-Hop-Kultur durch den lokalen Einfluss verändert und gebrochen wird.

Das Ursprungsland, die USA, hat dabei eine große Bedeutung. Denn die kulturelle Praxis der Hip-Hop-Kultur entstand und entwickelte sich in den Vereinigten Staaten Ende der 1970er Jahre, von wo aus sie sich dann von einer lokalen in eine globale Szene gewandelt hat. Bevor die vier Hauptelemente der Hip-Hop-Kultur, insbesondere die Rap-Musik, erörtert werden, soll zunächst auf die historische Entwicklung der Hip-Hop-Kultur und ihre Gestaltungsformen eingegangen werden. Viele Kulturwissenschaftler führen bezüglich der globalen Repräsentation der Hip-Hop-Kultur zum einen die These an, dass Hip-Hop einen US-amerikanischen Ursprung hat, und zum anderen die These der Hybridität (vgl. Kannamkulam 2008: 45). Hauptsächlich wird Hip-Hop mit Musik verbunden, obwohl auch andere Ausdrucksformen wie Graffiti oder Breakdancing von großer Bedeutung sind. Androutsopoulos (2003) definiert den Hip-Hop als musikbasierte und sprachdominierte Jugendkultur. Diese Definition bezieht sich ursprünglich auf die Thematik des Hip-Hops und vor allem auf die urbane postindustrielle Kultur in den USA. Der Hip-Hop ist nach Tricia Rose eine kulturelle Erscheinung der Isolierung und Marginalisierung innerhalb der schwarzen Community in den USA und beschreibt die Spannungen und die kulturellen Zerwürfnisse, die durch die postindustrielle Unterdrückung und die kulturelle Ausdrucksfähigkeit der

schwarzen Community erzeugt werden (vgl. Rose 1994: 21). Damit belegt Rose, dass die Kultur des Hip-Hops eine Botschaft hat. Sie bezweckt, auf die Marginalisierung, die brutalen Enttäuschungen und die Unterdrückung innerhalb der kulturellen Imperative der afro-amerikanischen und karibischen Geschichte aufmerksam zu machen sowie Identität und Gemeinschaft zu vermitteln (vgl. Rose 1994: 21). In diesem Zusammenhang geht der Hip-Hop auf afroamerikanische und karibische künstlerische Traditionen zurück, auf deren Grundlage er neue Formen wie den Rap hervorgebracht hat. Rose hat zu Recht auf die afroamerikanischen Wurzeln der Hip-Hop-Kultur hingewiesen:

*„Hip-Hop music and culture also relies on a variety of Afro-Caribbean and Afro-American musical, oral, visual, and dance forms and practices in the face of a larger society that rarely recognize the Afrodiasporic significance of such practices. It is, in fact, the dynamic and often contentious relationship between the two – larger social and political forces and black cultural priorities – that centrally shape and define hip-hop.“*

(Rose 1994: 23)

Sie führt die Entwicklung und Entstehung des Hip-Hops auf die Deindustrialisierung und die post-industrielle Urbanisierung in den USA zurück:

*„Life on the margins of postindustrial urban America is inscribed in hip-hop style, sound, lyrics, and thematic. Situated at the, cross-roads of lack and desire’ hip-hop emerges from the deindustrialization meltdown where social alienation, prophetic imagination, and yearning intersect.“* (Rose 1994: 21)

Im Hinblick auf den Ursprung und die Entstehung der Hip-Hop-Kultur sieht George Lipsitz (1994) die Wurzeln nicht in den USA, sondern in Afrika und der Karibik. Diese Wurzeln haben in New York zur Entwicklung dieser gemischten Kultur beigetragen:

*„...to be sure, African and Caribbean elements appear prominently in U.S. hip hop, and many of the originators of hip hop in New York during the 1970s had Caribbean backgrounds (Grandmaster Flash parents and Africa Bambaataas mother and two aunts came to New York from Barbados; Kool DJ Herc aka Clive Campbell was born in Jamaica).“*

(Lipsitz 1994: 39)

Diese Hip-Hop-Kultur als Kultur des Postkolonialismus zeigt nach Lipsitz zudem Anfang der Siebzigerjahre die „impossibility of any national identity incorporating into a unified totality the diverse and diffuse elements that make up a nation“ (Lipsitz 1994: 23).

Rose (1994) skizziert in ihrem Buch „Black Noise“ die Entstehung der Hip-Hop Kultur in den Vereinigten Staaten und vertritt die These, dass diese Kultur eine US-amerikanische ist. Demgegenüber erläutert Tony Mitchell (2001) in seinem Buch, das einen ähnlichen Titel trägt, „Global Noise“, dass der Hip-Hop afro-amerikanische Ursprünge hat. Diese Entwicklung geht jedoch weiter: „Hip Hop and rap cannot be viewed simply as an expression of African American culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world.“ (Mitchell 2001: 1-2) Nach Mitchells Ansicht konstituiert sich der Hip-Hop weltweit in der Wiederaneignung des kulturellen Kontextes.

Die Entwicklung der Hip-Hop-Kultur in den USA kennt zwei Epochen, die für die Zeit bis 1983 unter dem Namen Old School und für die Zeit danach, also von 1983/1984 an, unter dem Namen New School bekannt sind. Die erste Phase begann in den Sechzigerjahren mit der Einwanderung von Jamaikanern nach New York, wo sie als DJs arbeiteten. Ein Anhänger dieser neuen Welle war Kool DJ Herc, der nach seiner Ankunft in den USA als Party-Veranstalter tätig war. Er benutzte zwei Schallplatten und mischte sie, um so einen neuen Rhythmus zu entwickeln, das sogenannte Toasten. In der Bronx veranstaltete er die „Block Partys“<sup>25</sup> mit einem Soundsystem auf der Straße, weil der schwarzen Community andere Partys verboten waren (vgl. Dufresne 1992: 20).

Die Transition der Hip-Hop-Kultur erfolgte vor allem durch den Auftritt von Grandmaster Flash mit Africa Bambaataa, den führenden Künstlern in der Welt des Hip Hop. Bambaataa gründete damit die erfolgreiche Institution des Hip-Hops, die Zulu Nation.<sup>26</sup> Auf dieser Ebene schuf Bambaataa mit der Zulu Nation eine Organisation, um den Streit und die Gewalt zwischen den Jugendlichen der Gangs in der Bronx zu beenden. Er bot einen künstlerischen Wettbewerb durch die sogenannten *Battles*<sup>27</sup>, in denen die Jugendlichen ihre Talente präsentieren konnten (Raab 2006: 26).

#### **4.1 Die Hauptelemente des Hip-Hops**

Der Hip-Hop besteht aus vier wichtigen Elementen, die die Hip-Hop-Kultur bilden. Für viele ist die Rap-Musik das Synonym dieser Kultur, wobei aber auch die anderen Säulen des Hip-Hops von großer Bedeutung sind. Dabei setzt sich Hip-Hop im Wesentlichen aber

---

<sup>25</sup> Block-Party ist eine Bezeichnung für Partys, die nur für Mitglieder oder Jugendliche eines Hausblocks in der Bronx reserviert waren. Sie gründeten dieses Party-Genre als Demonstration gegen weiße Jugendliche.

<sup>26</sup> Hip-Hop-Organisation, die in den 1970er Jahren gegründet wurde.

<sup>27</sup> Battles (engl.) sind eine Art Wettkampf, bei dem Jugendliche ihre Kreativität im Hip-Hop zeigen.

nicht nur aus Rap (Mcing), Writing (Graffiti), Turntablism (DJ-ing) und „B-Boying/B-Girling“ (Breakdancing) zusammen, sondern umfasst auch noch andere Praktiken, die relevant sind, wie Beatboxen, XXL-Hosen und Sprachspiele. Auch diese Erscheinungen<sup>28</sup> sind ein Teil des Hip-Hops, was Verlan und Loh (2001) in ihrer Frage nach den anderen Elementen zum Ausdruck bringen:

*„Hip-Hop, das sind vier Elemente: DJ-ing, Rap, Breakdance und Graffiti, schreien die Aufgeklärten, wie Wasser, Erde, Feuer, Luft, die Essenzen des Lebens, [...] Was ist mit dem Beatboxen? [...] Was ist denn [...] mit BMX, mit Scaten und S-Bahn-Surfen, was ist mit XXL-Hosen, den Sneakers und Baseballcaps?“*

(Verlan und Loh 2000: 13)

Im Folgenden werden jedoch nur die vier wichtigsten Elemente des Hip-Hops näher betrachtet, da über ihre notwendige Zugehörigkeit zum Hip-Hop Einigkeit herrscht. Andere Erscheinungen werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

#### 4.1.1 Der Rap

Die Etymologie des Begriffs Rap ist umstritten. David Toop und Tricia Rose gelten als Historiker und Kulturwissenschaftler, die sich sehr ausführlich mit der Geschichte und der Entwicklung sowohl der Rap-Musik als auch der Hip-Hop-Kultur befasst haben. In „Rap Attack“ beschreibt Toop (1992) die Entstehungsgeschichte des Rap, während Rose (1994) in ihrer Dissertation „Black Noise“ versucht, zum einen eine allgemeine Beschreibung der Elemente des Rap zu geben und zum anderen den sozialen Kontext der Rap-Szene in den USA und ihre Erscheinungen zu analysieren.

Das Wort „rap“ stammt aus dem Englischen *to rap*, was „schnell schlagen“ oder „pochen“ bedeutet, und es soll als Abkürzung des Wortes *rapid* stehen. Die Wurzeln des Wortes reichen ins 17. Jahrhundert zurück, in dem das Wort im afroamerikanischen Sprachgebrauch zu finden ist (vgl. Poschardt 1995: 149). Nach Toop ist das Wort „rap“ mit der religiösen Praxis der afroamerikanischen Tradition verknüpft. Der Priester hält im Rahmen eines Gottesdienstes eine Rede. Diese Rede kann als eine Art Sprechgesang bezeichnet werden. Poschardt betont, dass der Begriff seit 1870 als Bezeichnung für eine Form des Sprechens oder Unterhaltens benutzt wird, wobei das Wort „rap“ oder „Rapper“ 1916 die Bezeichnung für einen Informanten der Polizei ist (vgl. Poschardt 1995: 149). Als weiteren Hin-

---

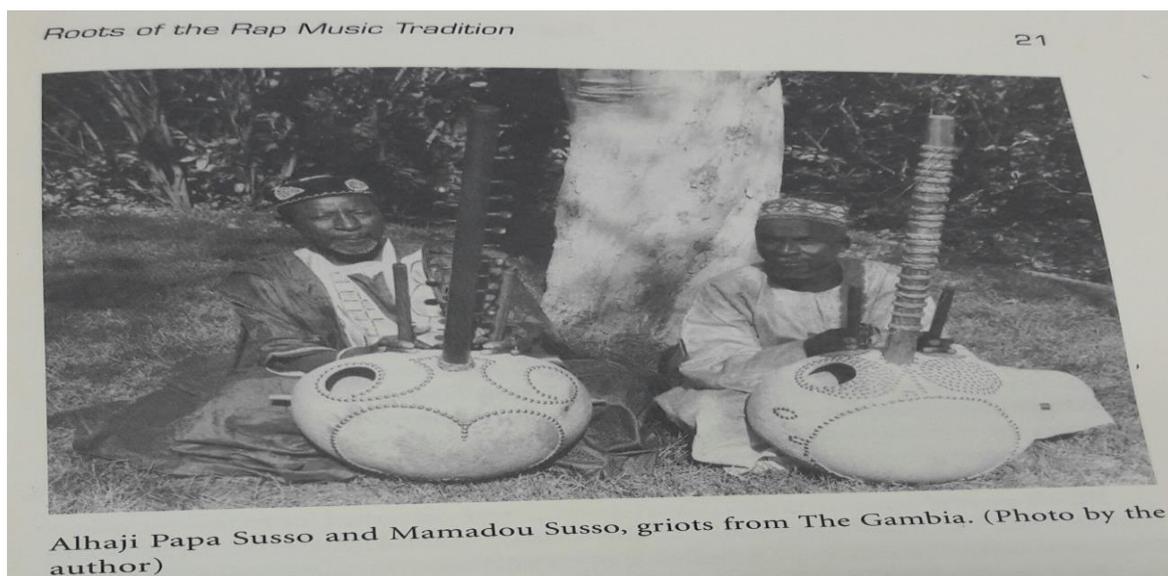
<sup>28</sup> Die Erscheinungen beziehen sich auf die anderen Hip-Hop-Praktiken, die auch zur Hip-Hop-Kultur gehören.

weis auf die Bedeutung des Wortes „rap“ stellt Poschardt fest, dass das *Rappen* erst in den 1940er und 50er Jahren mit dem rhythmischen Sprechen verknüpft wurde. Dieses Sprechen geschieht mit oder ohne musikalische Begleitung. In diesem Kontext weist die sprachliche Etymologie des Rap auf die Sprache in der Musik, in der Politik und in den Medien hin. Poschardt beschreibt diesen Akt:

*„Jemand, der rappte, |<riss das Maul weit auf> und wollte mit Worten jemand anderen >niederrappen>. Jazzmusiker rappten, Radio-Djs rappten, und Politiker taten es auch.“*

(Poschardt 1995: 149).

Der gegenwärtige Rap hat seine Wurzeln, worauf David Toop verweist, in den afrikanischen und afroamerikanischen Kulturen. Die Griots, welche als Dichter und Sänger epische Texte in den Savannengürteln in Westafrika vortrugen, gelten als Basis der Rapper (vgl. Toop 1984: 31-32).



*Abb. 6: Zwei Griots aus Gambia, der Rap als Sprechgesang soll aus dieser Tradition in Afrika stammen  
(Quelle: Keyes 2004: 21).*

In ihren Texten und Gesängen findet man eine kritische Botschaft bezüglich ihres gesellschaftlichen Kontextes. Dabei belegt David Toop in seiner Einführung zum Rap, dass die Tradition der Griots und die heutigen Rapper in den USA sehr ähnlich sind (Toop 1984: 32). Der Rap bedient sich neben der gereimten Textform jedoch auch noch anderer wichtiger Komponenten. Dazu gehören das Signifying und das Dissen, die für den Rap sehr bedeutsam

geworden sind. Poschardt nennt das Signifying und Dissen „verbal contests“ (Poschardt 1995: 151), die im Rahmen der Unterhaltung sprachlich-kämpferische Duelle zwischen zwei Männern sind.

Dem Rap werden, so hat sich gezeigt, aufgrund seiner Geschichte, also seines Ursprungs in den USA und seiner vielfältigen Entwicklungen in der gesamten Welt, viele Bedeutungen zugeschrieben. So bezieht sich die gesamte Hip-Hop-Kultur auf den Rap, obwohl die dort natürlich auch die anderen Komponenten eine wichtige Rolle spielen. Poschardt stellt deshalb in das Zentrum des Hip-Hops als Subkultur die Musik und unterstreicht die Rolle des Rap für die Old-School-Bands, die Musiker und ihre Songs. (vgl. Poschardt 1995: 159). Toop dagegen sieht den Rap als Sprechgesang, wie eben dargestellt wurde, eher in der afro-amerikanischen Tradition und führt ihn deshalb vor allem auf diese orale Tradition zurück.

Die Entstehung der Rap-Musik wäre ohne die rhythmische Präsenz des DJ-ing unvorstellbar gewesen. Sie stehen in einem engen Zusammenhang, da die Rapper ihre Sprechgesänge von den DJs inspirieren lassen.

*„Die Rapper priesen in rhythmischen Sprechgesängen die Fähigkeiten ihrer DJs und feuerten die Tanzenden mit einfachen Sprüchen wie, Put your hands in the air‘ an.“*

(Ayla 2012: 11)

Zudem nutzt der Rap auch andere Komponenten, andere Rhythmen und andere Tonsprachen. Klein und Friedrich (2003) definieren Rap im Hinblick auf die Old-School und die New-School. Diese Definition beruht nicht nur auf dem Sprechgesang, sondern auch auf dem Einsatz der anderen Komponenten, die beim Rapping eine Rolle spielen:

*„Rap ist ein Sprachspiel voller ironischer Übertreibungen, Wortspiele und Slang-Fragmente, bei dem nicht nur rhythmisch gesprochen, sondern auch mit Tempo, Tonhöhe und Klangfarbe gespielt wird. Rapping findet zunächst nur auf der Straße statt, wird dort aber bald akustisch verstärkt durch tragbare Kassettenrecorder, die boombox oder wie man etwas abfälliger zu sagen pflegt: den **ghettoblaster**.“*

(Klein und Friedrich 2003: 15)

Im Anschluss an diese Beschreibung der Rap-Musik unterstützt Tricia Rose die These, dass es beim Rap nicht nur um die Sprache, den Sprechgesang, geht, sondern um viele wichtige Elemente, die die Ganzheit dieser Musik bilden und zur Animation führen. Dazu gehören der MC mit dem gesprochenen Wort und der DJ mit der rhythmischen Musik. Der

Rap darf nicht auf den Sprechgesang reduziert werden (vgl. Rose nach Kannamkulam 2008: 50). Vielmehr ist er „das Zusammenspiel zwischen MC<sup>29</sup> und DJ<sup>30</sup>, zwischen dem gesprochenen Wort und der antreibenden rhythmischen Musik“ (Kannamkulam 2008: 88). Der Rap-Text und die rhythmische Musik werden bei der Aufführung des Rap so umgesetzt, dass der Rap-Text im Reim rezitiert wird. Diese Texte sind nach Tricia Rose schwer zu verstehen, da sie in einer kodierte Sprache vorgetragen werden. Sie sind eng mit dem synkopierten Rhythmus und eingestreuten Klängen in der Musik verbunden (vgl. Rose 1994: 88).

#### 4.1.2 Breakdancing

Breakdance ist die zweite Säule der Hip-Hop-Kultur, der ebenso wie Graffiti und Rapping als Straßenkultur zu verstehen ist. Innerhalb des Breakdances unterscheiden sich viele Stile wie das „Popping“, „Locking“ oder „electric boogaloo“<sup>31</sup>, die in den 1960er Jahren an der US-amerikanischen Westküste in San Francisco und Los Angeles entstanden sind (vgl. Klein und Friedrich 2003: 33). Der Breakdance bzw. Popping als Tanz bezieht sich in seiner Form auf Computeranimationen, Science-Fiction-Figuren und Videospiele als Inspirationsquelle, wobei in ihm pantomimische Bewegungen realisiert werden. Popping ist laut Klein und Friedrich „ein langsamer, roboterähnlicher Platztanz, der auf der Isolationstechnik aufbaut und mit der Idee des mechanisierten und digitalisierten Körpers spielt“ (Klein und Friedrich 2003: 33). Im Gegensatz zum Popping treten die Tänzer beim Locking in mechanischen Bewegungen auf, da der Tanz auf „rhythmusbetonten Grundsritten“ (Klein und Friedrich 2003: 34) beruht.

Die Zusammensetzung des Begriffs Breakdancing vereint die Worte „Break“ und „dancing“, denn es geht um eine Fusion von Musik und Tanz. Toop als Hip-Hop-Historiker führt in seiner Beschreibung diese Konstituente der Hip-Hop-Kultur auf ihren Ursprung zurück. Er findet ihn in Bräuchen in Afrika. Die Anhänger dieses Tanzstils waren in der Regel Sklaven aus Afrika und Vertreter der aus Brasilien stammenden Kampfkunst Capoeira. Da es den Sklaven verboten war, Kampfsport zu machen, erfanden sie diese tänzerische Alternative, um sich so gegen die Sklavenherren zu verteidigen.

---

<sup>29</sup> MC ist ein Bestandteil der Hip-Hop-Kultur. es ist die Bezeichnung für einen Moderator eines „Hip-Hop-Events“.

<sup>30</sup> Discjockey.

<sup>31</sup> Bezeichnung für einen bekannten Tanz im Breakdance.

*„In a deeply traditional ritual dating back to Southern customs and beyond to West Africa, the dancers would form a circle and take turns to solo in the centre. The word break or breaking is a music and dance term (as well as a proverb) that goes back a long way.“*

(Toop 1984: 142)

Jedoch erweitert dieser Kunsttanz nach Gabriele Klein und Malte Friedrich die Tradition des afro-amerikanischen Tanzes um eine Polyrhythmik und Polyzentrik, was ihn der europäischen Tradition des Tanzes gegenüberstellt (vgl. Klein und Friedrich 2003: 31-32). Parallel wird der Begriff als Bezeichnung verwendet für „rein instrumentale Stellen oder Bruch in einem Lied, die im Englischen als break bezeichnet werden“ (Kannamkulam 2008: 56). Diese Brüche in der Musik werden von den Tänzern ausgenutzt, um sich akrobatisch mit der Körpersprache und der körperlichen Leistung während der DJ-Pause zu manifestieren. Kool DJ Herc war einer, der das Breakdancing in seinen Aufführungen einsetzte. Er ließ die Tänzer, Break-Boys oder seine Anhänger, die „B-Boys“ oder „Fly Girls“, in Form eines Kampfs, eines Battle auftreten, nachdem er seine Beats cuttete (vgl. Klein und Malte 2003: 32).

Toop sieht Breakdance in einem engen Zusammenhang mit den anderen Hip-Hop-Elementen und geht davon aus, dass der Showdance Breaking sogar einflussreicher als z.B. Graffiti ist. Darüber hinaus geht er davon aus, dass sich dieser Tanz weiterentwickelt hat. Zu Beginn war er nur auf die Bewegung von Beinen und Füßen fokussiert (Toop 1984: 142). Später wandelte er sich stark vor allem durch den raffinierten Breakdance von Frosty Freeze,<sup>32</sup> Crazy Legs und The Rock Steady Crew, die akrobatische Elemente entwickelten.

### 4.1.3 Graffiti

Die dritte Kunstform der Hip-Hop-Kultur ist das Graffiti. Im Kontext der Hip-Hop-Szene wird dieses Kunstphänomen seit Anfang der 1980er Jahre mit dem urbanen Raum und dem Straßenraum assoziiert, da diese Kunst vor allem auf öffentlichen Flächen zu sehen sind. Ursprünglich stammt das Wort „Graffiti“ aus dem Griechischen. Das Verb „grafein“ bedeutet „schreiben“. Im Lateinischen bedeutet es „kratzen“ und bezeichnet heute im kulturellen Sinn das Anbringen und Malen von Zeichen und Namenskürzeln im öffentlichen Milieu, an Hauswänden, an S-Bahnen sowie Schultoiletten. Klein und Friedrich definieren

---

<sup>32</sup> Bekannter Breakdancer, der im Breakdance einen move, eine Bewegung, erfunden hat, die bis heute seinen Namen trägt.

die Grundregel des Malens so: „Schreib mit dicken Filzstiften oder Sprühdose Deinen Namen und markiere Dein Gebiet im öffentlichen Raum.“ (Klein und Friedrich 2003: 31) Rose sieht den Ursprung und die Entstehung des sozialen Phänomens Graffiti in New York in den späten 1960er Jahren (vgl. Rose 1994: 41). In dieser Zeit entstand diese Kunstform ohne den Kontext des Hip-Hops. Die greifbare Geschichte der malerischen Kunst an den Wänden und seine Entwicklung beginnt Anfang der 1970er Jahre, als diese Kunst mit dem jungen Einwanderer Demetrius in Manhattan begann. Ihm widmete die New York Times am Freitag, 21.7.1971, einen Artikel mit dem Titel „Taki 183“ Spawns Pen Pals:

*„Taki 183 is a Greek teenager named Demetrius who lived in the Washington Heights section of Manhattan. While working as messenger, traveling by subway to all five boroughs of the city, Taki wrote his name all over the subway cars and stations. In 1971, a staff writer at the New York Times located Taki and published a story about his tagging that apparently struck a responsive chord among his peers.“*

(Rose 1994: 42)

#### **4.1.4 DJ-ing**

Das Wort DJ, das aus zwei Buchstaben besteht, ist kein eigenes Wort, sondern eine Abkürzung. Es wird von Diskjockey abgeleitet, einem Wort, das heute in den USA und Großbritannien als eine altmodische Bezeichnung angesehen wird. Laut dem etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache wird unter Diskjockey eine Person verstanden, die Platten präsentiert. Im weitesten Sinn steht der erste Wortteil „Disk“ für Scheibe, während Jockey vom englischen jockey stammt, einem Wort, das für Arbeiter oder Bursche steht. Der Begriff wird heutzutage im weitesten Sinn als „Plattenaufleger“ auf Partys und in Fernseh- oder Radiostationen verwendet (vgl. Dufrense 1995: 39). Im deutschen Kontext verbindet man Anfang der 1920er Jahre die Abkürzung DJ mit Rundfunk, Fernsehen und Diskotheken. Dufrense verbindet den Beginn der Geschichte des DJs mit der Geschichte des Radios und datiert sie ins Jahr 1960 (vgl. Dufrense 1995: 40).



## 5 Die Entstehung der marokkanischen Rap-Szene „*la nouvelle scène musicale marocaine*“

Die marokkanische Hip-Hop-Szene ist seit dem Arabischen Frühling 2011 zu einer der attraktivsten Szenen in der MENA-Region „Middle East and North Africa“ geworden. Die Akteure treten mit „rap“ im Rahmen der arabischen Revolution im Nahen Osten als Aktivist\*innen auf. Entstanden ist diese Kultur Anfang der 1980er Jahre im Gegensatz zur afro-amerikanischen Hip-Hop-Kultur ohne rebellischen Hintergrund. Der Start dieser Kultur in Marokko war nicht mit dem Rap verbunden, sondern mit dem „dance“, der als „The Smurf“ (Salois 2013: 72) oder popping bekannt war. Nach der Unabhängigkeit Marokkos von Frankreich blieb der Kontakt der beiden Länder sehr eng, sodass viele Marokkaner Anfang der 1960er Jahre nach Europa und vor allem nach Frankreich einreisten und dort ihre Zukunft und die Zukunft ihrer Kinder aufbauen wollten. Im Zuge der Rückkehr anlässlich des Ramadans oder für Familienbesuche in den Sommerferien brachten Familien ihren Angehörigen in Marokko Geschenke aus Europa mit. Dazu gehörten Kleidung und andere Besonderheiten. So schildert es Kendra Salois:

*„In addition to money sent home from France, Holland, Italy, Spain, and other countries, Moroccans resident abroad return with objects that cannot be easily obtained in Morocco. They also bring a great deal of social capital manifested bodily in the form of European accents, educations, fashions, and luxury items.“*

(Salois 2013: 72)

Später in den 1980er Jahren entwickelte sich eine Beziehung der jungen Marokkaner in Frankreich, vor allem der zweiten Generation, zu Marokko, dem Herkunftsland ihrer Großeltern. Sie übertrugen das alltägliche Ghetto-Leben der Jugendlichen z.B. in den Vorstädten Frankreichs nach Marokko. Mit diesem Prozess begann die neue Kultur Einfluss auf die jungen Menschen zu gewinnen. Dominique Caubet fokussiert im Anschluss an Kendra (2013) in ihrer Beschreibung der Anfänge des marokkanischen Hip-Hops auf das „Dancing“, das sich in den renommierten Vierteln der Metropole Casablanca rasch ausgebreitet hatte.

*„La scène hip-hop au Maroc commence par la dance au début des années 1980 à travers les jeunes marocains résidents à l'étranger. Ces jeunes portent cette culture de rap qu'est même une culture américaine arrivée aussi en France au début de 1980 après dix ans de son apparition aux Etats Unis.“*

(Mein Interview mit D. Caubet, September 2014)

Allerdings kam der erste Versuch in der Hip-Hop-Kultur in den 1990er Jahren aus der kleinen Stadt Salé, in der das erste Rap-Album der marokkanischen Hip-Hop-Geschichte veröffentlicht worden ist. Das Duo „Double A“ aus Salé markiert somit 1996 den Beginn dieser Kultur (vgl. Kendra 2013: 75).

Zu der Zeit dieser ersten Rezeption des Genres Hip-Hop in Marokko war seine Ausbreitung noch sehr begrenzt, der Hip-Hop war nur unter den Anhängern bekannt, von anderen wurde er eher ausgegrenzt. Caubet begründet die Ausgrenzung dieser Subkultur mit den Vorstellungen des „Underground“ in Marokko: Von den meisten wurde der Hip-Hop als ein aus dem Westen stammender Fremdkörper in der marokkanischen Gesellschaft angesehen. Gleichzeitig bildeten jedoch die junge Dancer, die das Breakdancing in einer Art Netzwerk organisierten, eine Art Wettbewerb als „Battle“ heraus:

*„Pour la première fois dans son genre, le complexe culturel sidi Belyout a Casa ouvre ses portes pour des jeunes ayant des talents de danse dans les années 1990, C'était aussi une occasion pour les rappeurs qui viennent d'essayer de rapper en anglais ou en français. Ça a été le départ du mouvement hip-hop à Casablanca en particulier.“*

(Mein Interview mit D. Caubet, September 2014)

Die echte Entwicklung des Hip-Hops begann erst Ende der 1990er Jahre vor allem mit den neuen politischen Entwicklungen in Marokko sowie dem Einfluss der neuen privaten Medien. Mit König Mohamed VI, der seit seiner Thronbesteigung 1999 eine liberale Macht und eine politische Offenheit für Innovationen im Lande zeigt, definierte sich die kulturelle Szene Marokkos bunt und blühend. Amina Boubia (2014) bezeichnet die marokkanische Kulturlandschaft sowie das Erscheinen und die Unterstützung von Festivals („Almihrajanat“<sup>33</sup>) in der neuen Epoche unter Mohamed VI als „confidentiel et intimistes“ (Boubia 2014: 100). Der Antrieb hinter der Entwicklung der sogenannten „nouvelle scène“, der neuen Szene, waren die Festivals, auf denen Künstler unterschiedlicher Musikrichtungen zusammentreffen. Dazu gehören die drei wichtigsten Festivals „Lboulevard des jeunes Musiciens“, „Festival de Gnawa“ und „Mawazin“:

---

<sup>33</sup> Bezeichnung für Festivals im Arabischen.

*„Dans le contexte de changement de règne de la fin des années 1990, deux initiatives culturelles originales et audacieuses, aux orientations musicales par ailleurs bien distinctes, font leurs premiers pas à Essaouira et à Casa-blanca: il s’agit du Festival Gnaoua, dont la première édition se tient en 1998, et du Festival L’Boulevard, lancé en 1999. Le premier est consacré à la musique gnaouie tandis que le second est dédié aux musiques urbaines.“*  
(Boubia 2014: 100)

In der politischen Geschichte Marokkos ist es Tradition, solche Festlichkeiten wie „Mahr-ajanat und Moussems“<sup>34</sup> zu unterstützen. Diese Politik war schon unter Hassan II vor allem bei seiner jährlichen Thronbesteigungs- und Geburtstagsfeier üblich. Beim Übergang in die neue Ära verfolgte der neue König Anfang der 2000er Jahre denselben Ansatz mit neuer Strategie. Das neue System „Makhzen“<sup>35</sup> versucht, sowohl die politische Opposition des alten Systems als auch den neuen Protest-Ton des jugendlichen „Rap“ zu kooptieren. Während dieser Phase distanzierte sich der marokkanische Staat von allen Unterdrückungsformen gegenüber den jungen Leuten, indem er Festivals organisierte und sie institutionalisierte (vgl. Iach 2016).

Mit den Auftritten auf Festivals verbreitete sich die Kultur des Undergrounds sehr schnell und wurde durch das Anwachsen der Anhängerschaft zum Mainstream. „Festivals have contributed to the manufacturing and growth of urban music in Morocco.“ (El Maaroufi 2013: 150) Vielen Amateuren des Hip-Hops, wie dem Rockamateur Mohamed Mehrari, bekannt als Momo, und seinem Freund Hicham Bahou, gelang es Anfang 1999, das jährliche Festival „Lboulevard des jeunes Musiciens et le Tremplin“ („Boulevard der jungen Musiker und das Sprungbrett“) zu gründen. Schon bei der zweiten Ausgabe gab das Festival in seinem Programm Hip-Hop, Rock/Metal und Fusion den größten Raum (vgl. Boubia 2014: 101). Damit hat Lboulevard dazu beigetragen, der Kultur des Undergrounds eine Anerkennung zu verschaffen, vor allem seit 2003, als der Rap zum ersten Mal und ganz offiziell in der Szene durch Auftritte von jungen Künstlern repräsentiert wurde. Während sich die Türen des Festivals Lboulevard an erster Stelle für den Hip-Hop öffneten, profitierten jedoch auch andere Subkulturen davon, denn auch diese Subkulturen wurden in das Programm des Festivals aufgenommen. So beschreibt El Marouf Lboulevard als eine Pilgerfahrt aller kulturellen Erscheinungen im neoliberalen Marokko:

---

<sup>34</sup> Bezeichnung für religiöse Feste zu Ehren eines Heiligen in Marokko.

<sup>35</sup> Bezeichnung für die Verwaltungsstruktur in Marokko.

*„Lboulevard is a pilgrimage place for sub-cultural styles and trendy looks, a spectacular underground display site for punk, goth, glam, Rastafari, hip hop, Afro-American, etc., based looks. It is also a site for circus shows, acrobatics, cross-dressing, gothic disguises, and theatral performances.“*

(El Maarouf 2013: 2)

Hicham Abkari, der sich sehr in der urbanen Kultur engagiert und 2003 die Stiftung „Moroccan Federation Underground“ gegründet hat, sieht aufgrund von Lboulevard einen großen Wandel in der Entwicklung des Genres Hip-Hop, insbesondere des Rap, da neuer Nachwuchs dort sein kreatives und künstlerisches Potenzial entfalten und zeigen konnte:

*„Lboulevard a été pour beaucoup des amateurs une grande occasion pour s'imposer dans la scène musicale. Ces derniers ont réussi à tracer leur nom à travers Lboulevard et en passent après a la radio « Hit-radio » qui passe beaucoup de morceaux de la nouvelle scène musicale. Il ne faut oublier que le festival Lboulevard s'anime et prépare ces jeunes talents à la commercialisation de ces produits musicaux.“*

(Mein Interview mit Hicham Abkari, 15.9.2017)

Im Aufschwung der arabischen Musikszene während und nach dem Arabischen Frühling 2011 spiegeln sich die Prozesse der Transition und die sozio-politische Konfrontation zwischen Anhängern eines Autoritarismus und eines Säkularismus wider (vgl. Boubia 2015: 221-231). Dieser Prozess begann in Marokko früher, da die neue alternative Musikszene durch eine kulturelle Bewegung Anfang der 2000er Jahre unterstützt wurde. Es geht hier um die Bewegung Nayda, die Boubia als „frühen Arabischen Frühling in Marokko“ bezeichnet:

*„Au cours des années 2000, le phénomène culturel de la Nayda au Maroc, porté par une nouvelle scène musicale, annonce le Printemps Arabe, alors que la Tunisie de Ben Ali, la société civile pâtit fortement de la censure.“*

(Boubia 2015: 221)

Die kulturelle Bewegung Nayda umfasst sowohl die Undergroundkultur als auch andere kreative Kulturen in der Mode, der Populärkultur, der Literatur und in Filmen. Ursprünglich gehen die Motivation und die Benennung dieser Bewegung auf den politischen Umbruch während der Franco-Herrschaft in Spanien in den 1980er Jahren zurück. In der Zeit kam eine kulturelle Tendenz in allen Bereichen als Protest gegen das Franco-Regime auf, die den Namen „la Movida Madrileña“ trug. Die marokkanische Version ist mit Nayda entstanden, was so viel bedeutet wie „es tut sich was“, „es geht was ab“, „es ist was los“

sowie „Aufwachen“ (vgl. Boubia 2015: 224). Die Dimension des Begriffs Nayda weist im engeren Sinn auf die „nouvelle scène“ hin und ist damit ein Zeichen für das „Eigene“ in der marokkanischen Gesellschaft. Laut Momo<sup>36</sup> existiert das Wort Nayda schon im Marokkanisch-Arabischen und wird häufig nur von Jugendlichen benutzt, um die „Nouvelle Scene“ zu benennen.

*„«Naida» est un terme du dialecte marocain et qui est de plus en plus prononcé et véhiculé par les jeunes au Maroc. Cette expression qui signifie en arabe «ça bouge», reflète en vérité la nouvelle scène culturelle marocaine.“*  
(Momo 2007)

Das Wort kommt auch in vielen Rap-Texten als Hinweis auf die Wiederbelebung der alternativen Kulturen vor. Als Beispiel verwendet die Gruppe H-Kayne in ihrem Song „Issawa Style“ (2006) den Begriff Nayda (vgl. Almeida 2017):

Lkoula mgharba	Alle Marokkaner
H-Kayne rythe issawi jadba	H-Kayne bringt den issawi Rhythmus
Raha nayda nouda	Es geht was ab, aufwachen
Nhablouha nouda	Es geht jetzt los, verrückt <sup>37</sup>

Der Ruf zum Aufwachen im kulturellen Kontext durch Nayda erinnert die Künstler der neuen Szene an die Generation ihrer Vorbilder: „Nass Ghiwane“. Diese Folk-Rock-Gruppe aus dem Ghetto Hay-Mohamadi in Casablanca entstand in den 1970er Jahren und gilt für viele Rapper als eine Inspiration und ein reiches Repertoire (vgl. Almeida 2017), da sie sowohl das Darija als auch die gleichen Musikinstrumente verwendeten. Bahmad (2014) geht jedoch davon aus, dass die Gruppe Nass Ghiwane im Vergleich mit dem heutigen Rap in Marokko anders war:

*„If the famous folk-rock band Nass Ghiwane sang the fears and hope of ordinary Moroccans through lamani (allusions) rooted in the popular culture of rural migrants in Casablanca the 1960s and 1970s, Nayda has registered youths aspirations anxieties in neoliberal Morocco.“*  
(Bahmad 2014: 380)

Die Bewegung zieht ihre Stärke aus der Rückkehr zum Darija, dem Stolz aller Marokkaner, was sehr zu ihrer Verbreitung beiträgt. Der Erfolg der Musikszene durch Nayda und die Festivals wuchs, nachdem das Makhzen die Medienlandschaft toleriert hat und viele

<sup>36</sup> Mitbegründer des Festivals Lboulevard.

<sup>37</sup> Eigene Übersetzung ins Deutsche.

neue private Radiosender gegründet worden sind. Die privaten Radiosender, die ihre Live-Programme auf Darija senden, wie z.B. Hit Radio, haben dazu beigetragen, die neue kulturelle Szene bekannter zu machen:

*„Since the start, Hit Radio has provided Moroccan rappers with support, organizing concerts, including rap songs in playlists, and routinely inviting rappers for interviews and to present their new work in live shows.“*

(Almeida 2017: 35)

Die Liberalisierung der Medienlandschaft zeigt sich vor allem darin, dass die neuen privaten Sender, wie Hit Radio, ihr Programm der neuen Musikszene widmen. Trotzdem müssen sie sich in einem bestimmten Rahmen bewegen. Hicham Abkari sieht in diesem Zusammenhang, dass die Liberalisierung der Medien in Marokko fast nicht existiert und in einer gewissen Weise beschränkt ist.

*„Marokko will nicht erleben, was in Frankreich passiert: Wir können uns nie eine Band vorstellen, die Nique ta mère, Fick deine Mutter‘ (NTM) heißt, das ist unmöglich. Die Radiosender sind deshalb nicht frei und die privaten Sender schlagen Songs vor, die mit dem Bewusstsein und den Programmen kompatibel sind.“*

(Cestor und Abkari 2008, eigene Übersetzung)

Eine andere Inspiration für die neue Szene Nayda stellte ein wichtiger Dokumentarfilm dar. „Casanayda“ von Dominique Caubet und Farids Belyazid aus dem Jahr 2007, der den Beginn der alternativen Kultur und ihren späteren Wandel hin zum Mainstream in den „Overground“ beschreibt. In diesem Dokumentarfilm wird sehr häufig der Begriff Nayda verwendet, um die junge Generation von Künstlern und ihre kreativen Orientierungen wie Metal und Rap zu beschreiben. Moreno Almeida (2013) hält Casanayda für einen wichtigen Meilenstein, der dazu geführt hat, dass sich die neue Szene ausgebreitet hat und bekannter wurde (Almeida 2013:322).

Die Hip-Hop-Landschaft in Marokko wird verstärkt durch den großen Einfluss und die Präsenz der Rap-Musik, während die anderen Hip-Hop-Elemente eine Nebenrolle spielen. Auch Graffiti, Breakdance und DJ-ing bilden Säulen dieser alternativen Kultur, aber sie verstehen sich im Ganzen als Rap. Auf der Bühne und in den Konzerten entsteht aus dem Auftritt der Rapper und ihrer Interaktion mit den Fans eine wahre Show für diese Kultur. Für Dominique Caubet ist die heutige marokkanische Rap-Szene sehr variabel und entwi-

ckelt sich immer weiter. Zu Beginn der 2000er Jahre konnte dagegen nur von einem kopierten Rap gesprochen werden.

*„Der marokkanische Rap ist sehr jung und er basiert in seinen jüngeren Zeiten auf ‚copier/coller‘<sup>38</sup> der US-amerikanischen Version durch dessen Ikonen wie 2pack und andere. Man verarbeitete die Songs der amerikanischen und französischen Rapper. Und später bekam man ein originales Schaffen und eine lokale Kreation sowie einen ‚marokkanischen Stil‘, der so frisch geboren ist.“*

(Mein Interview mit Dominique Caubet, September 2014)

In der aktuellen Rap-Szene gibt es viele Rapper-Figuren und Slamer, sie variieren sehr aktiv zwischen populären und lokalen Künstlern. Und sie können in zwei Gruppen unterteilt werden: zum einen in die am kommerziellen gewinn-orientierte Richtung, zum anderen in einen Underground-Block, der die Ideen des Hip-Hops als Subkultur verteidigt und verkörpert. Dazu zählen die Pioniere der marokkanischen Rap-Szene, die berühmten Rapper Don Bigg und Dizzy Dros aus Casablanca, Muslim aus Tanger sowie die beiden Bands Fnaire aus Tanger und H-Kayne aus Meknès. Zudem ist zu erkennen, dass neben diesen Rap-Figuren auch andere Gruppen von großer Bedeutung sind. Diese neigen dazu, Fusion aus Rockchaabi<sup>39</sup> und Rap zu kombinieren, wie die Gruppe Hoba Hoba Spirit (vgl. Boubia 2015).

Die Jugendkultur in Marokko in Bezug auf Rap-Szene spiegelt die Rolle der Geschlechter vor allem zwischen den jungen Männern und Frauen wider. In ihrer Entstehung als eine alternative Kultur in Marokko gewinnt der Frauenrap an Bedeutung, wobei der weibliche Rap in der Szene auch eine Stimme hat. Dominique Caubet sieht die Präsenz der jungen Frauen neben den jungen Männern, die sich dem Rappen widmen, als sehr gering an. Soutana (Yousra Oukaf) zählt zu den wenigen Stimmen des marokkanischen Frauen-Raps, die so feministisch in ihren Songs die Rechte und Demütigung der Frauen in Marokko thematisiert. Dominique Caubet sieht in deren Rap keinen Erfolg im Vergleich zu den jungen Männern:

*„Ja, es gibt junge Frauen, die rappen... Soutana ist sehr bekannt. Sie gründete die Gruppe Tigers Flows, die den Mawazine-Preis 2008 gewonnen hatten. Mawazine (Musikfestival) hat das Versprechen, für die Gruppe ein Album aufzunehmen, nicht gehalten. Seitdem und aus diesem Grund sind die jungen Mädchen nicht mehr zusammen. Soutana ist so berühmter in den USA, Deutschland als in Marokko, in Ägypten auch. Das ist bedauerlich...“*

(Mein Interview mit Dominique Caubet, September 2014)

---

<sup>38</sup> Kopieren und einfügen. Dies wird sehr häufig in Marokko benutzt, wenn es um Authentizität geht.

<sup>39</sup> Marokkanische Volksmusik.

## Zusammenfassung

Die Wurzeln der Hip-Hop-Kultur, vor allem des Rap, finden sich hauptsächlich innerhalb der USA, wo diese Kultur das schwierige Leben der Afroamerikaner und Latinos Anfang der 1970er Jahre widerspiegelte. In der postindustriellen Gesellschaft der USA haben sich mit dem Hintergrund der hohen Arbeitslosigkeit und Drogenabhängigkeit von schwarzen Jugendlichen die neuen Ausdrucksformen Graffiti, Breakdancing, Rap und DJ-ing entwickelt. Zugleich stehen die Hauptelemente des Hip-Hops mit ihrem Inhalt für den Kampf von ethnischen Minderheiten und deren Bemühungen um Anerkennung. Diese Realität des Hip-Hops als Kultur der ethnischen schwarzen Gemeinschaft findet später eine weltweite Verbreitung mit anderen Formen.

Die Popularität der globalen Hip-Hop-Kultur hat sich seit ihrer Entstehung Anfang der 1980er Jahre nicht nur in den USA gezeigt, sondern hat sich in der Welt rasch verbreitet und die Grenzen übersprungen. Seitdem dokumentieren viele Arbeiten diesen Übergang und Wandel der Hip-Hop-Kultur und dessen Re-Kontextualisierung in andere Kulturräume (Androutsopoulos 2003, Scholz 2002, Mitchel 2001, Hüser 2003). Dabei zeigen diese Untersuchungen, wie sich die neu entstandenen Hip-Hop-Szenen in Europa, Australien und sogar in Asien entwickelt haben. Zuerst haben sie das US-amerikanische Beispiel übernommen und dann das Eigene mit lokalen musikalischen und sprachlichen Merkmalen durch die sogenannte Hybridität etabliert. Das Eindringen dieses kulturellen Genres außerhalb der USA prägte auch die arabischen Länder, in denen der Rap in seinen Anfängen als ein Fremdkörper angesehen wurde, später jedoch einen hervorragenden Platz errungen hat. Der marokkanische Rap gilt als ein Beispiel für die Entstehung einer neuen alternativen Kultur, die sich in verschiedenen Facetten entwickelt und schnell durchgesetzt hat.

Im Diskurs über den Transfer dieser Kultur in andere Länder lassen sich viele Ansichten über die Bewertung dieses Prozesses in Betracht ziehen. Klein und Friedrich (2003) und Mitchell (2001) belegen mit ihren Untersuchungen, dass die US-amerikanische Hip-Hop-Kultur als eine hybride (Klein und Friedrich) und nicht länger als Ausdruck afroamerikanischer Kultur angesehen wird (Mitchell 2001: 1). In dieser Hinsicht vertreten Klein und Friedrich die Ansicht, dass die Hip-Hop-Kultur schon innerhalb eines hybriden Kontextes durch den Einfluss von unterschiedlichen Ethnien Anfang der 1980er Jahre in den USA (Schwarze, Jamaikaner, Puerto-Ricaner und Europäer) hervorgebracht wurde. Dies zeigt sich zufolge von Klein und Friedrich am Beispiel Rap so:

*„Während die einen Hip-Hop als eine rein schwarze Kultur positionieren wollen, deren Neukontextualisierungen lediglich mehr oder weniger gelungene Annäherungen an das Original seien, verstehen die anderen Hip-Hop als eine hybride Kulturform, bei der sich US-amerikanische und europäische Traditionen, Elemente von schwarzer und weißer Kultur vermischen und in verschiedenen lokalen Räumen eine sehr spezifische Ausformung finden.“*  
(Klein und Friedrich 2003: 22)



## 6 Kulturelle und sprachliche Konzepte des Rap in Marokko

### 6.1 Die Formulierung der These

Die grundlegende These der Arbeit lässt sich aus den Überlegungen der modernen Kulturwissenschaften sowie Sprachwissenschaften heraus formulieren. Gabriele Klein und Malte Friedrich (2003) beschreiben in ihren Arbeiten zum deutschen Hip-Hop den Prozess der Transkulturalität des Hip-Hops. Sie erkennen in der Argumentation von Tricia Rose eine Essentialisierungsstrategie des Rap (vgl. Kannamkulam 2008: 7). Zur Etablierung der Hybriditätsthese bezeichnen Klein und Friedrich die Hip-Hop-Szene als eine hybride Kultur:

*„Hip-Hop ist von seinen Anfängen an eine hybride Kultur, die entstanden ist als eine Kultur von ethnischen Minderheiten und als eine postindustrielle, technologisierte Praxis. Als eine sich globalisierende Kultur etabliert sie ihren hybriden Charakter in den verschiedenen kulturellen Kontexten immer wieder neu.“*

(Klein und Friedrich 2003: 80)

Im Unterschied zu Rose, die das Phänomen Hip-Hop in seinem afro-amerikanischen Ursprung verortet sieht, der als eine schwarze Kultur bezeichnet wird und nur imitiert und kopiert werden kann, wird Hip-Hop und vor allem der Rap in anderen Gesellschaften neu kontextualisiert und aus Elementen des Fremden und des Eigenen zusammengesetzt (vgl. Kannamkulam 2008: 71, Klein und Friedrich 2003: 80). Der Sprachwissenschaftler Androutsopoulos thematisiert in seinen Aufsätzen zum Hip-Hop in Deutschland das Konzept des Aufbaus einer lokalen Rap-Szene, wobei sich der Rap mit seinen globalen Trends in unterschiedlichen lokalen Kontexten produktiv angeeignet wird. Auf der sprachlichen Ebene belegt Androutsopoulos das von Klein und Friedrich entwickelte Konzept des Lokalen und Globalen folgendermaßen:

*„Lokale Popkulturen können als Dialekte einer globalisierten Popsprache verstanden werden. Da auch die Sprache des Pop auf einer Syntax und Grammatik beruht, können lokale Popkulturen als Alterationen des sprachlichen Grundmusters verstanden werden. Lokale Varianten einer globalen Popkultur bringen ähnliche Ästhetiken und Stile hervor und provozieren oft auch einen ähnlichen Lebensstil ihrer Anhänger. Zugleich aber wird die globale Sprache des Pop durch lokale Einflüsse verändert und gebrochen.“*

(Klein und Friedrich, zit. nach Androutsopoulos 2003: 12)

Hinsichtlich des marokkanischen Rap und dessen Sprache Darija zeigen sich Hybridisierungsprozesse und Glokalität sowohl auf der kulturellen als auch der sprachlichen Ebene. Der marokkanische Rap begann Ende der 1980er Jahre mit der Imitation französischer und US-amerikanischer Trends. Später verwandelte sich diese Sub-Kultur in eine authentische lokale Tradition mit der Vermischung von globalen Tendenzen, indem lokale Ästhetiken eingebracht wurden. Im Zuge dessen wurden die Sprachanteile des Marokkanischen, Englischen und Französischen in Rap-Texten in ein reines Darija überführt, das dann selbst mit neuen Wortschöpfungen weiterentwickelt wurde.

## 6.2 Das Konzept der kulturellen Hybridität

Der Begriff „Hybridität“ ist in unserem Alltag durch das Schlagwort der Innovation (Ha 2005: 12) bekannt geworden. Er verweist mit seinem universellen Adjektiv „hybrid“ auf diverse wissenschaftliche Bereiche wie Medizin, Technik, Marketing, Kulturwissenschaft und Soziolinguistik. Ein Beispiel ist die Verwendung des Begriffs in der Autoindustrie: Hybridantrieb. Dieses Konzept dient dazu, ein innovatives universelles Produkt zu bezeichnen. Sportliche Fahrzeuge, wie die von Mercedes, sollen mit ihrem Hybridantrieb an der Spitze des Automarkts stehen. Kien Nghi Ha (2005) beschreibt dieses Konzept auf dem technischen Gebiet, das seinen Ursprung zuerst in den Naturwissenschaften, vor allem in der Biologie, hat:

*„Als technisch-naturwissenschaftlicher Terminus bezeichnet „hybrid“ meist Prinzipien oder Modelle, in denen mindestens zwei verschiedene, vormals voneinander getrennte Systeme, Organismen, Bereiche oder Entitäten miteinander kombiniert oder gemischt werden, die dann ein neues, in sich differenziertes Ganzes ergeben. Durch diese Vorgehensweise können dynamische Strukturen und nicht festgelegte Formen des Uneinheitlichen konstruiert werden, die sich aus unterschiedlichen Anteilen zusammensetzen und immer wieder neu rekonfiguriert werden können.“*

(Ha 2005: 40)

In diesem Kontext der technischen Hybridisierung entwickelt sich dieses Konzept und wird auch in anderen Bereichen rezipiert, in denen neue Modelle erstellt werden. Um diese Modelle und Anwendungen der Hybridisierung erfassen zu können, werden verschiedene Vorstellungen des Begriffs hybrid dargestellt, vor allem seine Anwendungen in kulturellen und linguistischen Diskursen.

Die Bezeichnung hybrid ist keine neue Schöpfung der Moderne und der Technik. Laut dem Duden Wörterbuch steht hybrid für „Mischung, Gebilde aus zwei oder mehreren Komponenten“<sup>40</sup>. Das Adjektiv hybrid geht ursprünglich auf den etymologisch verwandten griechischen Begriff „hybris“ zurück und bedeutet Frevel, Verblendung bzw. Schändung und wörtlich „frevelhafte Vermessenheit gegenüber den Göttern“ (Ha 2005: 17). Die Hybris in diesem Sinn repräsentiert seit der Antike die Selbstüberschätzung des Menschen, dessen zu bestrafendes Vergehen im „Überschreiten der von den Göttern den Menschen gesetzten Grenzen liegt“ (Ha 2005: 17). Darüber hinaus tritt die Bezeichnung Hybride in der griechischen Mythologie für Halbgötter und Mischlingswesen auf, wobei die lateinische Bezeichnung hybrida Mischling „von zweierlei Herkunft“ bedeutet (vgl. Ha 2005: 18). Diese Mischlingswesen traten vor allem in der griechischen Antike in Form von furchterregenden Dämonen und menschenähnlichen Kreaturen auf, zum Beispiel als wilde Pferdemen-schen mit menschlichem Oberkörper und Pferderumpf, die Schrecken verbreiteten (vgl. Ha 2005: 17). Im Unterschied zur Antike tauchten die Begriffe hybris und hybrida im okzident-alischen Mittelalter mit der Bedeutung „Bastard“ auf. Als Bastard wurde die soziale Grenzüberschreitung als Folge zwischenmenschlicher Vermischungen gekennzeichnet. Später bezog sich der Begriff eigentlich auf eine eheliche Verbindung zwischen einem Adeligen und einer Frau niedrigen Standes. Im Zuge der Sprachentwicklung wandelte sich die Bedeutung des Begriffs „Bastard“ hin zur Bezeichnung von unehelichen Kindern, deren gesellschaftlicher Status abgewertet wurde:

*„Die Bastardisierung verfestigte sich zu einem Prinzip der sozialen Diffe-renzierung, die den Bastard in die Reihe der unerwünschten Vexierbilder an die Seite von Hexen und Krüppeln stellte.“*

(Ha 2005: 21)

Zu Beginn der europäischen Neuzeit hatte der Begriff Hybris eine andere Konnotation, die mit der Verwissenschaftlichung, der Rationalisierung und der Säkularisierung im Zusam-menhang steht. Dies ist zudem im Zuge der europäischen Kolonialisierung ab dem 16. Jahrhundert zu beobachten, wodurch der Begriff eine rassistische Bedeutung erhält. Die europäische Kolonialisierung afrikanischer Länder trug zu rassistischen Entwicklungen bei. Dazu gehören neue Wortschöpfungen im Kontext von Hybris, die eine rassistische Bedeutung hatten: Sie werteten die Bedeutung des Menschen ab. Ha unterscheidet diese Begriffe etymologisch:

---

<sup>40</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Hybrid> (Zugriff am 19.1.2017).

*„Zu den bekanntesten Kolonialbezeichnungen zählen, Mestizen‘ mit einer europäisch-indigenen Herkunft und, Mulatten‘ mit afrikanisch-europäischen Eltern. Letzteres ist eine Übersetzung von ‚Mulato‘ aus dem Spanischen und Portugiesischen und leitet sich von ‚mulo‘ (spanisch) ab. Wie das ‚mule‘ im Englischen steht ‚mulo‘ für die Doppelbedeutung von Maulesel und ‚Bastard‘.“*

(Ha 2005: 28)

Das Hybridkonzept gewinnt an Bedeutung vor allem im biologischen Bereich, in dem es auf die Vermischung von Pflanzenarten verweist. Dieser Begriff war zuerst ein Fachterminus in der Biologie und verbreitete sich dann in andere technische Bereiche. Im biologischen Sprachgebrauch wurde hybrid im Konzept der wissenschaftlichen Hybridisierung als „Kreuzung“ bzw. „Bastardierung“ von Lebewesen mit unterschiedlichen Herkünften verstanden (vgl. Ha 2005: 30). Die Bastardierung in diesem Sinn war auch ein Thema für den Naturwissenschaftler Charles Darwin in seinem bekannten Buch „Über die Entstehung der Arten“. Er stützte sich in seinen Untersuchungen auf die Vermischungsprozesse und verhalf dem Begriff Hybrid zu neuem Ansehen.

In den Sozial- und Kulturwissenschaften sprechen die Studien über den Post-Kolonialismus von einer kulturellen Hybridität für die Zeit nach dem Kolonialismus. Um kulturelle Hybridität (Rap-Musik als Beispiel) und ihre Bedeutung und ihr Ausmaß erfassen und verstehen zu können, kann in diesem Zusammenhang auf die Theorien und Referenzen des Postkolonialismus eingegangen werden. Im Anschluss daran interessiert sich die Kulturwissenschaft dafür, sodass der Begriff Hybrid auch dort in einem kulturellen Verständnis viele Synonyme hat.

*„Neben Hybridität (Bhabha 2000) werden gegenwärtig auch Alternativtermini wie ‚Kreolisierung‘ (Hannerz 1987), ‚Bastardisierung‘ (Rushdie 1992), ‚Melange‘ (Nederveen Pieterse 1998, Nederveen Pieterse 2004), ‚Transkulturation‘ (Pratt 1992), ‚Transdifferenz‘ (Lösch 2004) und ‚Interkultur‘ (Aurenheimer 2003) theoretisiert.“*

(Ha 2005: 13)

Die Differenzierungen der Begriffe und deren politischen, religiösen oder ethnischen Konnotationen werden in der Tat als „Vermischung der Kulturen“ verstanden. Yvonne Spielmann betont in ihrem Buch „Hybridkultur“ den Prozess der kulturellen Hybridität in Bezug auf inter- und transkulturell:

*„Es ist vor allem auch zu beobachten, wie sich hybride von inter- und transkulturellen Austauschrelationen abheben. Zur Klärung der Konzepte und Begriffe lässt sich sagen, dass es bei der Interkulturalität zur Übertragung eines Elements, etwa eines Musik- oder Modestils, von einem Kontext in einen neuen kommt. Die Transkulturalität zeichnet sich durch die zweiseitige Vermittlung etwa eines kulinarischen Elements an verschiedene Küchen, wie die europäische und asiatische, aus.“*  
(Spielmann 2010: 51).

Im Rahmen der kolonialen Diskurse des 20. Jahrhunderts vollzog sich der Übergang des Begriffs Hybrid aus dem biologischen Verständnis in den Bereich der Kultur. Dank der Arbeiten des Kulturtheoretikers Homi K. Bhabha, der sich als Vertreter der Kolonialismustheorie zusammen mit Eduard Said mit den kulturellen Kontakten zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten nach dem Kolonialismus befasste, entwickelte sich der Begriff Hybrid zu einem postkolonialen Leitbegriff. Mit seinem Werk „Die Verortung der Kultur“ (2000) gelang es Bhabha, die kulturelle Kluft in der Zeit des Postkolonialismus zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten zu schließen. In seiner Beschreibung des Hybriditätskonzepts im kulturellen Prozess bezieht er sich auf den Kulturaustausch zweier Kultursysteme, die sich miteinander vereinbaren lassen. Durch die Aneignung der beiden Kulturen entsteht nach Bhabha ein dritter Raum, der als *third space* bezeichnet werden kann. Dieser Raum entsteht durch Überlappung und De-platzieren (vgl. Bhabha 2000: 2) sowie den Kulturaustausch zwischen dem Eigenen und dem Anderen. Für ihn wird so in der Folge die kulturelle Hybridität produziert: „Kulturelle Vermischung wird häufig in der bekannten Metapher von Bhabha als ‚third space‘, als unerforschter, dritter Raum‘ gedacht, in der hybride Existenzweisen fruchtbare Ressourcen, Kreativität und andere Formen der kulturellen Bereicherung hervorbringen.“ (Ha 2005: 14) Auf der anderen Seite hält Bhabha an seiner Auffassung der kulturellen Hybridität nicht nur hinsichtlich der Vermischung der Kulturen fest, sondern bekräftigt in diesem Kontext die subversive Seite dieses Konzepts. Er nennt dies die subversive Strategie im Prozess des kulturellen Austauschs.

*„Meine Auffassung, wie ich sie in meinen Schriften zum postkolonialen Diskurs an Begriffen wie Nachahmung, Hybridität und falsche Höflichkeit dargelegt habe, ist, dass dieses Schwellenmoment der Identifikation eine subversive Strategie subalternen Handlungsspielraums hervorbringt, der seine Autorität schafft, durch wiederholtes Auftrennen und aufrührerisches Neuverknüpfen.“*  
(Bhabha, zit. nach Ha 2005: 88)

Dementsprechend wurde das Konzept der kulturellen Hybridität im Anschluss an Bhabhas „third space“ als ein offener Dialog zwischen Kulturen angesehen, der in einer globalisierten Welt stattfindet. Nach der Einführung des Konzepts „Hybrid“ in den kulturellen Diskurs entstanden weitere Terminologien, die ähnliche Ideen bezeichneten. Auch beim Kulturtheoretiker James Lull sind ähnliche Ideen zu finden. Er setzt sich in seinem Buch „Media, Communication, Culture“ (2000) mit vielen Beispielen aus den globalen Kulturen auseinander, zum Beispiel im Anschluss an Toni Mitchells Arbeit über „Hip-Hop of New Zealands Maori youth“. Lull sieht für die Konzeption der Globalisierung keine Gefahr, wenn sich Kulturen des Globalen und Lokalen vermischen (vgl. Lull 2000: 234). Er versteht darunter einen „global cultural mix“ (Lull 2000: 232) und führt hier das Beispiel des Jamaican Reggae an:

*„Jamaican Reggae music by Bob Marley, Peter Tosh, and Black Uhuru pulsates at high volume in clothing boutiques located in the peoples markets of Fez, Morocco.“*  
(Lull 2000: 232)



Abb. 7: Photo. Hybridization. Japanese cuisine meets soul food in San Francisco  
(Photo by James Lull, Quelle: Lull 2000: 244)

Lull konzipiert zur globalen Kultur und ihrer Verbreitung ein Modell, das er „Cultural Territory“<sup>41</sup> nennt. Anhand dieses Modells betont er den Prozess der kulturellen Globalisierung und die Aneignung der Kultur in einem Land. Dies geschieht zuerst mit der „deterritorialisation“. „This refers to the loss of the natural relation between culture with geographic and social territory.“ (Lull 2000: 239) Er versteht darunter eine „cultural deterritorialisation“, was ein „disembedding“ bedeutet, das Auseinanderreißen der kulturellen Strukturen, Beziehungen, Einstellungen und Repräsentationen (vgl. Lull 2000: 239). Dies weist in der Tat auf das Herausarbeiten eines kulturellen Phänomens in einem anderen sozialen Kontext hin. Auf der zweiten Stufe des „Cultural Territory“ geht Lull auf den Begriff „Hybridisierung der Kultur“ ein, die er sich im Kontrast zu Bhabha jedoch anders vorstellt. Lull verknüpft in dieser Phase des „Cultural melting“ drei Begriffe, die jeweils die gleiche Bedeutung haben. Im Cultural melting harmonisieren die drei Begriffe Transculturation, Hybridization und Indigenisation. Transculturation definiert er als einen „process whereby cultural forms literally move through time and space where they interact with other cultural forms and settings, influence each other, produce new forms, and change the cultural settings“ (Lull 2000: 242). Transculturation erzeugt nach Lull die sogenannte Hybridität, „cultural hybrids“ als Fusion der kulturellen Formen (vgl. Lull 2000: 243). Als Beispiel für Hybridität beschreibt Lull das Phänomen des globalen Rap, der ursprünglich auf die US-amerikanischen Ghettos zurückgeht. Er verbreitet sich in der Welt, begegnet anderer Musik und nimmt den Einfluss lokaler Musik außerhalb der USA auf (vgl. Lull 2000: 243).

Als eine weitere Bezeichnung neben Hybridisierung und Transkulturalität für das Cultural melting dient der Begriff der Indigenization. Darunter versteht man, dass importierte kulturelle Elemente lokale Merkmale erhalten und in diesem Sinn domestiziert werden. Lull führt als Beispiel der Indigenization die transkulturelle Hip-Hop-Kultur an:

*„For example, consider what happens when rap music is exported to a place like Indonesia, Hong Kong, or Spain. The unfamiliar, imported cadence and attitude of rap are appropriated by local musicians. The sounds become indigenized at the same time. Indonesian, Hong Kong, and Spanish rap is sung in local languages, with lyrics that refer to local personalities, conditions, and situations. The resulting, musical hybrid is an amalgam of American black culture and Indonesian, Hong Kong, or Spanish culture.“*  
(Lull 2000: 244)

---

<sup>41</sup> Dies bezieht sich auf das Kapitel "Globalisation and cultural Territory" im Buch von James Lull "Media, Communication, Culture".

Der letzte Schritt im Modell des Cultural Territory ist die „reterritorialization“, die auch als Synonym für Rekontextualisierung steht. Beide Begriffe stehen für den Aneignungsprozess des kulturellen Elements, der durch Adaptation und Adoption realisiert werden kann. Dieses Beispiel widerspricht der These von Tricia Rose, dass der Rap oder Hip-Hop als ein US-amerikanisches, schwarzes Produkt importiert sei, ohne es in Inhalt und Form zu ändern.

Andererseits steht gegen die exklusive Authentizität des US-amerikanischen Rap als schwarze Popkultur<sup>42</sup> eine andere These, die das Globale und Lokale vereinbart. Toni Mitchell geht in seiner Einführung „Global noise“ (2001) von dem global-lokalen Verständnis der Hip-Hop-Kultur und vor allem des Rap insofern aus, dass der universale Rap weltweit aus globaler Form und lokalen Elementen entstanden ist:

*„Hip-Hop culture and rap music, it is becoming increasingly necessary to look outside the USA to countries such France, England, Germany, Italy, and Japan, where strong local currents of hip-hop indigenization have taken place. Models and idioms derived from the peak period of hip-hop in the USA in the mid-to late 1980s have been combined in these countries with local musical idioms and vernaculars to produce excitingly distinctive syncretic manifestations and vernaculars to African American influences and local indigenous elements.“*

(Mitchell 2001: 3)

Daher entspricht die Aneignung des Rap außerhalb der USA dem von Ronald Robertson eingeführten hybriden Begriff „Glokalisierung“. Er prägte diesen Begriff in den Sozialwissenschaften, obwohl er seinen Ursprung in der Agrarwirtschaft hat. Etymologisch geht der Kunstterminus Glokalisierung auf das japanische „dochakuka“ zurück, was „einheimisch“ bedeutet und die Anpassung der Agrartechnik an die lokalen Bedingungen in Japan bezeichnet (vgl. Featherson, Lash und Robertson 1995: 28).

Die Anpassung an die lokalen Gegebenheiten mit globalem Maßstab entwickelt sich seit der Industrialisierung und der Verbreitung der großen Konzerne. Als Beispiel dafür versucht sich McDonalds als ein globales Zeichen außerhalb USA zu domestizieren.

*„The McDonalds menu, for instance, is localized (mutton-based Maharaja Mac and vegetable nuggets in India; teriyaki burgers in Japan.... McSpaghetti in the Philippines, and so on.“*

(Lull 2000: 250)

---

<sup>42</sup> Klein und Friedrich bezeichnen Hip-Hop als Popkultur.

Für Klein und Friedrich vertritt die These der Glokalisierung den Prozess der hybriden Kulturen, in dem Globales und Lokales ungetrennt zusammenwirken. Sie meinen, dass die Kultur des Lokalen demnach abhängig vom Globalen sei, wie umgekehrt lokale Kulturpraxis einen Einfluss darauf hat, wie sich kulturelle Globalisierung inhaltlich gestaltet (vgl. Klein und Friedrich 2003: 89). Mit seiner Theorie der Glokalisierung bestätigt Robertson die These der Cultural Studies, dass sich Aneignungsprozesse entsprechend der sinnweltlichen Rahmungen der Lebenswelten von Rezipienten vollziehen (vgl. Klein und Friedrich 2003: 89).

### 6.3 Das Konzept der sprachwissenschaftlichen Hybridität

Nicht nur in der Kulturwissenschaft stellt der Prozess der Hybridisierung insbesondere in der Rap-Musik einen Zugang zur Interpretation dar, sondern auch in der Sprache. In Bezug auf die sprachliche Landschaft in Marokko, die von Mehrsprachigkeit geprägt ist, scheint die sprachliche Hybridisierung ein interessantes Konzept für die Untersuchung von Rap-Texten zu sein. Dabei liegt der Fokus im Rahmen des Sprachkontakts auf dem Mischen von lokalen Sprachen und Fremdsprachen und der Entstehung von zwei oder mehreren Sprachsystemen innerhalb der einzelnen Sprache (Darija). Im Kontext des Sprachkontakts ist auch das Code-Switching in dieser Hinsicht von großer Bedeutung, weil die Zweisprachigkeit oder Diglossie durch das Code-Switching entstanden ist. In der Linguistik versteht man unter sprachlicher Hybridisierung den Prozess des Zusammensetzens von Wörtern, die eine unterschiedliche Herkunft haben. Im Allgemeinen bezeichnet man als hybride Natur in der Sprache den Einfluss von Fremdsprachen, Dialekten und Soziolekten auf den Sprachgebrauch z.B. im Marokkanisch-Arabischen. Keith Whinnom verwendete den Begriff der linguistischen Hybridisierung bereits in seiner Studie in den 1970er Jahren, in der er sich mit Pidgins- und Kreolsprachen beschäftigt hat. In diesen Sprachen ist der Prozess der Hybridisierung sehr deutlich. Im Fall von Marokko liegt der Prozess in den Komponenten der Sprachsysteme Französisch und lokale Sprachen. Der Begriff „Hybridization“ bedeutet laut Whinnom im Vergleich mit seiner Verwendung in der Biologie hier eher „fragmentation“:

*„The term, primary hybridization ‘is used by biologists (and is always seems to come as a surprise to linguists) for a phenomenon which linguists would call, fragmentation’, i.e. the breaking up of a species-languages into races (incipient species)/dialects.“*

(Whinnom 1971: 91)

Hingegen verweist Erfurt in seinem Beitrag „Multisprech: Hybridität, Variation, Identität“ auf die Kreolisierung, in der die koloniale Sprache Französisch mit lokalen Sprachen gemischt wurde. Er grenzt den Prozess der Hybridisierung von der kolonialen Zeit ab, in der die kreolische Sprache gebildet wird.

*„Hybridität in den Sprach- und Kommunikationsformen von Migrationskulturen rückt in die Nähe von Prozessen der Kreolisierung, mit denen sie viele Gemeinsamkeiten sowohl hinsichtlich des Sachverhalts der Mischung von sprachlichen Ressourcen der Sprecher hat als auch hinsichtlich der sozialen Dominanzverhältnisse in Form von dominanter Kultur und Minderheitsprache(n).“*

(Erfurt 2003: 23)

In Bezug auf Kreolisierung und Hybridisierung in der Sprachwissenschaft erklärt Erfurt den Unterschied zwischen beiden Begriffen im Hinblick auf Verwendungen und zeitliche Kontexte. Für ihn steht die Kreolisierung für die Sprachformen in den Abhängigkeitsverhältnissen der kolonialen Gesellschaft und der Plantagenwirtschaft (vgl. Erfurt 2003: 23). Auf der anderen Seite geht es bei der Hybridisierung in der Linguistik um „Kommunikationsformen in den Netzwerken des vielsprachigen urbanen Milieus postkolonialer oder demokratischer, in kultureller Hinsicht vergleichsweise offener und stark medial geprägter Gesellschaften, mit Zugang zu Bildung, hoher sozialer Mobilität und stark differenzierten Ethnisierungs-, Hierarchisierungs- und Grenzziehungsprozessen“ (Erfurt 2003: 23).

Das Gelingen der sprachlichen Hybridisierung konzentriert sich nach Whinnom auf den Sprachkontakt mit anderen Sprachen als eine wichtige Voraussetzung in diesem Prozess. Dabei lassen sich die linguistische Hybridisierung und die Sprache nicht voneinander trennen (vgl. Whinnom 1971: 92).

Laut ihm sind alle Sprachen in der Lage, mit allen anderen zu hybridisieren. Aber auch wenn sie dazu fähig sind, gibt es Hindernisse für Hybridisierung in der Linguistik (vgl. Whinnom 1971: 92). Er fasst sie in vier Punkten zusammen: die „ecological“ barrier, die sich auf die Natur der Kontakte bezieht. Dies können auch die geographische Entfernung und die politische Trennung sein. Bei der „ethological“ oder „emotional barrier“ geht es Whinnom um das Verhalten, die „attitude“ des Sprechers einer Sprache, gegenüber einer anderen fremden Sprache. Das dritte Hindernis nennt er „mechanical“ oder „phonological-grammatological barrier“ und gibt als Beispiel das chinesische Sprachsystem an, das sehr selten Neologismen aus anderen Sprachen übernimmt. Die Übertragung von Wörtern in das chinesische Sprachsystem kann die Bedeutung und die phonologische Struktur ändern.

Schließlich tritt die „conceptual barrier“ auf, die er als innere linguistische Form bezeichnet (vgl. Whinnom 1971: 96).

Die vom Autor eingeführten Konzepte der Hybridität im Anschluss an Bhabha und Lull zeigen deutlich, wie der kulturelle Kontext der Hybridität vielfältig betrachtet werden kann, auch wenn es nur um die eine Bedeutung der „Verschmelzung“ geht. Neben Hybridität gewinnt auch die Theorie von Glokalität von Robertson an Bedeutung, die den gleichen Weg wie die Theorie der Hybridität geht. Beide Theorien eignen sich sehr gut als Forschungsgrundlage für diese Arbeit. In den linguistischen Untersuchungen der Rap-Texte lässt sich dieses Konzept der Hybridisierung, das als ein Feld der Sprachkontaktforschung angesehen wird, anwenden. Dabei gilt Code-Switching neben anderen linguistischen Formen (Morphologie, Syntax und Lexik) als ein Zeichen des Hybridisierungsprozesses in der Sprachwissenschaft. Das gilt auch auf der kulturellen Ebene für die Entstehung der marokkanischen Rap-Szene, deren Entwicklung und Verortung nach dem Konzept der Hybridität und Glocalisation in dieser Arbeit beleuchtet werden.

## **6.4 Die Methodologie**

### **6.4.1 Sprachwissenschaft**

Den Gegenstand der Arbeit stellt zum größten Teil die linguistische Analyse von Rap-Texten in Marokko dar. Um die Charakteristika des Marokkanisch-Arabischen in Rap-Texten herauszuarbeiten, wird in dieser Studie die Grammatik des Marokkanisch-Arabischen und des MSA als Basis angewendet. Die Herangehensweise an die linguistischen Analysen ist von der Frage bestimmt, ob sich diese Variation des Rap-Darija als jugendsprachliches Register von der sogenannten Standardsprache Darija „Marokkanisch-Arabisch“ unterscheidet. So kann aufgezeigt werden, ob und inwiefern die linguistischen Charakteristika in Rap-Darija mit denen in der allgemeinen Standardsprache „Marokkanisch-Arabisch“ identisch sind.

In diesem Zusammenhang liegt nach Klein und Friedrich (2003) also die Annahme zugrunde, dass im Verständnis des sprachlichen und kulturellen Prozesses der hybriden Hip-Hop-Kultur neue lokale Register entstanden sind.

*„Lokale Varianten einer globalen Popkultur bringen ähnliche Ästhetiken und Stile hervor und provozieren oft auch einen ähnlichen Lebensstil ihrer Anhänger. Zugleich aber wird die globale Sprache des Pop durch lokale Einflüsse verändert und gebrochen.“*

(Klein und Friedrich 2003: 95, zitiert nach Androutsopoulos 2003: 11)

In der Analyse richtet sich der Fokus auf neue Änderungen auf der morphologischen und syntaktischen Ebene sowie auf das Auftreten des Codewechsels, des „Code-Switchings“, als einem hybriden Merkmal im linguistischen Kontext. Diese Erscheinungsform des Code-Switchings ist ein charakteristisches Merkmal des Marokkanisch-Arabischen in Gesprächssituationen im Allgemeinen, das sich von Rap-Texten unterscheiden könnte. Bei der Untersuchung bilden zwölf Songs aus drei Alben von lokalen Künstlern aus drei Rap-Metropolen in Marokko den Korpus dieser Arbeit. Diese Städte sind Casablanca, Tanger und Marrakesch. Die Gründe für die Auswahl der Songs und der Städte liegen in der Popularität der Rapper und dem Ruf der Rap-Szenen in diesen Städten. In diesem Zusammenhang muss zur Kenntnis genommen werden, dass die anderen Rap-Szenen auch von großer Bedeutung sind. Eine Studie über die gesamte Rap-Szene in ganz Marokko ist jedoch wegen des großen Umfangs ausgeschlossen. Die untersuchten Rap-Lieder sind Lieder aus verschiedenen Alben der folgenden Künstler, die jeweils eine Stadt repräsentieren und vertreten. Die Rap-Szene von Casablanca wird von Dizzy Dros repräsentiert, während Muslim die Rap-Szene im Norden Marokkos vertritt. Die Band Fnaire tritt meist in ihrer Heimatstadt Marrakesch auf.

#### **6.4.2 Kulturwissenschaft**

Da es in dieser Arbeit um ein sprachwissenschaftliches Thema geht, ist das Erhebungsverfahren des Leitfadeninterviews in der kulturwissenschaftlichen Untersuchung in Bezug auf die Merkmale der Rap-Szenen in Marokko von großer Bedeutung. Meine Vorgehensweise in diesem Zusammenhang beruht auf einer Erhebungsmethode der qualitativen Sozialforschung, dem Leitfadeninterview nach Mayring (2002). Die Entscheidung für diese angewandte Methode hat zwei Gründe. Zum einen passt diese Methode, denn

*„[das Leitfadeninterview] eignet sich hervorragend für eine theoriegeleitete Forschung, da es keinen rein explorativen Charakter hat, sondern die Aspekte der vorrangigen Problemanalyse in das Interview Eingang finden“*

(Mayring 2002: 70).

Zum anderen weist Mayring auf einen wichtigen Aspekt bei dieser Methode hin: die Standardisierung durch den Leitfaden (vgl. Mayring 2002: 70). Das Leitfadeninterview ist dabei die Grundlage für einen Vergleich der von mir durchgeführten Interviews zu den Merkmalen der Rap-Szenen in den drei Städten Casablanca, Tanger und Marrakesch. Diese Interviewform ermöglicht es dem Autor, eine Flexibilität im Interview zu entwickeln und spontan auf Aussagen der Befragten zu reagieren. Es hilft zudem, das Erhebungsmaterial, also die Interviews, anhand der Leitfadenfragen leicht auszuwerten und die Ergebnisse leichter zu verallgemeinern (vgl. Mayring 2002: 70). Im Laufe dieser Erhebung wird vorher in der Vorbereitung auf konstruierte Fragestellungen als Mittelpunkt der Forschung eingegangen. Das Erstellen des Leitfadens zur Durchführung der Interviews bezieht die vom Autor für wichtig erachteten Fragen ein, die in bestimmte Themenbereiche eingeteilt werden. Das angewandte Interview, das für diese Studie gewählt wurde, lässt nach Witzel (1982, 1985) den Befragten möglichst frei zu Wort kommen, um so einem offenen Gespräch nahezukommen. Es ist aber zentriert auf eine bestimmte Problemstellung (Mayring 2002: 67). Dabei geht es um das problemzentrierte Interview, welches für die Befragung der Rapper, Journalisten, CD-Verkäufer und Fans gewählt habe. Die Themenbereiche, die den Leitfaden bilden, werden in fünf Schwerpunkten zusammengestellt: das Interesse am Rap im Allgemeinen, die marokkanische Rap-Szene, die Themen in den Rap-Texten, die Aneignung und Anpassung der Rap-Musik als hybride und fremde Kultur und schließlich die Songs und ihr Umgang mit der Sprache Darija. Bei der Befragung der Journalisten, Experten und CD-Verkäufer werden einige Themenbereiche wie die Biographie und das Interesse am Rap im Allgemeinen nicht angesprochen. Diese Interviewteilnehmer, die als Experten auf diesem Gebiet gelten, müssen in diesem Zusammenhang meine gestellten Fragen ganz subjektiv beantworten. Für meine Erhebungsmethode wurde ein Leitfaden gestaltet, in dem ich grundsätzlich Fragen und Unterfragen entwickelt habe. Da der Korpus der Befragten nach Alter, Bildung und Assoziation zum Thema Rap heterogen ist, variieren die Fragen teilweise zwischen den Interviews. Dabei können Fragen hinzugefügt und auf andere verzichtet werden (vgl. Anhang 1).

## **6.5 Durchführung der Interviews**

Die meisten Interviews wurden in der Zeit zwischen 2014 und 2017 durchgeführt, in der Zeit meiner empirischen Feldforschung in Marokko. Ein großer Teil der Feldforschung fand in den Jahren 2014 und 2015 während der 14. und 15. Ausgabe des berühmten Festivals Lboulevard in Casablanca statt. Dabei habe ich nur Fans und Journalisten interviewt. Die anderen Interviews wurden in den urbanen Zentren von Marrakesch und Tanger im Sommer 2016 auf

Konzerten und in separaten Gesprächen in Cafés mit Journalisten, Experten und Rappern durchgeführt. Auf Lboulevard als großem Event kamen die Erstkontakte mit den Fans spontan zustande, da sie mich für einen Journalisten hielten. Am Anfang waren sie sehr neugierig, alles über mich und mein Projekt zu erfahren. Nachdem ich mich und mein Projekt vorgestellt hatte, zeigten sie die Bereitschaft für eine Diskussion. Die einzige Datenerhebung, die nur telefonisch stattgefunden hat, war mit der Gruppe Fnaire aus Marrakesch. Drei Versuche, mich persönlich mit den Künstlern Khalifa und Achraf von Fnaire zu treffen und mit ihnen über ihre Rap-Szene zu sprechen, waren vergebens. Der Grund dafür war, dass sie auf Konzertreise im Ausland unterwegs waren. Als Alternative hatte der Manager Amine El Hannaoui ein Telefongespräch im Sommer 2016 arrangiert. Zu dieser empirischen Forschung zum Rap und vor allem zur Jugendkultur in Marokko würden der Frauenteil und der Auftritt weiblicher Stimme gehören und zur Datenerhebung beitragen. Ich konnte leider keinen Kontakt zu den Rapperinnen aufbauen, vor allem zu Soultana in der Zeit 2017 und 2018.

## 6.6 Auswertung des Datenmaterials

Nach der Durchführung und Dokumentation des Datenmaterials wurden anschließend die Interviews in Form von Texten transkribiert. Im Zentrum des Auswertungsverfahrens steht in diesem Kontext nach Mayrings (2002) Methode in der Textanalyse die qualitative Inhaltsanalyse.

*„Qualitative Inhaltsanalyse will Texte systematisch analysieren, indem sie das Material schrittweise mit theoriegeleitet am Material entwickelten Kategoriensystemen bearbeitet.“*

(Mayring 2002: 114)

Diese Methode der qualitativen Inhaltsanalyse ist am sinnvollsten für diesen Teil der Arbeit, in dem die Grundform „Zusammenfassung“ vorgenommen wurde. Die Etablierung dieser Grundform in dieser Analyse dient dazu, das Material zu reduzieren, sodass die wesentlichen Inhalte erhalten bleiben (vgl. Mayring 2002: 115). In Bezug auf die Analyse der Interviews werden nur wichtige Passagen erwähnt, die in Form von Kategorien gebildet werden. Laut Mayring müssen die Kategorien anschließend an das Material der Interviews herangetragen werden. Die Kategorie-Bildung bezieht sich in diesem Teil auf das Kodieren in der qualitativen Analyse von Textstellen, wobei ich mich anstelle des Kodierens für die Kategorien entschieden habe.

## 6.7 Die Interviewteilnehmer: Rapper, CD-Verkäufer und Experten

- **Hicham Abkari** ist seit 2006 Direktor des Theaters Mohamed V in Casablanca und gilt als einer, der die urbane Kultur in ihren Anfängen unterstützt hatte. Sein kulturelles Engagement begann in den 1990er Jahren, nachdem die Stiftung „Underground“, dessen Präsident er ist, gegründet worden war. Das Interview mit ihm fand im Sommer 2017 statt und dauerte 23 Minuten. Hicham Abkari wurde als Experte ausgewählt, denn er kennt sich nicht nur im Hip-Hop-Bereich aus, sondern zählt zu den Spezialisten in der marokkanischen Popkultur.
- **Dominique Caubet** ist Soziolinguistin und Professorin für Arabistik im Institut INALCO in Paris (Institut national des Langues et civilisations orientales). Sie arbeitet schon über 30 Jahre zum Marokkanisch-Arabischen Darija und interessiert sich für die alternative Musikszene, vor allem den Rap und seine Sprache. Dominique Caubet hat mehrere Bücher zum Thema Sprachen und Hip-Hop veröffentlicht. Dazu zählt ihre Dissertation von 1993 in zwei Bänden: „L‘arabe marocain“. Ihr letztes Werk, „Jil Klam-poetes urbains“, aus dem Jahr 2017 zur neuen marokkanischen Musikszene, das sie mit Amine Hama herausgegeben hat, thematisiert im Allgemeinen die Entwicklung der Hip-Hop-Kultur im neoliberalen Marokko. Meine beiden Gespräche mit ihr fanden im Jahr 2014 auf dem Festival Lboulevard im COC „*Club Olympique de Casablanca*“ statt.
- **Amal Sami**, bekannt als Tonton, ist Journalist, Hardrock-Fan und seit 1999 Mitveranstalter des Festivals Lboulevard. Mit ihm hatte ich ein langes Gespräch zu meinem Projekt und zum Thema urbane Musik. Das Interview fand auf dem Festival Lboulevard 2014 im COC statt.
- **Nabil Akram** ist CD-Verkäufer und DJ in Joutia Derb Ghalef<sup>43</sup> in Casablanca. Das Geschäft mit den CDs begann vor allem während der kulturellen Nayda Anfang 2003, nach der die Nachfrage nach CDs der populären Rapper stark anstieg.
- **Muslim** heißt mit bürgerlichem Namen Mohammed El Hadi Mzouri und kommt aus dem Norden Marokkos, aus Tanger. Er ist einer der Rap-Pioniere, da seine Lieder immer die erste Platzierung in den marokkanischen Single-Charts erreichen. Sein Erfolg beschränkt sich nicht nur auf seine Heimatstadt Tanger, sondern er ist dank seiner künstlichen Kreativität, die dem marokkanischen Alltag entspricht, in ganz Marokko

---

<sup>43</sup> Informeller Markt im Zentrum von Casablanca, auf dem elektronische Produkte und Multimedia verkauft werden.

bekannt. Bis jetzt hat er sechs Alben veröffentlicht. Mein Gespräch mit ihm fand im Sommer 2016 in Tanger statt.

- Die Gruppe **Fnaire** ist ein Rap-Trio aus Marrakesch. Die Bezeichnung Fnaire (arab.) bedeutet auf Deutsch „Laternen“, die in diesem Sinn die marokkanischen Jugendlichen beleuchtet. Fnaire wurde im Jahr 2001 gegründet und engagiert sich durch ihre Auftritte für die Bewahrung der kulturellen Identität und des Erbes der Marokkaner. Der Grund für die Berühmtheit von Fnaire liegt zuerst in der Schaffung eines neuen Rap-Genres, das in Form und Inhalt marokkanischer und traditioneller ist. Die Mitglieder vertreten damit den traditionellen Rap, der die Einheit des Königreichs und seine Struktur verteidigt. Bekannt wurde die Gruppe vor allem nach der Veröffentlichung des Songs „Matgich Bladi“ („Berührt mein Land nicht“) nach dem terroristischen Angriff in Casablanca am 16. Mai 2003. Mein kurzes Interview mit Fnaire erfolgte nur durch ein Telefongespräch mit dem Manager Amine El Hannaoui.
- **Sawt Sekch**, mit bürgerlichem Namen Ayoub Ryad, kommt aus Casablanca und ist 23 Jahre alt. Er begann mit der Rap-Musik als lokaler Rapper im alten Medina<sup>44</sup> im Alter von 18 Jahren, nachdem er sein Abitur abgeschlossen hatte. Seine Präsenz im Rap-Mainstream in Casablanca ist nicht so stark, da er sich für die Musik des Undergrounds entschieden hat.
- **Amir L9wafi** kommt ursprünglich aus Assila im Norden Marokkos. Die Rap-Musik interessiert ihn seit seiner Zusammenarbeit mit Muslim und L3arbi in Tanger, die früher die Rap-Gruppe „Zan9a Flow“ gegründet hatten. Da der Termin mit ihm aus persönlichen Gründen nicht stattgefunden hatte, haben wir das Interview via Facebook geführt.
- **Dizzy Dros** aus Casablanca, bekannt auch als „3azzy“ Nigga zählt zu den bekanntesten Rappern in Marokko und insbesondere in Casablanca. Sein Name ist Omar Souhaili. Sein erste Single 2011 „Casafonia“ war der Anfang seiner Rap-Karriere und später im Jahr 2013 erschien sein erstes Album „3azzy 3ando stylo“. Mit ihm führte ich ein kurzes Telefongespräch.

---

<sup>44</sup> Name einer alten Stadt in Marokko.

## 6.8 Die Auswertung der Interviews

Im Rahmen der Auswertung des erhobenen Materials sollen zuerst die Fachbegriffe der Kategorie-Bildung ausgewählt werden. Dafür habe ich das folgende Kategorie-System erstellt, anhand dessen die Auswertung vereinfacht wird. Die Kategorien beziehen sich auf die drei Rap-Szenen in Casablanca, Marrakesch und Tanger:

1. Rap-Szene
2. Interesse am Rap
3. Themen und Typen des marokkanischen Rap
4. Rap als hybrides Produkt
5. Rap-Song und Sprache

### Die Szenen in Casablanca, Tanger und Marrakesch

#### 6.8.1 Kategorie: Rap-Szene

Auf der nationalen Ebene gilt die Casa-Szene als die größte in Marokko, denn dort ist die Urbanisierung am massivsten und die großen Werbeunternehmen sind vor allem in dieser Metropole präsent. Hicham Abkari betrachtet im Hinblick auf die Entwicklung und die Entstehung der Rap-Musik in Marokko vor allem Casablanca als Ausgangspunkt dieser Kultur. Tanger und Marrakesch stehen aufgrund der Musik-Events und Veranstaltungen der großen Szene hinter Casablanca.

*Abkari: Alors c'est évident que la scène du rap au Maroc se concentre dans les grands centres urbains comme Casablanca ou se retrouvent les grands sponsors. Dans cette ville en particulier on ne peut pas imaginer une existence d'une vraie scène sans sponsors, Eux même les sponsors comme Téléopérateurs INWI ou Coca-cola vendent des produits d'une grande masse et leur offre s'adapte dans leur choix des rappeurs qui montent sur scène, a tout le public. Dans ce cas, les artistes locaux sont souhaitables et qui ils devraient avoir une valeur standard. Cette spécificité dans le choix du rappeur exige une diffusion sur la télé à l'échelle nationale, c'est pour cette raison que le choix du rappeur sur la scène reste très important. Bon, la scène Casa à un grand public et cela revient à ses quartiers qui se considèrent comme un grand foyer des groupes du rap. Ce qui a rendu la scène casa différente des autres c'est le point des thématiques « anti-systèmes » des anciens et nouveaux crews comme Masta Flow, Don Bigg, Dizzy Dros et d'autres. Pour Tanger, on peut dire que cette ville a aussi une petite spécificité marquant la présence des rappeurs qui ont commencé au début à être présent sur scène comme Zan9a flow L3arbi et Muslim. A Marrakech, on*

*peut s'arrêter sur la dominance du rap national présenté par le groupe Fnaine. Mais globalement, pour être franc, il n'y a pas une grande caractéristique dans les scènes au Maroc comme Dirty South, East ou Ost Coast aux Etats-Unis et par exemple la spécificité du rap californien dans la production des clips et des vidéos.*

Hier lässt sich im Kontext der Charakteristika des Rap in den unterschiedlichen Szenen in Marokko mit der Meinung des Rappers Amir L9wafi die Ansicht des Experten Abkari bestätigen. Amir L9wafi betonte seinen Bezug zum Underground mit seiner Band Zan9a flow, engagiert sich jedoch später für den kommerziellen Rap. Die Szenen in Marokko stellen für ihn eine Vielfalt nicht nur durch den Auftritt der Rapper und ihren Musik-Typ in der Szene, sondern auch durch die Sprache dar.

A: *Als Rapper, ich würde sagen, es gibt wenig Unterschiede zwischen den Szenen in Marokko und vor allem zwischen den großen Metropolen Tanger, Marrakesch und Casablanca. Es liegt nur in Darija, mit dem die Rapper sich von den anderen unterscheiden. Man erkennt durch Darija, dass dieser Rapper diese Stadt vertritt und in der Sprache liegt die Kraft des marokkanischen Rap. Für mich persönlich als Rapper aus Tanger finde ich den Ton des Rap in Casa sehr stark und deswegen hat er ein großes Publikum und enormen Ruf. Ein anderes Merkmal liegt auch im Genre Underground, Hardcore oder kommerziell auf jeder Szene im ganzen Marokko ohne Ausnahme. Es gibt eine Art Homogenität des Stils zwischen den Szenen und keine Stadt, nur in Marrakesch, die Rap-Szene von Fnaine zeichnet sich in dieser Stadt durch traditionelle und gemischte Instrumente in der Szene aus. Es ist ferner davon zu sprechen, dass zum Beispiel in Casa der Stil aus New York oder in Tanger aus Los Angeles zu finden ist. Es fehlen natürlich diese Unterschiede wie in den USA, Instru west bei Snoop dog oder Instru New York von Moob deep.*

In Bezug auf die Frage nach den Unterschieden zwischen den Rap-Szenen in den größten Städten Marrakesch, Casablanca und Tanger geht Dominique Caubet als Sprachwissenschaftlerin und Expertin für den Hip-Hop in Marokko auf die Auftritte von Rappern und die Interaktion mit den Fans ein. Die lokalen Rapper verteilen sich auf kleinere Szenen und sind nicht auf den großen Events und Festivals anzutreffen, auf denen nur von dem Makhzen nominierte und genehmigte Künstler auftreten.

D: *Die marokkanische Rap-Szene in Marokko ist sehr jung und hat sich so schnell durchgesetzt. Um ehrlich zu sein, die Szene in Casablanca ist sehr aktiv, denn sie verfügt über ein großes Repertoire von Rappern und Fans. Die meisten Fans kommen zum Beispiel nur, weil der Rapper sie repräsentieren und die thematisierten Inhalte bei den Fans eine Interaktion finden. Abgesehen von*

*großen Rappern wie Dizzy Dros, Don Bigg und Alha9ed, die wirklich eine Rap-Referenz besitzen und sich für den Conscious Rap engagieren, treten auch lokale Rapper in der Szene auf. Diese haben geringe Chancen auf großen Bühnen, die vom Staat veranstaltet werden, aufzutreten. Für sie bleiben die geschlossene Youtube-Welt und organisierte Konzerte die einzigen Räume, in denen sie sich ihre Kreativität der Musik leisten. Diese neuen Künstler basieren in ihrer Arbeit auf keinem Rap-Background, weil sie in ihren Texten sehr begrenzt sind. Und das sehe ich in den Tremplins (musikalischer Wettkampf) dieses Jahres, in dem das Niveau des heutigen Rap generell sehr gesunken ist.*

### **6.8.2 Kategorie: Interesse am Rap**

In der Darstellung der Ergebnisse bezüglich der Merkmale des Rap in Marokko soll auf die Frage an die Rapper und Fans eingegangen werden, warum sie rappen bzw. warum sie Rap hören. Dieses Verhältnis Rapper-Fan trägt dazu bei, mehrere Aspekte zwischen den Rap-Szenen herauszustellen. Dabei spielt in diesem Zusammenhang der soziale Raum eine gewisse Rolle. Diese Problematik des Raums wird sowohl von Rappern als auch von Fans thematisiert, indem man die Rap-Musik mit dem sozialen Milieu verbindet. In Bezug darauf wird in den folgenden Ausführungen von Rappern und Fans die Kategorie „Interesse am Rap“ beleuchtet. Muslim als berühmter Rapper und Vertreter der Stadt Tanger sagt dazu Folgendes:

*Muslim: Ich bin in dem Stadtviertel „Merchan“ in Tanger aufgewachsen, in dem Haschisch und andere Drogen verkauft und konsumiert werden. Nach dem Tod meines Vaters musste ich die Schule abbrechen und arbeiten gehen, um meine große Familie zu ernähren. Das Elend in meinem Stadtviertel, die soziale Ungleichheit, die Armut und Ungerechtigkeit auf allen Ebenen führten mich dazu, den Rap als einzige Waffe des Protests zu nehmen. Außerdem war Tanger immer und ist bis heute ein Transitort von vielen Afrikanern, die illegal nach Europa fliehen. Von denen waren es Nigerianer, die während ihres Stopps in Tanger nur Rap hörten und mich davon überzeugt haben. Seitdem thematisiere ich in meiner Musik vor allem die Probleme meines Stadtviertels. Ohne die Existenz des Stadtviertels wäre ich vielleicht kein Rapper geworden, da die Inspiration meiner Texte aus meinem Stadtviertel stammt.*

Ein weiterer Hinweis auf die Verortung und Bedeutung des Viertels als „Ghetto“ in der Rap-Musik zeigt sich auch bei Fans in Casablanca, wobei sie im Rap ihre eigene Welt gefunden haben. Dabei kommt es vor allem zwischen dem Rapper und den Fans zu einer Interaktion, die sowohl auf den Text als auch auf die Bühne gerichtet ist.

*Jaouad R.: Ich komme aus Casablanca, bin 23 Jahre alt. Für mich reflektiert die Rap-Musik wirklich meinen Alltag in Banlieue Sidi Moumen, in der Gesellschaft und egal, wo ich mich befinde. Als junger Marokkaner, die anderen marokkanischen Musikgenres kommen bei mir nicht so gut an, weil sie inhaltlich und musikalisch keine Botschaft haben. Im Gegensatz dazu der Rap, ich stelle mir dieses Bild meines Viertels vor, das der Rapper repräsentiert und durch eine klare Sprache vermittelt. Nicht wie Politiker, man wählt sie, um uns im Parlament zu vertreten, aber sie vertreten nur sich selbst. Man hat die Nase voll von ihrer Betonsprache. Der Rapper im Gegensatz dazu steht da auf der Bühne. Besonders auch wenn der Rapper Begriffe aus dem Viertel erwähnt wie „Derb“, „Tchomira“, „Tchamkira“, „Hawma“, „L3chir“, „Sat“ [...] Ich fühle mich dann von dieser Musik angesprochen und sehr nah an der Realität, nicht wie die Musik, die im Fernsehen läuft.*

Salma K., ein weiblicher Rap-Fan aus Marrakesch, beschränkt ihre Begeisterung vom Rap auf den Rapper, auf die Texte und auf die Instrumente, ohne auf das Viertel einzugehen. Der engagierte Rap-Typ steht in diesem Zusammenhang für Salma im Mittelpunkt, obwohl sie mit ihrem Look als Kopftuchträgerin ein anderes Image für den Rap liefert. Sie versteht die Rap-Kultur als eine Religion, die eine Botschaft hat:

*Salma K.: Ich heiße Salma K. aus Marrakesch und bin 26 Jahre alt und arbeite als Krankenschwester. Meine Geschichte mit dem Rap fängt schon früh an, als der Rap in Marokko auf Darija erschien. Ich finde mich selbst in dieser Musik und vor allem, wenn die Texte und die Instru ganz harmonisch klingen. Die beiden lassen sich für mich nicht voneinander trennen. Ich glaube an Allah und an den Rap, die zusammen eine Botschaft zu vermitteln haben. Mein Look mit dem Kopftuch ruft immer Fragen hervor, als ich zum ersten Mal auf einem Konzert und in der Szene war. Diese Vorstellung verliert später an Bedeutung, weil wir in den letzten Jahren in einem islamischen, freien und toleranten Land leben. Mobydick und Dizzy Dros sind für mich ein gutes Vorbild des marokkanischen Rap und das liegt in deren Beat, Instru und Sprache. Ihre Instru sind Genuss und ihre Texte sind Shake „Gedichte“.<sup>45</sup>*

---

<sup>45</sup> Instru und Texte bilden für die Interviewte eine Kombination aus Text und Instrument.

### 6.8.3 Kategorie: Themen und Typen des Rap

In diesem Abschnitt soll auf die folgende Frage geantwortet werden: Welche Arten von Rap gibt es in den drei Szenen und was für Themen behandeln sie? Grundsätzlich wird der Rap innerhalb der populären Kultur in Marokko als alternative Kultur bezeichnet. Seine Themen und Arten variieren stark. Boubia (2014) weist in diesem Zusammenhang auf das große Spektrum der Rap-Musik durch Lboulevard und dessen Themen hin:

*„Die Musik des L’Boulevard ist eine Musik gegen die Gewalt, das Elend, die Ungerechtigkeit, die Ignoranz, die Dogmatik, eine Musik zum Überleben, sich widersetzen, zum Befreien, zum Bilden, zu ändern, eine engagierte Musik der Straße, die die Identität bestätigt oder die Entwicklung fördert.“ (Boubia 2014: 168) Diese Ansicht gibt einen Hinweis darauf, dass die in Rap-Texten angesprochenen Themen den Rap-Typ bestimmen können. Im Anschluss daran klassifiziert Almeida den marokkanischen Rap in zwei Typen (vgl. Almeida 2017): Rap des Patriotismus und Rap der Resistance. „Patriotic rap songs praise the country unity; however, they are in fact dividing the country in two: those who support the status quo, that is, patriots, and those who criticize it, that is, the enemies.“ (Almeida 2017: 68)*

C: *Der marokkanische Rap thematisiert grundsätzlich in seinem Inhalt Anfang 2005 die Erfahrung und das Leben des Rappers selbst, indem er um soziale Themen wie Korruption, Geldmangel, die Schule läuft nicht gut, Drogen und Arbeitslosigkeit kreist, ja Themen wie diese. Das hat so angefangen mit dem Rap von Don Bigg, in dem die Zuhörer ihre Unzufriedenheit mit ihrem Leben durch die Musik erleben. Es war sehr authentisch früher. Aber Anfang 2010 und 2011 und vor allem während des Arabischen Frühlings 2011 kam eine Evolution und ein Wandel im Inhalt, wir haben neue Themen, die komplett anders sind. Rapper, die über die marokkanische Sahara singen und die Einheit des Landes loben (lacht) mit der Hoffnung in großen Festivals eingeplant zu werden. Das ist eine neue Strategie für diese Gruppen, ihre Musik durchzusetzen, und sie bekommen gleichzeitig viele Kritik von den anderen Rappern. Das hat sowieso gut funktioniert, und ich meine hier die Gruppen Fnaire aus Marrakesch und H-Kayne aus Meknès. Sie vertreten damit einen neuen Rap, der den Namen Taqlidi oder Nationalist trägt. Seitdem werden sie immer in den Medien gut aufgenommen. Noch was, der marokkanische Staat hat auf diese Weise davon profitiert und diese Künstler kooptiert. Im Gegensatz dazu steht Muslim in Tanger stellvertretend für einen Moltazim engagierten Rap, wobei sich sein Rap durch klares und sauberes Darija mit Gesellschaftskritik und „Lhawma“ (Viertel) befasst. Muslim kann gleichzeitig ein Liebeslied mit religiösem Aspekt schreiben und was wir selten im marokkanischen Rap vermischen. Deshalb hat Muslim ein großes Publikum und Popularität.*

Zu diesem Punkt fügt Abkari sehr nachdrücklich die Existenz von Rap-Typen hinzu, wobei sie eine spezifische Thematik in jeder Stadt zum Ausdruck bringen. Man unterscheidet zwischen engagiertem und traditionellem (Taqlidi) Rap. Im Textauszug „chkoun Hna“ „Wer sind wir“ gibt Dizzy Dros die Schuld den Politikern und dem marokkanischen Staat für das, was die junge Menschen heute leben und leiden.

*Abkari: Wenn wir über die Themen und die Rap-Typen in den Szenen sprechen, kommt Casablanca an der Spitze. In dieser großen Metropole entwickeln sich die Rap-Gruppen und es wurden verschiedene Genres der Musik hervorgebracht. Man kann zum Beispiel in einem Viertel bis zu drei Gruppen finden. Also, die Rap-Typen, der politische Rap prägt Casablanca, während Marrakesch stellvertretend für den Taqlidi-Nationalist-Rap steht, obwohl ich mit dieser Bezeichnung einfach nicht einverstanden bin. Es ist auch interessant zu erwähnen, dass auf der nationalen Ebene dieses neue Genre als „Trap“, „Freestyle“ und Egotrip zum Vorschein kommt. Dies konzentriert sich vor allem in Casablanca. Die Anhänger dieser Art geraten in Konflikt mit den Rap-Pionieren, indem sie sie für unprofessionell halten. Diese vertreten keine Rap-Richtung wobei sie sich nur gegenseitig durch Clash-Texte auseinandersetzen und sehr kommerziell orientiert sind. Taqlidi-Rap wurde kooptiert, nachdem Fnaire vom König geehrt wurde.*

### Textauszug aus „Chkoun Hna“ „wer sind wir“ von Dizzy Dros

7it , mghribi	weil ich Marokkaner bin
Machi ana li khtart nkoun hna	Es war für mich keine Wahl, hier zu sein
Fblad jbal ou se7ra blad se9ala blad lfna	Im Land der Berge, Wüste, Schlösser und Fna (Marrakesch)
Hna souwel bch7al tbna machi chkoun bna	Hier fragt man wie viel hat der Bau gekostet und nicht wer gebaut hat
7int l3a9a katkal bla mat3ref chkoun kla	weil das Geld gegessen wird und du weißt nicht wer es gegessen hat
Chkoun ntouma ou chkoun 7na	Wer seid ihr und wer sind wir
Chkoun ntouma li kat9elbou 3al l7did lghlid	wer seid ihr, die teure Autos suchen
7nali kan9elbou 3al lhna	wir sind diejenigen, die nur Frieden suchen
La carte 3ndi 7amra 9dima o maghanbedelhach	Mein Perso ist rot und alt und ich werde keinen neuen ausstellen lassen
3lach ghanbedel wer9a b wer9a wana 7yati matbedlatch	wieso tausche ich ein Blatt Papier und mein Leben ist dasselbe
7erna m3a dawla o nass kbar makatfhemnach	Der Staat bringt uns aus der Fassung und Eltern verstehen uns kaum

Lmgharba baghin ikhwiw lblad 3mrek sewelti 3lach	Die Marokkaner wollen das Land verlassen und weißt du warum
Lmgharba maki7emlouch lbouliss maki- chemouch l7nach	Die Marokkaner halten die Polizei nicht aus
3lach 7yati mafhemthach	warum habe ich mein Leben nicht verstanden
3aych f7alma mrewna machi diali ma7lemthach	ich lebe in einem chaotischen Traum, den ich nicht geträumt habe
Machi diali maktebthach	und ein Leben, das ich nicht geschrieben habe
Khaliwni n3ich l7elma diali dialkom ma7melthach	Lass mich meinen Traum genießen, Euren Traum habe ich gehasst

### Textauszug aus „Hamra aw Khadra“ (Rot und Grün) von Fnaire 2012

حمرا و خضرا منجمة	Hamra wkhadra Mnajma	Rot und grün mit Stern
رايتنا عالية فالسما	Raytna 3alia fssma	unsere Flagge steigt in den Himmel
الشان و الهمة و الملمة	chaan wa hama wa mlama	Hoheit und Respekt
هي هيببي	Hia Hia	Das ist es
بلادنا بلاد وحدة، وراه	Bladna blad wahda	Unser Land ist ein einheitliches Land
نهزوا العلم وراها	warah nhazo L3lam, wraha	wir tragen die Flagge hoch
و نصيحوا صيحة و حداها	wansiho saiha wahdaha	wir rufen alle zusammen
مغربيبي	Magribi	Marokkaner

Während der Taqlidi-Rap im Song „Rot und Grün“ ein einheitliches Marokko und eine einheitliche Identität vertritt, repräsentiert der engagierte Rap ein großes Publikum, nachdem er sich schnell ausgebreitet hat. Dieses rasante Interesse geht auf den Rapper Muslim und seine Texte sowie die Fans zurück. Dies spiegelt sich als Beispiel in Muslims Texten wider, in denen engagierte Themen ein fester Bestandteil seines Rap sind. Obwohl viele Beobachter seinen Rap als islamischen Rap, „le rappeur religieux“ (Mein Interview mit D. Caubet, September 2014), ansehen, beschränkt der Rapper Muslim den Moltazim-Rap auf Folgendes:

*Muslim: Ich gehe immer davon aus, dass mein Viertel das wahre Bild der ganzen Viertel in ganz Marokko repräsentiert. Es herrschen ja die Klassenungleichheit und das soziale Unwohlsein. Deshalb findest du meine Texte abwechslungsreich und gezielt auf das, was meine Gesellschaft erlebt. Ich kann manchmal die marokkanische Regierung kritisieren und zur politischen Entwicklung rufen. Mein Rap ist engagiert, klar und gereimt mit einer einfachen sauberen Sprache und deswegen hat er einen großen Erfolg, nicht nur junge Leute hören meinen Rap, sondern auch Erwachsene. Der engagierte Rap thematisiert auch islamische*

*Werte in unserem Land, nach denen wir leben. Das ist ja ein Teil unserer Identität und ich meine hier den Islam. Und diesen Typ von Rap habe ich aus Überzeugung ausgewählt und mit dem man vieles in der Gesellschaft ändern kann. Die Werte wie Respekt vor Eltern, die Notwendigkeit, der Islam als Rechtsanlei- tung usw. prägen meine Texte.*

### **Textauszug aus „Donia Fania“ „Die Welt geht zu Ende“ von Muslim:**

ماله بن آدم غير مزروب	Warum ist der Mensch „Sohn von Adam“ <sup>46</sup> hat Eile
جاري مور السراب و الكذوب	läuft hinter Illusion und Lüge
و الحياه ماشى جارية	und das Leben läuft nicht
جمعنا فيها غير الذنوب	in diesem Leben haben wir nur Sünde gesammelt
نفوسنا ما باغية تتوب	unser Selbst will nicht bereuen und umkehren
راها الدنيا فانية	Das Leben „die Welt“ ist nicht ewig

Dass Muslim Symbol und Vertreter des engagierten Rap in Marokko ist, reflektieren seine Chartsplatzierungen und die enormen CD-Verkäufe. Nabil als CD-Verkäufer und DJ beschreibt sehr detailliert das Geschäft mit den Rap-CDs und die große Nachfrage nach Muslims Alben in der letzten Zeit.

*Nabil: Ich glaube, dass Muslim schon ein interessantes Repertoire in diesem Bereich errungen hat, und das liegt schon in seiner Rap-Produktion seit 2005 bis heute mit fünf Alben. Dieses einzigartige Schaffen verstärkt seine Position als beliebtester Rapper nicht nur in Tanger, sondern in ganz Marokko. Als Beweis dafür dient seine Platzierung an der Chart-Spitze, die die Web Seite „Web hobbies“ organisiert. Sie stützt sich dabei auf das Internet und Soziale Medien wie Facebook, Instagram und Youtube, ohne die Popularität des Rappers einzubeziehen. Als Kriterium dafür wird nur die Präsenz des Künstlers im Web einbezogen und Muslim steht immer an der Spitze vor allem mit seinem Song „Al-Rissala“, der über 16 Millionen Mal in Youtube aufgerufen wurde. Seine Alben sind gut verkauft, obwohl sie in YouTube verfügbar sind und viele Fans, auch erwachsene Leute, kaufen seine CDs, um sie als Souvenir zu behalten oder zu verschenken. Die anderen Rapper haben noch nicht die Finanzmöglichkeit, Alben zu produzieren und sie arbeiten nur im Web.*

<sup>46</sup> Die Bezeichnung für Mensch im Koran, vor allem wenn eine direkte Rede an ihn gerichtet ist.

**Textauszug aus „Al-Rissala“ „Der Brief“ von Muslim „Album At Tamarod“ (2014)**

هذي رسالة مكتوبة بدموع و دم الفقرا	<i>Dies ist ein Brief mit Tränen und Blut der Armen geschrieben</i>
نالحوكمة نالوزارة نأي واحد ببل الكارة	<i>Er ist adressiert an die Regierung und die Minister</i>
بغيناكم تحسوا بينا تعرفونا بلي حنى صبارا	<i>wir wollen, dass sie das Gefühl haben, dass wir sehr geduldig sind</i>
بالحق ملي غانثوروا الثورة ديالنا حتى نمقبرة	<i>wir werden revoltieren, aber unsere Revolution geht bis zum Tod</i>
حنايا ماشي غنم نتومة ماشي جزارة	<i>wir sind keine Schafe und ihr seid keine Fleischer</i>
حنايا المسؤولية و نتوما المسؤولين شفارة	<i>wir sind die Verantwortung und ihr seid verantwortliche Räuber</i>
صافي مايقيناش نخافوا خرجنا من المغارة	<i>wir haben keine Angst mehr, wir sind aus der Höhle rausgekommen</i>
عقنا بكم غير الهدارة كلمتكم غدارة	<i>wir haben euch erwischt, ihr seid nur Geschwitzer, und Verräter</i>
قولولي كيف كاتحسوا ملي الشباب فحال النواراة	<i>Sagen sie mir, wie sie sich fühlen, wenn junge Leute</i>
ما جابر مايعمل براسو غير كيضيع خسارة	<i>keine Perspektive haben und umsonst leben</i>
سنين تضيع فالحبس ولا في الغربية بلاد النصرارة	<i>verlorene Zeit im Gefängnis oder im fremden Land</i>
ولادنا فالزنقة شمكاراة و بناتنا فالدعارة	<i>Unsere Kinder sind Junkies und unsere Töchter Prostituierte</i>

Ein weiterer Aspekt, weshalb die Nachfrage nach Muslims Alben und vor allem seinem engagierten Rap zunimmt, liegt in der Persönlichkeit des Rappers und den Botschaften seiner Texte vor allem an die jungen Leute. Mit dem Bild des terroristischen Muslims in den westlichen Vorstellungen bricht Muslim mit seinem Song „Ana Muslim“ („Ich bin Muslim“) als Reaktion auf die Vorwürfe und als Ruf zur Wiederbelebung des islamischen Bewusstseins und zur Verschönerung des Islams. Nabil erläutert das anhand von einigen Beispielen aus Muslims Songs:

*Nabil: Die Persönlichkeit dieses Rappers und seine Wünsche, eine gerechte Gesellschaft ohne Devianz und soziale Probleme zu schaffen, machen ihn sehr beliebt. Er verkörpert manchmal indirekt die Rolle des Predigers داعية إسلامي, indem er in seinen Texten Beispiele aus den islamischen Werten wie in „Dounia Fania“ und „Die Welt geht zu Ende“ zitiert. Zum anderen ist der Name „Muslim“ im Rap-Bereich sehr nah an der marokkanischen Identität, in der die Religion ein wichtiger Bestandteil ist. Seine Texte sind nach dem 9afia-system (Reimsystem im Arabischen) gut gereimt und sie enthalten keine Vulgärsprache. Deshalb ist Muslim heute sag ich mal Number one in Marokko. Der Islam und die marokkanische Identität gehören zusammen. Nach diesem Muster arbeitet Muslim indirekt in seinen Texten.*

### Textauszug aus dem Song „Ana Muslim“ („Ich bin Muslim“) 2008

قلمهم أنا مسلم ماشي إرهابي	sag denen, dass ich Muslim und kein Terrorist bin
قلمهم لأنا مسلم ماشي انتحاري	sag denen, dass ich Muslim und kein Selbstmordattentäter bin
قلمهم حدشي كذوب	sag denen, dass alles Lüge ist
الدين ديالك باري من لي فهمو مقلوب	Deine Religion (Islam) ist unschuldig, wenn sie nicht kapieren
حييت راک مسلم العالم منك مرعوب	Weil du Muslim bist, die Welt hat Angst vor dir
حييت راک مسلم روشيرشي مطلوب	Weil du als Muslim gesucht wirst
أي عمل إجرامي للمسلم منسوب	jede kriminelle Handlung wird dem Muslim zugeschrieben
أي تاريخ دامى على المسلم محسوب	jede Geschichte voller Blut wird immer vom Muslim geprägt
قلمهم بلي حنايا عايقين بالملعوب	Sag denen, dass wir (Muslime) dieses Spiel schon kennen
بلي هذا فلم و سيناريو مكتوب	dass alles nur ein Film und ein Szenario ist
ولي كتبو مخطط لكل هذ لحروب	und der, der diesen (Film und Szenario) geschrieben hat, hat alle diese Kriege vorgeplant

#### 6.8.4 Kategorie: Rap als hybrides Produkt

Im Fokus dieser Arbeit stehen die sprachlichen und die kulturellen Eigenschaften der Rap-Musik in Marokko, wobei die These, dass der marokkanische Rap und seine Sprache ein hybrides Produkt sind, von großer Bedeutung ist. Die Entstehung der Rap-Musik verläuft in vielen Phasen, in denen sie mit dem Import der Musik und später mit dem Aufbau einer lokalen Szene charakterisiert wird. Hicham Abkari widmet diesem Zusammenhang einen interessanten Beitrag, indem er auf den Begriff „hybrid“ eingeht und ihn durch „brassage culturelle“<sup>47</sup> ersetzt:

*Abkari: Ich habe früher immer betont, als der Rap aus den USA und später über Frankreich nach Marokko kam, dass wir über den Rap in Marokko und später über den marokkanischen Rap sprechen. Als kulturelles Produkt wird Rap in Marokko im Gegensatz zu den anderen Genres wie Metal und Fusion sehr favorisiert und das hängt insbesondere von den Produktionsmitteln ab. Um einen Rap-Song zu produzieren, benötigt man dafür nur ein Home-Studio, Samples, Lyrics auf Darija und YouTube und später wird man auf kleinen Bühnen auftreten. Aus diesem Grund hat der marokkanische Rap einen großen Aufstieg, während die anderen Musik-Genres viel kosten. Die Annahme, dass wir einen marokkanischen Rap bekommen, liegt vor allem in dem „brassage culturelle“ oder besser gesagt der Fusion. Die Musik in Marokko ist an sich hybrid. Als Beispiel nenne ich die Gruppe Fnaire, die in ihrer Musik traditionelle Instrumente wie Qaraqibs, Gimbri oder die Laute mit amerikanischem Beat sowie die Verwendung des Darija mischen. Es ist eine Art „Experimentation musicale“ (musikalisches Experimentieren). Meiner Meinung nach ist die Musik gemacht, um hybrid zu sein.*

<sup>47</sup> Aus dem Französischen: „Kulturelle Mischung“.

Im Zusammenhang mit dem Prozess der Entstehung des marokkanischen Rap und dessen Aneignung der marokkanischen Kultur spielt die Sprache Darija eine wichtige Rolle beim Aufbau und der Akzeptanz des neuen Musikstils. Ihre Rolle liegt in der Flexibilität, innerhalb des Rap-Textes verschiedene Rhythmen und Sprachen kombinieren und mischen zu können. Der Rapper Amir L9wafi betont, dass der Erfolg des Rap in Marokko auf Darija zurückzuführen ist.

*Amir: Der Rap kam zum ersten Mal aus den USA über Frankreich zu uns auf Englisch und Französisch. In dieser Zeit Ende der 1990er hielt man das für Lärm und fremde Kultur. Nachdem wir diesen „französischen und amerikanischen“ Rap mit neuem lokalem Beat mischten und das DARIJA verwendeten, das auch verschiedene Sprachen enthält, setzte sich der Rap in Marokko durch. Als Rapper und Fan kann ich mich gut mit diesem Rap identifizieren, weil man als Rapper für das Publikum Rap macht und eine Art Interaktion mit ihm erzeugt. Ich halte den marokkanischen Rap für eine Fusion musikalisch und sprachlich. Dieses Beispiel findet man in meinem Song „L9wada“.*

#### **Textauszug aus dem Track „L9wada“ „Das Unwohlsein“ von Amir L9wafi**

<i>Wa seer, la bghiti teer, rak ba9i sghir</i>	<i>Geh, wenn du fliegen möchtest, du bist noch klein</i>
<i>La9it l9waf7al Roméo O Juliette La-N Shakespeare</i>	<i>ich habe die Reime wie Romeo und Julia von Shakespeare geordnet</i>
<i>L9wada, L9wada B darija</i>	<i>das Elend, das Elend auf Darija</i>
<i>L9wada, Fen la3b b7rouf lhija2</i>	<i>das Elend, die Kunst des Spiels mit dem Alphabet der arabischen Sprache</i>

Um die Akzeptanz in der Gesellschaft zu erhöhen, legen die Rapper viel Wert auf die Rekonstruktion und die Mischung der lokalen Kultur mit Hip-Hop-Elementen. Der Journalist Tonton verdeutlicht die Verortung der Hip-Hop-Kultur und vor allem der Rap-Musik in Marokko im Umgang mit der Fusion. Für viele Rapper stellt dieser Prozess der Fusion und Hybridisierung keine Wahl dar, sondern eine wesentliche Notwendigkeit, damit sich dieses Produkt verbreiten kann. Als Beispiel dafür sei hier die Gruppe H-Kayne als Vertreterin des Taqlidi-Rap erwähnt. H-Kayne steht in dem berühmten Rap-Song „Issawa style“ für eine Mischung aus dem afroamerikanischen Stil und den Traditionen der islamischen Sufi-Orden in Marokko. Dabei verweist der Song auf die Merkmale der Tariqa-Issawia<sup>48</sup> durch

<sup>48</sup> Islamischer Sufi-Orden in Marokko.

die Bekleidung der marokkanischen Djelebba<sup>49</sup> sowie die Einbindung des Issawi-Tanzes und der Klänge von lokalen Instrumenten.

*Tonton: Abgesehen von der im Rap verwendeten Sprache Darija manifestiert sich die Fusion oder Hybrid vor allem im traditionellen Rap, indem die Rapper religiöse, lokale Werte einfügen. Das zeigt sich als Beispiel bei H-Kayne auf dem Cover ihres Albums „HK 1426“, das auf den islamischen Kalender hinweist und wo man den Geburtstag des Propheten feiert. Im Zusammenhang mit der Dimension der Tariqa-Soufia spielt der Rap genauso eine Rolle, wobei er wie die Tariqa-Zeremonie (Amdah (meditative Übung im Sufismus), Jadba (Tanz), Musik) begleitet wird. Und ich glaube, dass die globale Rap-Musik in das Lokale in Marokko eingebettet wird.*

### Textauszug aus „Issawa Style“ von H-Kayne

<i>Darija</i>	<i>Deutsch</i>
<i>Lkoul Lmgharba, H-Kayne rythme issawo jadba</i>	<i>Alle Marokkaner, H-Kayne bringen den Issawi-Rhythmus Jadba<sup>50</sup></i>
<i>Raha nayda nouda, nhablouha nouda</i>	<i>Steh auf, wach auf</i>
<i>Nouvel impact, H-Kayne sur rythme issawi come-back</i>	<i>Neue Wirkung, H-Kayne mit Issawi-Rhythmus ist zurück</i>
<i>Ne boude pas comme dhab bouge, rap vert et rouge</i>	<i>Nicht schmollen wie immer, beweg dich, Rap ist grün und rot</i>

Während die Gruppe H-Kayne neue Elemente in den Text und die Visualisierung (Issawa style) aufnimmt, arbeitet auch die Gruppe Fnaire daran, vor allem im Clip „Ngoul Mali“ („Ich sage, was ist los mit mir“), der im März 2017 erschienen ist. Die Merkmale der Mischung manifestieren sich in vielerlei Hinsicht, wobei die Gruppe drei verschiedene Arten des Tanzens integriert und sich auf das kulturelle Erbe Marokkos bezieht. Das betont Nabil folgendermaßen:

*Nabil: Der Clip „Ngoul Mali“ von Fnaire ist ein Beispiel des Zusammentreffens des Globalen und Lokalen. Die Künstler beabsichtigen damit, die Marokkaner an ihre alte Tradition, Solidarität und feste Verbindung mit ihrem Land zu erinnern. Das Video umfasst drei verschiedene Tänze aus dem Hip-Hop, dem zeitgenössischen Tanz und dem Krump, indem der Flow mit dem Klang der Gnawas (rhythmusbetonte Musik) begleitet wird. Ich finde es auch interessant, dass man durch diese Clips eine Akzeptanz des traditionellen Rap und eine gute Anpassung an die populäre Kultur in Marokko findet.*

<sup>49</sup> Traditionelles Kleid für Männer in Marokko.

<sup>50</sup> Religiöser Tanz der Sufi-Anhänger.

### Textauszug aus dem Clip „Ngoul Mali“ von Fnaire (2017)

تعالى ولدي نكوليك مسالة	<i>Komm her mein Sohn, um dir etwas zu sagen</i>
الوقت حيات و الهه دندانة	<i>Zeit vergeht und uns erwartet die Langeweile</i>
الباب فالباب و الناس نخالة	<i>Tür an Tür und man kümmert sich nicht um uns</i>
قلال اللم العباد زربانة	<i>Niemand redet miteinander und jeder hat es eilig</i>

#### 6.8.5 Kategorie: Der Rap-Song und seine Sprache

Die zwei Komponenten Sprache und Song bilden einen wichtigen Kern und ein distinktives Merkmal im marokkanischen Rap, da die verwendete Sprache Darija unterschiedliche Niveaus je nach Gebrauch im Text und seiner Botschaft umfasst. Die Variation und die Poesie derselben Sprache hängen von dem Rap-Typ (Taqlidi, engagiert, Moltazim) ab. Auf der musikalischen Ebene wird Darija im Rap nicht zum ersten Mal adoptiert, sondern es wurde von vielen lokalen Musikern verwendet, wie den Gruppen Jil, Jilala und Nass Ghiwane. Diese Künstler bedienten sich des gleichen Sprachmediums in den 1970er Jahren und benutzten dabei die „Maani“, die versteckte Kritik (vgl. Caubet 2010: 99-105), in ihren Songs, während die neuen Rapper heute direkte Botschaften vermitteln. Hicham Abkari geht auf die Rolle des Darija ein, sowohl auf seinen Gebrauch und seine Adaptation in der Rap-Musik als auch auf seine Verwendung im alltäglichen Leben.

*Abkari: Die Frage des Darija ist sehr umstritten in Marokko. In den Zügen der Rap-Welle Anfang der 2000er erschien es eine große Manipulation zu sein, vertreten durch Aktivisten und Politiker, die besagt, dass das Darija durch Rap eine Anerkennung bekommen hat. Das stimmt nicht. Die Musik mit ihren Typen war und ist in Marokko immer auf Darija, mit Ausnahme von Gedichten und nationalen Liedern. Die meisten Rapper meistern diese Sprache und können wegen des Sprachmangels im Französischen und Englischen nur auf Darija mit dem Eindringen von ein paar Wörtern aus dem Französischen und Spanischen schreiben. Eine Sprache, die sehr nah am Alltag der MCs ist. Der Rap auf Darija gewinnt vor allem in Marokko einen guten Ruf in den Medien, was ich „Banalisierung“ nenne. Der Rap wird heute gleich wie andere lokale populäre Kultur konsumiert und ist damit in der marokkanischen Kulturlandschaft adaptiert.*

Andererseits bezeichnet Dominique Caubet aufgrund der Erkenntnisse aus ihrer Arbeit an marokkanischen Dialekten das Rap-Darija als eine Kreationssprache, die verschiedene Facetten hat. Von daher trägt die Sprache im linguistischen Sinn die Polysemie, indem der Text sprachlich anders interpretiert und gelesen werden kann. Der Rap-Text wird durch seine verwendete Sprache gekennzeichnet und reflektiert gleichzeitig den Rap-Typen.

*C: Selbstverständlich spielt Darija eine besondere Rolle nicht nur in der Rap-Musik sondern auch im marokkanischen Alltag. Auf dem linguistischen Gebiet, vor allem in den Städten, bleibt Darija sehr einzigartig. Sie ist für mich eine flexible und dynamische Sprache, in der man mit den Wörtern spielt. Es gibt Rapper, die sich ausdrücklich für eine „Zan9a-Darija“ (Straßensprache) entscheiden. Bigg war der erste, der so was machte. Er geht davon aus, dass man so rappen muss, wie man im täglichen Leben spricht, ansonsten ist man Heuchler. Andere Rapper wie Muslim, Fnaire und H-Kayne pflegen im Gegensatz dazu ihre Sprache und vermeiden die vulgären Ausdrücke. Von daher unterscheidet man durch Darija den engagierten Rap, der eine strenge, vulgäre Sprache verwendet, während der Taqlidi und Moltazim ein sauberes Darija benutzt. Ich glaube, ein guter Rap-Text nimmt seine Kraft aus seiner Sprache und man kann dabei einen großen Unterschied zwischen Casablanca und Marrakesch merken, was das Rap-Darija angeht.*

Aus der akademischen Sicht von Abkari und Caubet positioniert sich die Verwendung des Darija je nach dem Typ des Rap, während die Rap-Konsumenten eine andere Meinung vertreten. Die meisten befragten Fans, die ich in den drei Städten interviewt habe, zeigen eine enge Verbundenheit mit dem Rap-Text. Für viele bieten das Spiel mit den Wörtern und die Verwendung des Slangs einen Raum für Kreativität. Auf die Frage bezüglich der Relation zwischen Text und Sprache führt Anouar aus Casablanca Folgendes an:

*Anouar: Die Rap-Szene in Marokko unterscheidet sich meiner Meinung nach nur in der verwendeten Sprache. Es geht ja um das gleiche Darija mit unterschiedlichen Tönen. Persönlich würde ich nie den Taqlidi-Rap hören, weil der poetische Aspekt und die authentische Stimmung in der Szene nicht existieren. Es fehlen ja diese Sprachcodes zwischen dem Rapper und den Fans sowie der Auftritt. Wenn ich in der Szene in Casablanca bin, genieße ich diesen authentischen Kontakt, wenn Rapper wie Dizzy Dros oder Mobydick uns mit „wach bgito sda3?“ (wollt ihr heute viel Lärm) und „Liom nbalblouha“ (es wird heute richtig gefeiert) begrüßen. Die Lyrics sind auch perfekt gereimt mit dem Eindringen von Fremdwörtern, was dem Text einen besonderen Wert und eine Authentizität gibt. Aus diesem Grund wird der engagierte und politische Rap wegen seiner Sprache konsumiert und ist favorisierter als der Taqlidi.*

Nachdem die fünf Kategorien mit Bezug auf den marokkanischen Rap erläutert worden sind, werden in den folgenden Schritten die Ergebnisse und die Ziele dieser Studie im Hinblick auf die Merkmale der marokkanischen Rap-Musik und das hybride Konzept beleuchtet. Der Hybridisierungsprozess und sein Resultat auf der kulturellen und der linguistischen Ebene werden dazu in einen einheitlichen Zusammenhang gebracht. Vorher werden die Ergebnisse der Interviewauswertungen einem kritischen Blick unterzogen.

## 1. Drei Szenen mit wenig Unterschieden

Die Rap-Szenen in Marokko sind, wie die Betrachtung der Kategorie Rap-Szene gezeigt hat, nicht zahlreich und unterscheiden sich nicht in vielerlei Hinsicht. Sie entwickeln sich allmählich vor allem in den Metropolen, wo die Urbanisierungsprozesse sehr rasant sind. Dieses Faktum der Urbanisierung ist (vgl. Interview Abkari) ein wichtiger Faktor, welcher als Basis der urbanen Szenen und ihrer Lokalisierung in diesen Städten gilt. Casablanca hat im Vergleich mit Tanger und Marrakesch die nach meiner Ansicht attraktivste Rap-Szene dank der zunehmenden Zahl der Fans auf Konzerten auf kleinen und großen Bühnen. In diesen Zusammenhang gehört zudem, dass hinter diesem Interesse große Werbesponsoren stehen. Spezifisch für jede Szene ist nach Abkari die Auswahl des lokalen Künstlers, der sich laut den Sponsoren in ein Werbeprodukt verwandelt und nach seinem Ruf und Bekanntheitsgrad auf YouTube (Bigg, Muslim und Dizzy) nachgefragt und in der Szene erwünscht ist. Im Vergleich zu den sogenannten Szenen spielen die großen Events und kulturellen Veranstaltungen, vor allem die Festivals, zu denen der Eintritt gratis ist, eine bedeutende Rolle. Hicham Abkari betont die Präsenz der Rap-Szene auf den nationalen und internationalen Festivals wie Mawazin und L’Boulevard:

A: *[...] die Festivals in Marokko bieten vielen Rap-Gruppen eine Gelegenheit, auf nationaler Ebene an, auf einer Bühne aufzutreten. Deswegen bilden die Festivals Orte, an denen viele Menschen und Fans verkehren, dies betrifft vor allem den Rap. Andererseits wird die Rap-Szene nicht gut besucht, wenn es um Konzerte mit Eintrittskarte geht, nur wenige kommen, wenn Muslim und Bigg auftreten.*

Zugleich entfaltet der marokkanische Staat in dieser Hinsicht mit seiner Durchführung von Festivals eine Politik, mit der nur bestimmte Rap-Szenen eingeplant und unterstützt werden können (vgl. Interview mit Caubet). Diese Staatspräsenz auf der kulturellen Ebene beeinflusst die Musikszene, in der die Rap-Musik als durch den Staat kontrollierte Szene gilt (vgl. Almeida 2017: 169). Zudem bleibt die Auswahl von Rap-Gruppen für große Festivals von der Makhzen-Politik abhängig: „the ruling elite is able to choose the artists that participate, and those to be excluded“ (Almeida 2017: 36). Deshalb arbeiten die lokalen Rap-Künstler im Underground (vgl. Interview Caubet), während die vom Staat im Mainstream akzeptierten Szenen sehr gut besucht werden.

In Anbetracht der Homogenität des Stils in den Szenen mit Ausnahme der Szene in Marrakesch, die sich nach einem traditionellen Stil richtet, wird die Varietät der Rap-Szenen in Marokko auf internationaler Ebene im Vergleich mit dem US-amerikanischen Kontext sehr

vermisst. Der Rapper L9wafi sowie Hicham Abkari thematisieren dieses distinktive Merkmal vor allem zwischen Instru West bei Snoop Dog und Instru New York von Moob Deep (vgl. Interview Amir L9wafi), was in Marokko sehr selten zu finden ist. Es genügt an dieser Stelle, nur auf die Sprache hinzuweisen, mit der sich jede Szene identifiziert hat.

## **2. L7awma („Viertel“) und Zanja („Straße“) als Inspirationsorte der Rap-Musik**

Der Mythos des Ghettos in der Rap-Kultur in den USA sowie das Bild der Urbanisierung werden auch im marokkanischen Kontext etabliert. Mittlerweile kreuzen sich die marokkanische und US-amerikanische Dimension des Ghettos in künstlerischer Hinsicht, die Klein und Friedrich als „Legitimation einer authentischen wirkenden künstlerischen Produktivität“ (Klein und Friedrich 2003: 24) bezeichnen. In diesem Zusammenhang zeigt der Rapper Muslim seine Liebe und enge Beziehung zu seinem Viertel (vgl. Interview mit Muslim), das die Klischees der Hoffnungslosigkeit, der Armut und des Drogengeschäfts nach US-amerikanischem Vorbild repräsentiert. Für ihn stellt dieses urbane Gebiet die einzige Grundlage für seine Texte dar, da die Bedeutung des Viertels im marokkanischen Kontext ebenfalls auf die Erzählkunst „Al Halqa“ (Platz im Viertel in Form eines Kreises, wo Erzählgeschichten und Lieder produziert werden) zurückgeht (vgl. Caubet 2010: 241).

Die Rap-Texte beziehen ihre Stärke aus der Kultur des Viertels, da L7awma (Viertel) und Zanja (Straße) von vielen Künstlern als Inspirationsorte angesehen werden (vgl. Caubet 2010: 241). Dieser Aspekt des Viertels spiegelt sich in den Texten sehr stark wider, deren Wirkung bei den Fans sehr gut aufgenommen wird. Denn solche Texte bieten vor allem für den Fan (vgl. Interview mit Jouad) eine wahre Abbildung und Reflexion des eigenen Lebens, wenn der Rapper Songs über L7awma (Bigg, Muslim, Dizzy Dros) verfasst. Die Thematisierung des Viertels in der Rap-Musik ist auf der anderen Seite meiner Meinung nach kein ausreichender Grund, den Rap den armen Vierteln zuzuschreiben. Andererseits bricht das Interesse an Rap-Musik in Marokko diese Stereotype (Rap: Viertel) auf. Ohne auf die Assoziation mit dem Viertel-Hintergrund hinzuweisen (vgl. Interview mit Salma) und ohne die Abbildung der Realität zu betonen, identifizieren sich Fans (Mittelschicht) mit der Rap-Musik wie Salma. Hier wird die Konfrontation zwischen der Zuneigung zum Rap und dem Bild des islamischen konservativen Marokkos manifestiert, indem man behauptet, dass die Religion Islam und die exotische Rap-Musik koexistieren können. Aidi (2014) konstatierte bezüglich dieses Zusammenstoßes zwischen Religion und Musik in den muslimischen Gemeinschaften, dass unter Musik in diesen Ländern eine Kraft, ein Pro-

testelement, für die Verkündung von Identität und den Aufbau von Community verstanden wird (Aidi 2014: xxvi). Andererseits konstatiert Boubia (2014) in Bezug auf die Relation zwischen dem Islam und der neuen alternativen Kultur in Marokko „Rap“ und in Bezug auf Salmas Meinung, dass die meisten befragten Festivalbesucher in Mawazine und L’Boulevard Islam als mit der Musik kompatibel betrachten.

*„Mais surtout, il est particulièrement intéressant de noter que, dans l’ensemble, la moitié des festivaliers qui se sont exprimés ont une conception d’un islam compatible avec les musiques actuelles.“*

(Boubia 2014: 274)

Sie interpretiert das so, dass die jungen Marokkaner ihren Glauben individuell und ohne Einfluss des politischen Islams und von Familienzwängen erleben wollen.

In Bezug auf das Interesse an der Rap-Musik auf nationaler Ebene vor allem in Marrakesch, Casablanca und Tanger positioniert sich der Rap trotz seiner Anwesenheit in der marokkanischen Kultur sehr schlecht. Im Anschluss daran erklärt Hicham Abkari, dass auf lokaler Ebene die Populär-Musik „chaabi“ und „Rai“ trotz der großen Mediatisierung der Rap-Musik dominanter bleiben.

A: *[...] le rap n’a pas eu une grande audience dans la culture marocaine à l’échelle nationale. On ne peut pas nier, il est bien accueilli dans les medias privées à Casablanca et Rabat étant un produit destiné à une certaine jeunesse urbaine ou plutôt rurale. Les groupes du rap ont encore des difficultés à avoir un accès dans les festivals locaux hors Casablanca ou Marrakech. Cette difficulté se réside dans le fait que le Maroc pour une grande majorité est un pays conservatif respectant les valeurs religieuses et traditionnelles. On voit toujours dans ce nouveau genre de musique une touche étrangère, je pense.*

### **3. Moltazim (engagiert) und Taqlidi (traditionell) als Marken der Rap-Szene in Marokko**

Das Narrativ des marokkanischen Rap greift grundsätzlich sowohl in der Sozialkritik (Unwohlsein in der Gesellschaft) und in den Erwartungen der jungen Leute als auch im patriotischen Gefühl zum eigenen Land Marokko. Die Rapper befassen sich in ihren Texten, als die neue Szene Anfang der 2000er startete, mit alltäglichen Erfahrungen in dem bewohnten Viertel (vgl. Interview Caubet). Zehn Jahre später brachte der Arabische Frühling in den arabischen Ländern im Jahr 2011 durch die Rap-Musik eine kritische Ausdrucksform mit sich, insbesondere in Marokko, mit der die Rapper ihre Unzufriedenheit mit der sozio-

ökonomischen Realität und der Ungerechtigkeit auf allen Ebenen zum Ausdruck gebracht haben. In diesem Kontext verfolgt der Rap in Marokko das US-amerikanische Muster in der Authentizität des Rap als Stimme der marginalisierten Schicht. In Bezug auf diese authentische Frage des Rap außerhalb der USA konstatieren Klein und Friedrich in dieser Hinsicht, dass „Hip-Hop nicht lediglich als Kopie des schwarzen Originals verstanden werden könne, zugleich sei in allen lokalen Hip-Hop-Kulturen Authentizität gewährleistet“ (Klein und Friedrich 2003: 68).

Tricia Rose bekräftigt in diesem Diskurs, dass die Authentizität des Rap als originär politisches Ausdrucksmedium von Afroamerikanern im Kontext der postindustriellen Ära zu verstehen ist (vgl. Klein und Friedrich 2003: 59). Der engagierte Rap, vertreten durch Muslim (Tanger) und Dizzy Dros (Casablanca), wird im Vergleich der drei Szenen am meisten konsumiert im Gegensatz zu dem Taqlidi-Rap الراب التقليدي. Das liegt vor allem an der zunehmenden Zahl der Fans dieser Künstler und den guten Charts-Platzierungen (vgl. Interview mit DJ Nabil). Die beiden Rapper gründen und entwickeln eine Rap-Basis, die den Rap in Marokko beheimatet und populärer macht. Nicht nur die Ästhetik des Rap-Textes (Sozialkritik und Verwendung des Darija) lassen die Künstler so bekannter und beliebter werden, sondern vor allem die Doppel-Funktion ihres persönlichen Backgrounds als Künstler und Repräsentanten einer bestimmten Ingroup (vgl. Interview Caubet).

## Muslim

Der Rapper Muslim (Mohamed Mezouri) aus Tanger verkörpert die Rolle des guten Menschen (Bart als Zeichen eines gläubigen Muslims) und Dichters (vgl. Interview mit Jouad und Nabil), der vor allem in seinen Texten einen islamischen Hintergrund geprägt durch religiöse Werte bauen und bewahren möchte. Durch Tupac Shakurs Einfluss und die Inspiration der Revolution erscheint Muslim in seinem Song „Dounia Fania“ („Die Welt geht zu Ende“ – Song siehe oben) laut Dominique Caubet als islamischer Prediger (vgl. Interview Caubet), da das soziale Elend in der marokkanischen Gesellschaft mit der Distanzierung von den religiösen Werten begründet werden kann. Muslim zeichnet hier durch diesen Song den richtigen Weg des Muslims durch Begriffe aus dem islamischen Kontext „دروس دنيوية“ wie z.B.: „khasna nraj3o ldin wa n9raw alhorof alchafia“ („Wir müssen zum Islam zurück und lesen dessen Buchstaben“). Dabei ist dieses Bild der Rückkehr zur Religion in der Tradition des Predigens in Marokko ganz unterschiedlich verankert, indem dieser Appell manchmal politisch aufgeladen wird. Muslim distanziert sich mit dem Rap-Text von

jedem politischen Islam und verweist auf ein islamisches Erwachen „*Asahwa*“ „*الصحوّة*“ „*الإسلامية*“ als Lösung aller Probleme. Die Identität als Muslim in Marokko verkehrt nicht die Hip-Hop-Kultur, sondern nimmt sie in der Bezeichnung „Hip-Hop-Religion“ auf, wie schon bei Malcom X und Abdel Malik. Die Thematik des Moralverfalls in der Gesellschaft, die sich in einer Ära des Unglaubens befindet (vgl. Wiedemann 2012: 27) nimmt genauso wie Muslim auch der tunesische Rapper El General in seinem Song „Allah Akbar“ (Gott ist groß) auf. Darin geht es um das Leben der heutigen Muslime und die Wiederbelebung des Korangesetzes.

In seinem Video-Clip „Al-Rissala“ „*الرسالة*“ aus dem Album „Altamarod“ (2014) vermischt sich das Bild der Religion mit der scharfen Kritik an den korrupten Politikern in Marokko. Der Titel „Al-Rissala“ geht auf den Film von Mustapha Alakad „Message“ von 1977 zurück. Dabei verweist Muslim auf das religiöse Symbol der islamischen Botschaft in ihren Anfängen (Hidjra-Zeit) und zeigt damit selbst als Verfasser und Träger dieses Briefs (*Im Namen der Jugend dieses Landes schreibe ich diesen Brief*) das Elend der marokkanischen arbeitslosen Jugend. Andererseits spielt die religiöse Inspiration dieses Ereignisses, „The Message“ von Mohammed, dem Gesandten Gottes, eine Rolle in der Botschaft der jungen Schicht an die Verantwortlichen im Land. Im Clip wird dieses Phänomen der jungen Arbeitslosen mit den sogenannten „Diplomees Chomeurs“ verbunden, die als engagierte Aktivisten in der Protest-Bewegung 20 Fevrier Anfang 2011 fungiert haben. Der Song Al-Rissala behandelt das Thema des Klientelismus in Marokko, Muslim bezeichnet den Klientelismus als „Lkala“ (Beziehung). Nach seiner Ansicht gibt es keinen Unterschied zwischen einem Analphabeten und einem Absolventen, solange man gute Beziehungen hat:

<i>kif l9ari kif omi kolchi fi chabka khabala</i>	<i>der Absolvent und der Analphabet sind gleich</i>
<i>7rafitli kifach nakhdam hit ma3andich lkala</i>	<i>ich weiß nicht, wie ich einen Job ohne Beziehung finden kann.</i>

Muslim reflektiert und vertritt in diesem Zusammenhang als Teil dieser Schicht seine Landsleute aufgrund seiner Erfahrung mit Arbeitslosigkeit und Perspektivlosigkeit. Androutsopoulos (2002) versteht dies als Repräsentation (vgl. Interview mit Muslim und Jaouad):

*„In der HipHop-Kultur gilt ‚represent‘ oder ‚repräsentieren‘ als ein das kulturelle Handeln leitendes Schlüsselkonzept. Die beteiligten Künstler und Aktivisten vertreten ihre Musikkultur, lokal‘ durch ihre eigenen Aktivitäten und konstruieren sich dadurch als aktive und kompetente Mitglieder.“*  
(Androutsopoulos 2002: 3)

In diesem engagierten „Moltazim“-Song bedient sich Muslim nicht nur eines scharfen kritischen Textes, sondern auch der Macht des urbanen Milieus, indem er sich auf den Dächern mit Blick auf die Stadt Tanger äußert. Durch die Verwendung des urbanen Elements verstärkt sich laut Almeida (2017) das Bild des urbanen Raums als visuelle Repräsentation der Macht und des Protests: „Urban spaces are of value to the state to reaffirm its dominance and for people to gather and protest.“ (Almeida 2017: 113) Auf der anderen Seite gilt die Inszenierung der Rap-Visualisierung nicht nur als Dokumentation der ethnischen Minderheit, der „schwarzen Jugend“, wie es in den USA der Fall ist (vgl. Keyes 2002: 211), sondern repräsentiert bei Muslim die gesamte Jugend in Marokko. Ein weiterer Aspekt, auf den Muslim in seinen engagierten Texten hindeutet, ist seine Rolle als Verteidiger gegen die negativen Unterstellungen gegen den Islam nach den terroristischen Ereignissen am 11. September 2001. Dabei wird hier nicht nur das durch westliche Medien verzerrte Bild des Islams beleuchtet, sondern auch die Identität der Marokkaner, die auch auf der Religion basiert, die einen wichtigen Bestandteil dieser Identität darstellt (vgl. Jaouad Interview).

### **Dizzy Dros**

Dizzy Dros, mit bürgerlichem Namen Omar Souhaili, steht stellvertretend für die Casa-Szene. Sein eigener Rap-Stil hat dazu beigetragen, insbesondere in seiner Heimatstadt Casablanca eine breite Beachtung und Anerkennung zu erfahren. Wie der Rapper Muslim bezieht sich Dizzy Dros sehr stark auf seine Stadt, indem er die meisten seiner Songs seinem ihn inspirierenden Wohnviertel „Binlmdoun“ widmet. Das Bild der Ghettoisierung und der Gangster-Stil sind in seinen Texten sehr spürbar, ohne jedoch die Assoziationskette Ghetto-Aggression-Kriminalität-Gewalt (vgl. Klein und Friedrich 2003: 73) einzubeziehen.

Seine Rap-Texte sowie seine Clips stützen sich auf den US-amerikanischen Aspekt, der in „voice, his punchlines and his lang“ (Almeida 2016: 93) zu erkennen ist. Eines der wichtigsten Merkmale seiner Musik ist die Kontextualisierung des US-amerikanischen Rap durch Imitation und Adaptation im marokkanischen Kontext. Das US-amerikanische Modell des Rap prägt seinen Rap, wie Salma im Interview betont: „*Deren Beat, Instru und Sprache. Ihre Instru sind Genuss und ihre Texte sind Shake Gedichte.*“

Dizzy Dros lebt seine Egozentrik im Rap aus und vermittelt damit das Unwohlsein und den Alltag eines jungen Menschen auf seine Art an die Politiker, indem er den jungen Menschen eine Stimme verleiht. Im Song „Chkoun Hna“ (Wer sind wir) aus dem Album

„3azzy 3andy Stylo“ überschneiden sich durch eine harte Sprache zwei Richtungen. Zum einen zeigt der Rapper keine Scheu, seine Wut und seinen Ärger über die Regierung zu äußern, zum anderen spricht er den Bruch mit der Generation „seiner Eltern“ an: *„7erna m3a dawla o nass kbar makaterhamnach“* (*der Staat bringt uns aus der Fassung und unsere Eltern verstehen uns kaum*). Das Besondere an „Chkoun Hna“ ist, dass es das Leben der marokkanischen Jugend und die gewalttätigen Konfrontationen mit der Polizei darstellt. Dieses Verhältnis mit der Regierung, vertreten durch die Polizei, war ein entscheidender Grund für den Ausbruch der Revolution in Tunesien 2011, die auch über die restliche arabische Welt hinwegfegte. Der tunesische Gemüsehändler Mohamed Bouazizi fühlte sich nach den Ohrfeigen der Polizistin Faïda Hamdi erniedrigt, nachdem man seine Ware und seine Waage beschlagnahmt hatte. Dieses Gefühl der Demütigung, *„Hogra“*<sup>51</sup> entwickelte sich ebenfalls bei den jungen Marokkanern, vor allem bei dem Rapper *L7a9ed* (*Mouad Boulghouat*), der wegen dieser Thematik der staatlichen Demütigung mehrmals von dem marokkanischen *Makhzen* verurteilt wurde. Die Rap-Musik wandelte sich für diesen Rapper zu einem Protestinstrument gegen den Staat, vor allem nach dem Beginn der marokkanischen Aufstände durch die 20 Fevrier-Bewegung.<sup>52</sup> In Anlehnung daran verknüpft Tony Mitchell (2001: 10) die Rap-Musik mit dem Protestelement als *„vehicle für various forms of youth protest“*, das sich in jedem lokalen Kontext manifestieren kann. Dizzy Dros weist in diesem Song genauso wie *L7a9ed* auf die Gewalt der Polizei und die Unterdrückung durch die *Makhzen* hin (vgl. DeGhett 2012).

*„Les paroles des chansons de rap, par exemple, sont dominées par la dénonciation qui rend visible la hogra (le mépris, l’humiliation) que le pouvoir exercé sur les citoyens“*  
(Benchenna 2011: 89)

## **Fnaire**

Marokkanischer Rap versteht sich auf der anderen Seite in seinem zweiten Typ als Taqlidi (traditionell) oder national. Er verkörpert darin einen neuen Inhalt und eine Neukontextualisierung. Bezüglich seiner Präsenz auf der nationalen Ebene arbeitet der Taqlidi-Rapper Fnaire vor allem an seinem ästhetischen Inhalt, in dem die territoriale Integrität, der Patriotismus und die marokkanische Identität im Mittelpunkt stehen. Diese drei Aspekte werden deutlich in den Äußerungen von Abkari und Caubet, wobei sie der Meinung sind, dass der

<sup>51</sup> Bezeichnung für das Gefühl der Demütigung und die Machtlosigkeit gegenüber Beamten, vor allem der Polizei in Marokko.

<sup>52</sup> Eine aktivistische Protestbewegung in Marokko, die am 20. Februar 2011 begann.

Taqlidi-Rap sowohl durch die Mischung seines Beats einen Hip-Hop mit marokkanischem Inhalt konstruiert als auch das Bild von Marokko gut darstellt.

Im Gegensatz zum engagierten Rap, der sich gegen die politische Willkür und die sozio-ökonomische Realität wehrt, entstand der Taqlidi-Rap im Zuge des politischen Wandels in den arabischen Ländern und vor allem nach den terroristischen Anschlägen in Casablanca im Mai 2003 als pro-staatliche Stimme. Der Taqlidi-Rap, der „Neo-Patriotism im Hip-Hop“ (El Maarouf 2013: 74) ist eine Reaktion auf den Terrorismus. Almeida (2017) beschreibt die Entstehung des Taqlidi-Rap von Fnaire, der die Macht des Staates repräsentiert:

*„The re-emergence of patriotic themes responded to a moment of rupture and crisis in the country when the moment power of the state was threatened by terrorists and by the Muslim consensus. At this time, some rappers started to mix this new music genre and culture with local and familiar sounds and themes, making rap more palatable for Moroccans audiences. This is the case of taqlidi (traditional) rap created by the group Fnaire.“*  
(Almeida 2017: 60)

Aufgrund der enorm großen Anzahl an Auftritten von Fnaire im Fernsehen, im Radio, auf Festivals und großen Events, kann nach Dominique Caubet (vgl. Interview Caubet) die Präsenz dieses Genres nur als eine Strategie verstanden werden, um sich durchzusetzen und eine große Akzeptanz beim Staat sowie Publikum zu erreichen und zu Festivals eingeladen zu werden. Dafür spricht, dass der Staat solche Künstler mit der königlichen Medaille „*Wissam Malaki*“ ehrt (vgl. Almeida 2017: 89). Damit fördert der Staat seine Politik der Kontrolle über die kulturelle Szene, indem viele Rapper (Fnaire, H-Kayne und Bigg) kooptiert wurden. Almeida (2017) nennt das Agieren mit diesem Rap-Typ eine „Marketing strategy“. Viele Interviewfans aus Marrakesch distanzieren sich bei der Befragung nicht von der Aussage, dass sich der Taqlidi-Rap selbst repräsentiert und vom Staat privilegiert behandelt wird. Die Analyse des Songs von Fnaire „*Hamra aw Khadra*“ lässt erkennen, dass es um die Verherrlichung des marokkanischen Königreichs und den Ruf zur Einheit geht. Dabei bedienen sich die Rapper von Fnaire an Symbolen, die mehrere Rollen übernehmen. Die Dimension von Farben rot und grün der marokkanischen Flagge sowie der Stern symbolisieren sowohl den Zusammenhalt und die Identität aller Marokkaner als auch den Kampf für das Land. Der Song ist an alle Marokkaner adressiert und ist vor allem eine Reaktion und Antwort auf die terroristischen Angriffe auf das berühmte Café Argana am 28. April 2011 in Marrakesch. Dabei verkörpert der Taqlidi-Rap die Agenda des Staates und vertritt dessen Politik.

### **Hybridität als Fusion und „brassage culturelle“**

Aufbauend auf dem Konzept der kulturellen Hybridität nach Klein und Friedrich (2003) sowie Kannamkulam (2008) soll der Rap in Marokko auf den Übergang zwischen der De- und Re-Kontextualisierung verweisen, da sich mit diesem Prozess sowohl die Authentizität der Hip-Hop-Kultur als auch die lokalen Komponenten beschreiben lassen. Im marokkanischen Kontext manifestiert sich der Hybridprozess laut dem Rap-Experten Abkari nur in bestimmten Rap-Typen, dem Taqlidi. Er bezeichnet diese als „brassage culturelle“ oder Fusion. Unter anderem verknüpft James Lull (1995) dieses Konzepts mit den Ideen von „indigenization“ und „hybridization“. Er meint, dass importierte kulturelle Elemente lokale Merkmale annehmen, wenn sich die importierten kulturellen Hybriden entwickeln (vgl. Lull 1995: 244). Darüber hinaus wird das Genre Rap-Musik als Element des Hip-Hop als ein kulturelles Produkt in der marokkanischen Szene favorisiert (vgl. Abkari Interview), da die notwendigen Mittel im Vergleich zum Metal oder zum Rock nicht viel kosten. Um in den Rap einzusteigen, braucht man nur ein Home-Studio, Lyrics und Beats, mit denen die Rapper nach Abkari Sounds, Lyrics und Flows neu produzieren können. Auch die verwendete Sprache trägt dazu bei, den Transfer der Rap-Musik ins Marokkanische zu ermöglichen, da früher auf Englisch und Französisch gerappt wurde und jetzt auf Darija. Der Klang des Darija in Kombination mit anderen Sprachen wie Englisch und Französisch (vgl. Amir) ist sehr ausgeprägt, da damit der Rap-Text neu kontextualisiert wird, und zwar unter Bezugnahme auf den lokalen Hintergrund. Die sprachliche Mischung im Rap (Darija, Berberisch, Englisch, Französisch) gilt als ein Charakteristikum des theoretischen Konzepts der Hybridität: „Die sprachlichen Mischungen sind die augenfälligen und im Falle des Maghreb-Raps interessantesten Aspekte.“ (Stemmler 2005: 149) Der Song „*L9wada*“ von Amir greift die Fähigkeit des verwendeten Darija auf, als Rap-Sprache und als Kunst geeignet zu sein. Hier ist laut Autor darauf hinzuweisen, dass das Spiel mit den Wörtern den Rap authentischer macht. In diesem Prozess gilt die Verwendung von lokalen Wörtern wie „*L9wada*“ für die Zuhörer als ein Zeichen der Identifikation.

In Bezug auf die Rap-Typen in den drei Städten Marrakesch, Casablanca und Tanger zeigt sich die Hybridität im Rap vor allem im traditionellen Taqlidi. Zusätzlich zu der Tatsache, dass die Hybridität an sich in diesem Zusammenhang als Strategie (vgl. Caubet) und als eine Notwendigkeit (vgl. Tonton) verwendet wird, um mehr Akzeptanz zu erreichen und präsent zu sein, arbeiten die Gruppen H-Kayne und Fnaire an der Fusion (vgl. Abkari).

Dabei verdeutlichen die Rapper H-Kayne das Globale und Lokale insofern, dass der Hip-Hop-Beat mit dem religiösen Orden von Aissawa<sup>53</sup> fusioniert und hybridisiert ist. Im Song „Issawa style“ von H-Kayne thematisieren diese Rapper wie auch Fnaire die marokkanische Identität und das religiöse Erbe „Aissawa“ durch die Rap-Musik, indem sie dieses mit der Präsenz der Flagge „rot und grün“ manifestieren. Mit der Begleitung durch religiöse Melodien „*Lah dayme koulchi igoul Lah daym*“ („Ruhm dem Ewigen“) und den musikalischen Beats im Beispiel Issawa kann man die Musik von H-Kayne im Video-Clip „Issawa style“ als einen hybriden Dialog und als eine Offenheit für andere Kulturen (Rap-Musik) verstehen. Der Titel des Songs „*Issawa Style*“ an sich vereinbart zwei Bezeichnungen in einem: Issawa (Sufismus) und Style (Hip-Hop). Der Gebrauch der adoptierten Musik (Rap) in Tariqa-Soufia von Aissawa findet hier in diesem Zusammenhang einen Bezug zu den Praktiken während der religiösen Events, wie beim Ramadan und dem Fest der Geburt des Propheten. Dabei treffen Amdahs (religiöser Gesang) und Musik aufeinander (vgl. Tonton). In Bezug auf diese Mischung von Musik und Religion sagt Mehdi Nabti, dass diese nicht unabhängig vom Kontext entstehen könnte, die Tariqa Issawia selbst als eine Mischung aus verschiedenen lokalen Quellen anzusehen ist und als „*metissage culturel*“ bezeichnet wird:

*La confrérie des Aïssâwa ne peut se réduire à un espace social où se conserve et se partage entre initiés la doctrine mystique de son fondateur. Elle l’englobe plutôt au sein d’un système dynamique de métissage culturel où l’ésotérisme, la poésie, la musique et la danse reflète une volonté d’usage particulier et distinctif du divin. En tenant compte des remarques formulées par les Aïssâwa eux-mêmes, nous pouvons en dégager les principaux éléments: il s’agit du soufisme (tasawwûf), des poèmes spirituels (qasâ`id), de l’emprunt artistique à d’autres confréries et au folklore local, du rituel d’exorcisme (mluk) et des danses d’extases (hadra).*

(Nabti 2006: 32-33)

Aus einer visuellen Perspektive vereint der Clip von H-Kayne zwei Gruppen von Jugendlichen: Jugendliche mit US-amerikanischem Look mit Baseball-Hosen und T-Shirts sowie Jugendliche mit traditioneller Issawi-Bekleidung wie Djelabba und Turban. Auf der anderen Seite reflektiert der Ruf im Song nach Wiederbelebung der religiösen Tradition „Issawa“ die Entwicklungen bei jungen Menschen, die eine neue Gestaltung durch Hip-Hop und *Jadba* (Tanz in Sufismus) zeigen. Unter dieser Wiederbelebung des Religiösen scheint die Festigung der Legitimität der Staatsmacht durch die Unterstützung des religiösen As-

<sup>53</sup> Wird auch als Tariqa bezeichnet, ein islamischer Sufi-Orden in Marokko, vor allem in Meknès.

pekts der „Zaouias“<sup>54</sup> zu verstehen. Diese Botschaft wird durch den Taqlidi-Rap ermöglicht: *„Le Palais entretient une relation de vassalité avec les confréries et leurs chefs: en échange d’une loyauté indéfectible, les zawiya reçoivent offrandes et bénédiction royales.“*<sup>55</sup>

Im Hinblick auf diese Beziehung zwischen Makhzen und Zaouia, die nach Hind Arroub als eine staatliche Strategie und als Klientelismus bezeichnet wird, verwandelt sich die marokkanische Autorität damit in ein mystisches Regime. *„The Moroccan Monarchy, by its alliances with Sufism, tends to present itself as a ‚mystic regime‘.“* (Arroub o.J.: 18) Auf der gleichen Ebene sieht die marokkanische Autorität in ihrer Unterstützung der Zaouias- und Sufis-Gruppen eine Brücke, um sich gegen den raschen Aufstieg des politischen Islams, des Salafismus und der islamischen Bewegung Adl wa Al Ihssane (Gerechtigkeit und Spiritualität) zu wehren (vgl. Almeida 2015: 5).

Einen weiteren Aspekt der Fusion zeigt der Video-Clip von Fnaire „Ngoul Mali“ (2017), der vielfältige kulturelle Facetten Marokkos mit importierten kulturellen Elementen aus den USA und Europa vereint. Auf den ersten Blick scheint nur auf der visuellen Ebene ein Spannungsverhältnis zwischen dem Tanz und der Kleidung zu bestehen. Während H-Kayne sich in ihrem Video-Clip „Issawa style“ des religiösen Sufi-Ordens „Aissawa“ bedient, nutzt die Gruppe Fnaire im selben Kontext den lokalen Einfluss der rituellen Musik von Gnawa. Dieser Zweig der Sufi-Bruderschaft in Marokko ist seit vielen Jahren durch die Koexistenz des Islams und der rituellen Praktiken von Subsahara-Afrika etabliert. Ursprünglich sind die Gnawa die Nachfahren der Schwarzafrikaner, die aufgrund des Sklavenhandels (aus Mali und Sudan) nach Marokko gekommen und dort ansässig geworden sind (vgl. Drews 2008: 78). Das Bild des Islams bei den Gnawa soll auf den Gebetsrufer und Sklaven Bilal al-Habashi zurückgehen, der bei den Gnawa bis heute sehr verehrt wird.

*„To this day, adepts speak of Sidna Bilals ability to heal through music, and relate how once when Fatima, the Prophets daughter, and her husband, Ali, were arguing, Sidna Bilal appeared, dressed like a Gnawi, playing the qraqeb, twirling the long tassels on his cap – and made them smile.“*  
(Aidi 2014: 117)

<sup>54</sup> Im Sufismus in den Maghreb-Staaten Bezeichnung für einen Gebetsort, an dem ein heiliger Mann begraben ist.

<sup>55</sup> Ait Akdim, Youssef: Maroc: les soufis de sa Majeste. In: Jeune Afrique, 11.7.2011, <http://www.jeuneafrique.com/190921/politique/maroc-les-soufis-de-sa-majest/> (abgerufen am 14.12.2017).

Die Verwendung des Gnawa-Stils im Hip-Hop bei Fnaire zeigt, dass das kulturelle und religiöse Erbe von großer Bedeutung ist. Wie der Hip-Hop auch wird es internationalisiert und bereichert andere Kulturen. Zum Beispiel sind durch die Fusion nicht nur in Marokko, sondern weltweit zwei Arten von Gnawa entstanden (vgl. Aidi 2014: 148): Gnawa jazz und Gnawa reggae. Diese Kreation und die Mischung von verschiedenen Musikstilen zeigt sich genauso beim Taqlidi-Rap, der sich für andere Kulturen offen zeigt und einen neuen hybriden Raum der Kreativität und Modernität aufbaut.

*„Das Essaouira Festival und der ständig wachsende Tourismus sowie der künstlerische Austausch zwischen Marokko und dem Westen haben es der Gnawa-Musik ermöglicht, sich zu internationalisieren und Fusionen zu gründen.“*

(Mastretta 2014-2015: 25)

Der Taqlidi-Rap beabsichtigt in diesem Fall, den lokalen Beat zu verstärken und dem Kulturgut der Vorfahren, Gnawa, Vertrauen, Zufriedenheit und Einfachheit zu huldigen. Die Hip-Hop-Beats, vor allem der Tanz, stehen hier in Verbindung mit anderen Tanzformen wie Krumping und dem zeitgenössischen Tanz *„danse contemporain“* in Begleitung der Klangfülle des Gnawa, indem traditionelle Musikinstrumente des Gnawa wie Qaraqibs (Klappern) und Tbal (Trommel) eingesetzt werden. Dieses Beispiel der kulturellen Hybridität im Taqlidi-Rap bezeichnet Anisha Bhat (2014) als eine hybride Weltanschauung, in der das globale Erbe des Hip-Hops und das marokkanische Kulturerbe miteinander in der Produktion einer einzigartigen hybriden Kunstform transformieren (vgl. Bhat 2014: 20). Das Image, das Fnaire durch diesen Video-Clip vermitteln wollte, liegt in der Vereinbarkeit von Tradition und Modernität durch dieses Rap-Genre. Almeida sieht die Gründe für die marokkanische Fusion der Hip-Hop-Kultur im traditionellen Rap darin, die Populärkultur des Landes zu modernisieren, und Marokko als eine moderne Nation betrachtet werden soll (vgl. Almeida 2015: 4). Der Aspekt der Modernität nimmt einen wichtigen Platz in diesem Video-Clip ein: Ein Raumfahrer hisst die marokkanische Flagge auf dem Mond.

### **Darija als Sprachcode des Rap-Textes**

Die Darstellung der sogenannten Rap-Typen (Taqlidi, engagierter) und ihrer Texte zeigt die dynamische Funktion des Darija. Dabei ist das Spektrum des sprachlichen Repertoires im Rap zu berücksichtigen. Androutsopoulos (2003) betrachtet die Sprache im Hip-Hop nicht nur als Ausdrucksform, sondern als „Zeichensystem des populärsten Elements, des Raps“

(Androutsopoulos 2003: 111). Dabei stellt Darija als Landessprache in diesem Zusammenhang nach Androutsopoulos den „ersten Schritt für weitere Re-kontextualisierung“ dar (Androutsopoulos 2003: 116). Wie Abkari zur Verwendung des Darija im Rap hervorhebt, wird Darija im Rap oft nicht mit der Sprache der Straße gleichgesetzt. Das Darija verwandelt sich in eine poetische Sprache und zeigt sich fähig, sich mit anderen Sprachen zu vermischen (vgl. Caubet 2006). Dieses Charakteristikum der Mischung mit anderen Sprachen verstärkt den spezifischen Sprachcode, der zum größten Teil im engagierten Rap zu finden ist. Der Taqlidi-Rap bedient sich weder der Sprachcodes noch der Straßensprache.



## 7 Sprachwissenschaftliche Analyse der Rap-Texte

Im Anschluss an die Analyse der Rap-Typen (Taqlidi und engagierter Rap) in Marokko und die Positionierung des Hybridprozesses wird im Folgenden die Sprache dieser Rap-Typen auf der morphologischen und syntaktischen Ebene sowie im Hinblick auf das Code-Switching analysiert. Dabei wird auf die Perspektiven von Klein und Friedrich (2003) sowie Androutsopoulos (2003) eingegangen, nach denen die globale Sprache des Pop durch lokale Einflüsse verändert und gebrochen wird (Klein und Friedrich 2003: 95). Im Zusammenhang damit haben die Ergebnisse der Interviews gezeigt, dass der Prozess der Rekontextualisierung und der Entwicklung von Hybridformen im Taqlidi-Rap sehr spürbar ist. Allerdings wird in dieser linguistischen Untersuchung berücksichtigt, dass es nicht um eine geschriebene Sprache geht, wie sie als Hocharabisch in Zeitungsartikeln oder in wissenschaftlichen Berichten verwendet wird, sondern um die gesprochene Sprache Darija. Es sind Rap-Texte, die als Rap geschrieben und in Video-Clips aufgezeichnet worden sind. Hier muss darauf hingewiesen werden, dass das Paradox des Beobachters bei der linguistischen Untersuchung von Konversationen, mit dem sich William Labov (1978) auseinandergesetzt hat, im Fall dieser Studie keine Rolle spielt, denn die Texte wurden ohne Beobachtung geschrieben:

*„The aim of linguistic research in the community must be to find out how people talk when they are not being systematically observed; yet we can only obtain these data by systematic observation.“*

(Labov 1978: 209)

Die Rap-Texte für diese linguistische Untersuchung wurden im Hinblick auf die Rap-Typen und die Rap-Szenen in den Städten Casablanca, Tanger und Marrakesch ausgewählt, wobei sie sich schon in den Auswertungen der Kategorien „Rap-Szene“ und „Song und Text“ sprachlich unterscheiden. Die zu untersuchenden Rap-Texte gehören zur Casa-Szene, die durch den Rapper Dizzy Dros mit den drei Songs aus seinem Album *„3azzy 3ando stylo“*<sup>56</sup> (*Nigger hat einen Kuli/seinen Stil*) aus dem Jahr 2013 repräsentiert wird: *Kat3raf T3oum* (*Weißt du, wie man schwimmt*), *Lbenj* (*Anästhesie*) und *Ghetto Boy*. Das zweite Beispiel der sprachlichen Analyse bezieht sich auf die Tanger-Szene, die durch den Rapper Muslim repräsentiert wird. Aus seinem Album *Al Tamaroud Vol. 2* (2014) werden zwei Songs analysiert: *Al-Rissala* (*Der Brief*) und *Dounia Fania* (*Die Welt geht zu Ende*).

<sup>56</sup> Dieser Titel beinhaltet mehrere Bedeutungen, denn das Wort *stylo* ist mehrdeutig (Polysemie). Es geht um den eigenen Stil und den Kugelschreiber.

Schließlich wird der Fokus auf die Rap-Sprache des Taqlidi-Rap in Marrakesch gelegt, indem sich auf drei Songs der Gruppe Fnaire konzentriert wird. Diese sind *Hamra w Khadra* (*Grün und rot*) *Hdi Rassak* (*Aufpassen*) und der Video-Clip *Ngoul Mali* (*Ich sage, was ist los mit mir*) von 2017. In der linguistischen Untersuchung steht zunächst der syntaktische Aufbau des Rap-Textes im Vordergrund, dessen Struktur mit dem Marokkanisch-Arabischen und dem MSA verglichen wird. Aufbauend auf dem Reimschema, auf dem der Rap-Text beruht, werden das grammatische System von MSA und MA gebrochen. Brinkop verweist in diesem Zusammenhang im Anschluss an die Studie von Scholz über italienische Hip-Hop-Texte auf „eine alternative Satzstruktur“, denn in Rap-Texten<sup>57</sup> wird zur Auflockerung eine gesprochene Syntax transliteriert (vgl. Brinkop 2009: 78). Aufgrund der unterschiedlichen strukturellen Erscheinungsformen der Rap-Texte in den drei Städten werden die Sprachen und ihre Varietäten sowie die Fremdsprachen berücksichtigt, sodass es bei der Untersuchung nicht zu Missverständnissen kommt.

## 7.1 Die Syntax

Damit eine Sprache verständlich ist, hat sie bestimmte Regeln für den Satzbau. Die grundsätzliche Wortstellung im MSA ist „Verb – Subject – Object (VSO)“ (Benchiba-Savenius 2011: 117), wobei auch das Muster SVO vorkommen kann (vgl. Benchiba-Savenius 2011: 117). Diese beiden Reihenfolgen des syntaktischen Satzbaus VSO und SVO werden im Darija ohne Einschränkung verwendet (vgl. Boudali 1984: 56). Diese Besonderheit betrifft nicht nur Darija, sondern auch das MSA, in dem es eine gewisse Freiheit für den Satzbau gibt (vgl. Caubet 1993: 4).

### 7.1.1 Die syntaktische Struktur bei Dizzy Dros

[Couplet 2]

<i>L'flow diali 7ram</i>	<i>mein Flow ist verboten (ein Tabu)</i>
<i>Ta7ed fikom makssab men lflow diali gramme</i>	<i>keiner hat meinen Flow erreicht</i>
<i>Jbed l'floss MoneyGram</i>	<i>Heb Geld von Money Gram ab</i>
<i>3andak l'floss, ma3ndekch l'flow</i>	<i>Du hast Geld, du hast keinen Flow</i>
<i>Tadreb l'gouzza bach deflou, douz raghakatsentlo</i>	<i>du isst Muskat, um ihn auszuspucken</i>
<i>Mar7ba bik f'domaine</i>	<i>Willkommen in der Rap-Welt</i>
<i>Lakenti nta Lil Wayne, ana Kurt Cobain</i>	<i>Wenn du Lil Wayne bist, ich bin Kurt Cobain</i>

<sup>57</sup> Die zu untersuchenden Rap-Texte stammen aus der Online-Wissensdatenbank Genius.com.

<i>Koulchi kit7el liya man, ana b7al bo3ayn</i>	<i>Für mich ist alles einfach Mann, bin wie Einäugiger</i>
<i>Ou ba9i ma3reftich ch'kayn,oul'blan ra bayne</i>	<i>und du weißt nicht, was los ist, und das Spiel ist klar</i>
<i>Ana n'goulik achnou banliya</i>	<i>ich sage dir, was ich denke</i>
<i>Ban liya gelbek mamconnectich m3a 3a9lek</i>	<i>ich sehe, dass dein Herz mit deinem Verstand</i>
	<i>nicht verbunden ist</i>
<i>Wednek sme3atni, tfixate 3iya</i>	<i>dein Ohr hat mich gehört, wurde auf mich fixiert</i>
<i>L'wednine makikedbouch</i>	<i>die Ohren lügen nicht</i>
<i>Li m9awed ra m9awed, wakha gelbek maki7emloch</i>	<i>Schlechte Menschen bleiben schlechter auch</i>
	<i>wenn du ihn nicht aushältst</i>
<i>Matk3ach a 3azzy 3al l'bjaghet</i>	<i>Ärgere dich nicht Nigger</i>
<i>Ra l'mkheyer fihom ba9a mo katferech lih l'manet</i>	<i>Der Beste von denen wird seine Mutter betreuen</i>
<i>Gbel mathez l'mic sir trabi les bras</i>	<i>Geh erstmal trainieren, bevor du das Mikro hältst</i>
<i>Oumadirch b7al Driss Rokh f'Casanegra</i>	<i>Mach nicht wie Driss Rokh in Casanegra</i>

*[Refrain]*

<i>3azzy wach kat3raf t3oum</i>	<i>Nigger weißt du wie man schwimmt</i>
<i>3azzy m3ak mred ou mskoun</i>	<i>Nigger ist da, krank und besessen</i>
<i>Mssati ou kanchreb lma skhon</i>	<i>Verrückt und trinke heißes Wasser</i>
<i>Bedel lon ou ji tched ston</i>	<i>Ändere die Hautfarbe und komm chillen</i>
<i>3azzy wach kat3ref ter</i>	<i>Nigger weißt du wie man fliegt</i>
<i>Brek lard ach baghi dir</i>	<i>Bleib sitzen, was willst du machen</i>
<i>M3aya matl3ebch rani kber</i>	<i>Spiel nicht mit mir, bin groß</i>
<i>Tla7 safi ser layjib tissir</i>	<i>Geh weg, viel Glück</i>

Betrachtet man diesen Rap-Text, so ist festzustellen, dass die Reihenfolge VSO selten vorkommt. Im Song *ka3raf T3oum* (*Weißt du, wie man schwimmt*) wird die Wortstellung sehr flexibel gehandhabt, die Wortstellungen VSO und SVO, aber auch andere, alternative Wortstellungen wie OVS werden verwendet. Dabei werden die Ergänzungen des einfachen Nominal- bzw. Verbalsatzes bevorzugt. Die folgenden Beispielsätze, in denen der Rapper den Imperativ und die Ambiguität bevorzugt, sollen dies verdeutlichen.

### Die Verbalsätze

Die Analyse und der Vergleich der Rap-Texte in dieser Studie basieren in weiten Teilen auf der Untersuchung des Marokkanisch-Arabischen von Dominique Caubet, vor allem auf ihrer Veröffentlichung „*L'arabe marocain*“ von 1993. Auch Werke von anderen marokkanischen Linguisten sind von großer Bedeutung, vor allem „*A Grammar of Moroccan Ara-*

*bic*“ (Ennaji, Makhoukh, Es-saiydy, Moubtassime, & Slaoui 2004) ist hier zu nennen. Diese bilden die Grundlage für die linguistische Untersuchung der Rap-Texte in dieser Studie. Für die Verbalsätze verwendet Caubet eine andere Bezeichnung, als sie in der Tradition der arabischen Grammatik bekannt ist. Den Verbalsatz im Marokkanisch-Arabischen definiert sie als „*énoncé verbal*“, als „*verbale Aussage*“, dessen Prädikat ein Verb ist (vgl. Caubet 1993: 2).

**1. *Wednek sme3atni* (S+V+O)**

[wadnk] [sm ʕatni]

Wedne-k -sme3at-ni

N -PP (dein) -V.3SG.F- Oakk

Ohr-dein-hat gehört-mich

Dein Ohr hat mich gehört

**2. *Tadreb- l'gouzza- bach -deflou* (V+S+O)**

[tadrab] [l yu:za] [ba: f] [dflu]

Tadreb- l'- gouzza- bach-defl-ou

V.2SG- ART-O -PREP- V.2SG- Oakk

Du schlägst die Muskatnuss, um (Flow) auszuspucken

Du schlägst (isst) die Muskatnuss, um den Flow auszuspucken

In diesen Beispielen der Verbalsätze, in denen die Wortstellung des Verbs variiert, verweist das Verb auf die prädikative Relation (vgl. Caubet 1993: 4). Im zweiten Beispiel „*Tadreb*“ „*تضرب*“ beinhaltet das Präfix „*t*“ das Subjekt, das es mit dem Verb in einem Wort vereint: „*ضرب*“ ist der Stamm des Verbs, „*t*“ ist das Personalpronomen „*du*“. Während das Subjekt und das Verb in einem Wort zusammen erscheinen „*تضرب*“, steht das Objekt im ersten Satz auch zusammen in einem Wort mit dem Verb: „*sme3at-ni* („hat gehört mich“). Die Flexibilität des Darija im Bereich der Wortstellung (VSO und SVO) in Rap-Texten liegt vor allem in der Übereinstimmung von Verb und Subjekt in VSO und SVO. In Bezug auf diesen harmonischen Aufbau des einfachen Satzes in Darija stellt Ennaji fest:

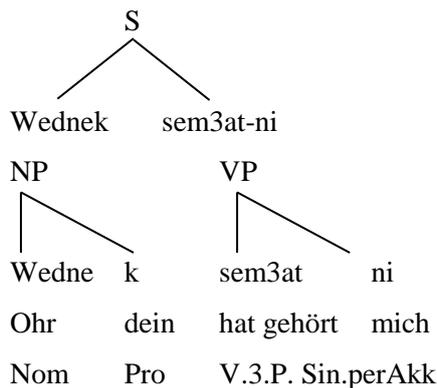
*„A sentence generally reflects syntactic relations and harmony between constituents in the form of lexical categories such as the noun, the verb, prepositions, adjectives, and functional categories like agreement, tense and aspect. The harmony of these constituents in a MA simple sentence conforms to an ordering that makes such elements both syntactically and semantically congruent.“*

(Ennaji et al. 2004: 73)

Im Fall der Umstellung des Satzes (SVO) „*wednek- sem3at-ni*“ zu „*sem3at-ni-wednek*“ (VOS) bleiben die Konstituenten des Satzes in Darija und seine grammatische Kongruenz unverändert. Im folgenden Syntaxbaum wird das Beispiel „*wednek-sem3atni*“ als SVO und VSO im Hinblick auf die grammatische Kongruenz zwischen Verb und Subjekt im Numerus verdeutlicht.

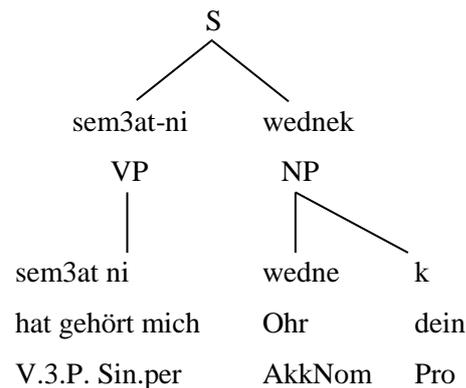
## SVO

wednek- sem3at-ni



## VSO

sem3at-ni- wednek



Die beiden Darstellungen zeigen das Verb und seine Stellung im Marokkanisch-Arabischen, was Dominique Caubet (1993: 10) „la relation prédicative“ nennt. Die prädikative Relation ist direkt mit der Aussage des Satzes assoziiert. In dem oben genannten Beispiel ist festzustellen, dass die Numerus-Genus-Kongruenz in SV und VS vollkommen identisch ist. Diese Flexibilität der Umstellung von SV und VS unterscheidet das MA vom MSA, in dem die Kongruenz zwischen Subjekt und Verb bei SV und VS im Plural nicht übereinstimmt:

VSO (MSA)	SVO (MSA)	VSO (MSA)	SVO (MSA)
Akala al-awlad-u	al-khobz-a	al-awlad-u	akal-u al-khobz-a
[akala] [alawladu :]	[alxobza]	[alawladu :]	[akalu:] [alxobza]
V.3.P.S DET- Nom. PL	DET NOMAkk	DET-NOM	V. 3P.P DET. O Akk
Isst die Kinder	das Brot	Die Kinder	essen das Brot

Wie bereits oben angedeutet, kennzeichnen die Endungen al-awladu-**u** im VSO und SVO ein Nomen als Subjekt und al-khobz-**a** als flektiertes Akkusativobjekt. Bei der Wortstellung des SVO etabliert sich die Numeruskongruenz, indem das Subjekt präverbal erscheint. Im Gegensatz dazu gibt es in der Reihenfolge des VSO keine Numeruskongruenz (akala**a**, akal**u**), sondern nur eine Genuskongruenz. Dieses Beispiel im Plural zeigt den Unterschied zwischen dem MSA und Darija wie auch der folgende Satz aus dem oben ge-

nannten Song, wobei die Kongruenz in Numerus und Genus in Darija sowohl bei VS als auch bei SV vorliegt. Die Vertauschung der Ordnung in den Verbalphrasen hat keinen Einfluss auf die grammatische Korrektheit des Satzes.

1. L'wednine ma-kikedbouch  
[l'wedni:n] [ma:kikdbu:ʃ]

SV		VS	
L-'wednine	ma- kikedbouch	ma-kikedbouch	l-'wednine
DET-Nom	ADV V. 3PL	ADV V. 3PL	DET.NOM
Die Ohren	nicht-lügen	nicht-lügen	die Ohren

### Die Nominalsätze

Der zweite Satztyp im MSA und MA, der Nominalsatz, unterscheidet sich grundlegend von Sprachen wie Französisch oder Deutsch. Der Satz enthält kein Verb, sondern ein Subjekt und ein Prädikat. Das Prädikat jedoch ist „non-verbal“ (Caubet 1993: 2) und wird laut Caubet als „*énoncé nominal*“ bezeichnet. Das Prädikat kann in diesem Zusammenhang bei fehlendem Verb ein Substantiv, ein Adjektiv, ein Pronomen oder eine Präpositionalgruppe sein. Diese übernehmen die Rolle des Verbs „sein“, das im Nominalsatz nicht verfügbar ist. Das folgende Beispiel, das einen kurzen Nominalsatz im Rap-Text von Dizzy Dros zeigt, verweist zum einen darauf, dass der Rapper kurze Sätze bevorzugt. Zum anderen deutet der Satz auf eine grammatische Distinktion zwischen dem MSA und dem Darija hin.

L'flow	dyali	7ram
[flu:]	[di:li]	[ħra:m]
N	PP (mein)	Adj.
Der Flow	mein	verboten
Mein Flow ist verboten		

Das schon genannte Beispiel, der Verbalsatz „*wednek sem3atni*“ („*dein Ohr hat mich gehört*“), wird anders konstruiert: Hier wird das Possessivpronomen „k“ (dein) im Wort „*wedne-k*“ an das Subjekt „*wedne*“ angehängt. Im Nominalsatz verwendet der Rapper ein Possessivpronomen, das im Darija sehr verbreitet ist. Es geht um das Wort „*dyal*“, welches Caubet als „*construction analytique*“ (Caubet 1993: 306) und Harrell Richard Slade als

„analytic annexion“ (Slade 1962: 202) bezeichnen. Diese Konstruktion ermöglicht es, zwei Nomen zu verbinden, unabhängig davon, wie der Determinationsgrad ist:

*„In addition to the construct state, annexion between two terms is expressed by joining them with the particle d- or, more rarely, the particle dyal, e.g. s-snaqi d-le-medina `the streets of the city`, s-smeldyal had r-rasel `this man`s camels`. There is no difference of meaning between d- and dyal in analytic annexion except a stylistic one.“*  
(Slade 1962: 202).

Der syntaktische Aufbau des Satzes „*L`flow diali 7ram*“ vereint drei verschiedene Sprachvarietäten, den Artikel „*l*“ auf Marokkanisch-Arabisch, „*flow*“ auf Englisch, „*diali*“ auf Marokkanisch-Arabisch und „*7ram*“ auf Darija und MSA. In diesem Beispiel wird das Adjektiv „*7ram*“ („*verboten*“) als Verb behandelt, damit der Satz ohne Verb grammatikalisch stimmt. Auch das Wort „*dial*“ wird in Bezug auf die grammatische Kongruenz innerhalb des Satzes flektiert. Dabei bezieht es sich auf das Suffix „*i*“ „*diali-i*“, welches mit dem Subjekt „*l`flow*“ in Numerus (Singular) und Genus (Maskulin) kongruent ist. Der Possessivartikel „*dial*“ gilt in diesem Zusammenhang als syntaktischer Unterschied zwischen dem Darija und dem MSA, da das MSA anderen Regeln folgt. Der Satz „*L`flow diali 7ram*“ bekommt einen anderen syntaktischen Aufbau, wenn wir ihn ins Arabische übersetzen.

Darija			MSA	
L'flow	diali	-7ram	إيقاع	حرام
[flu:]	[di:li]	[ħra:m]	[ħara:m]	[iqa: ʕi]
N	-PP (mein)-	ADJ		
Der Flow-	mein-	verboten	N	- PP - ADJ
Mein Flow	ist	verboten	Flow-	mein-
			Mein Flow	ist verboten

Im Vergleich mit dem MSA zeigt das Darija an den genannten Textstellen von Dizzy Dros eine Freiheit bezüglich der Wortstellung. Der Rapper bedient sich dabei kurzer und einfacher Verbal- und Nominalsätze, die vom Imperativ „du“ und einer Negation begleitet werden. Die Bevorzugung der Negation in diesem Sinn an vielen Stellen im Song dient dazu, die Ingroup von Dizzy Dros, vor allem die anderen Rapper künstlerisch herabzusetzen. Die Negation in Darija wird oft mittels eines Morphems ausgedrückt, das diskontinuierlich (*ma ... š*) oder kontinuierlich (*maš*) und abhängig vom syntaktischen Kontext auftritt (vgl. Ennaji et al. 2004: 100, Caubet 1993: 29 und Aoun, Benmamoun, Choueiri 2010: 97). Im folgenden Beispiel verwendet Dizzy Dros die Verbalisierung solcher Wortarten, vor allem die Präposition „*3and*“ („*bei*“), die in diesem Sinn als „Possessivprädikat“ (Caubet 1993: 51) „*3and-i*“ („*bei mir*“) vorkommt.

3and-ak	l'floss,	ma- 3nd-ek-ch	l' flow
[ʃandk]	[lflu:s]	[ma: ʃndakʃ]	[lflu:]
PräDet N	Neg- Prä	- Neg -Det-	N
Bei	-dir- das Geld	nicht-bei-dir - nicht-	der- Flow
Du hast das Geld		du hast keinen	Flow

Allerdings bringt die Verbalisierung der PP „*3anda-k l'floss*“ eine neue Konjugation hervor. Darunter versteht Caubet ein „Paradigma“, das im folgenden Muster wie ein Verb konjugiert werden kann (vgl. Caubet 1993: 51):

SG.	1	3and-i	„chez-moi“ j'ai	Singular	1	3and-i	„bei-mir“	ich habe
	2	3and-ek	„chez-toi“ tu as		2	3and-ek	„bei-dir“	du hast
	3 m.	3and-u	„chez-lui“ il a		3 m.	3and-u	„bei-ihm“	er hat
	3 f.	3and-ha	„chez-elle“ elle a		3 f.	3and-ha	„bei-ihre“	sie hat <sup>58</sup>

Bei dem diskontinuierlichen Negationsmarker (*ma ... š*) im Satz „*ma-3and-ek-ch l'flow*“ tritt die Negation als Affix in der Wortart „Präposition“ **ma-3and-ek-ch** auf. Interessanterweise finden sich im MSA kaum Negationsmarker wie (*ma ... š*) und (*maš*), sondern die Negation wird mittels der Kopula [*lai:sa*] „nicht sein“ im Nominalsatz und [*lai:sa*] „nicht haben“ im Verbalsatz realisiert. So würde der Satz „*3and-ak l'floss, ma- 3nd-ek-ch l'flow*“ in MSA heißen:

<sup>58</sup> Eigene Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche.

## MA

عندك لفلوس ما عندكش لفلو

3and-ak l'flouss, ma- 3nd-ek - ch - l' flow

PräSufDet N , Neg- Prä - DekNeg -Det- N

Bei -dir- das Geld, nicht-bei-dir - nicht- der- Flow

Du hast das Geld, du hast keinen Flow

## MSA

عندك النقود، ليس عندك الإيقاع

3ind-aka -al Nou9oud- , laissa 3ind-aka -al i9a3

Prä - Su -Det- N -Akk P , Neg- bei- Suf- Det- N

bei - dir- das- Geld, nicht- bei-dir- der-Flow

Du hast das Geld, du hast keinen Flow

Wie in Darija das Paradigma „3and“ wird auch im MSA „lai:sa“ als Verb analysiert (vgl. Aoun, Benmamoun, Choueiri 2010: 114). Das Phänomen der Verneinung (Negation) im MA und im MSA unterscheidet sich völlig in der Form, was einen Einfluss auf die syntaktische Relation der Konstituenten hat. Der Negationsmarker in Darija positioniert sich mit seinem Negationspartikel (*ma ... š*) als ein Komplex und wird als Affix an die Präposition oder das Verb angehängt, während die Kopula „lai:sa“ im MSA unabhängig vom Nomen gesetzt wird. Neben den zwei genannten Beispielen der Negation im MA und im MSA existieren andere Negationspartikeln, die je nach Zeitstufe der Handlung unterschiedlich gebraucht werden. Aoun, Benmamoun und Choueiri (2010) skizzieren den Gebrauch und den Unterschied zwischen dem MSA und anderen arabischen Dialekten vor allem in Bezug auf libanesischen und marokkanischen Dialekte wie folgt:

*„Modern Standard Arabic and the modern Arabic dialects have different realization of sentential negation, where the negative markers vary as to whether they are hosted by a head and whether they carry tense and agreement.“*

(Aoun, Benmamoun, Choueiri 2010: 96)

Bei der Erläuterung der kurzen Nominal- und Verbalsätze bei Dizzy Dros wurde herausgearbeitet, dass die Wortstellung im Darija flexibel ist, was im MSA nicht der Fall ist. Wichtig ist hier, auf die Eigenart der Negation hinzuweisen. Der Rapper bedient sich in vielen Passagen seines Textes in Verbalsätzen der Negationsform (*ma ... š*):

**ma-3refti-ch**

du hast nicht gewusst

gelbek **ma-mconnecti-ch** m3a 3a9lek

dein Herz ist nicht mit deinem Verstand verbunden

ma-kikedbou-ch

sie lügen nicht

9albek **ma-kai7emlou-ch**

dein Herz mag ihn nicht

**Ma-tk3a-ch**

sei nicht wütend

**Ma-dir-ch**

mach das nicht

**Ma-tal3ab-ch**

Spiel nicht

Bei der Betrachtung der Negation in Dizzy Dros Text fällt auf, dass einige aus dem Französischen entlehnte Ausdrücke, „*ma-mconnecti-ch*“ („*connecter*“) sowie Slang, „*ma-ik3a-ch*“ („*wütend sein oder aufregen*“), die Flexion des Darija erhalten. Karima Ziamari bekräftigt in ihrer Analyse des Code-Switching in Marokko (2008) die Fähigkeit des Marokkanisch-Arabischen in Bezug auf den Sprachkontakt, andere Sprachen phonologisch, semantisch und morphologisch zu adaptieren (vgl. Ziamari 2008: 70).

*„Die Integration von entlehnten Begriffen im linguistischen System der entlehnten Sprache ist nicht nur phonologisch. Sie ist auch morphologisch.“*  
(Ziamari 2008: 71)

Die Gründe dafür, dass der Rapper sich für die Verwendung von Fremdsprachen wie *Lflow*, *mamconiktich* usw. sowie die Negation entschieden hat, könnten in seinem Style liegen. Er inszeniert sich hier als der beste Rapper in seiner Ingroup, indem er mit Hilfe der „Negation“ andere Künstler herabsetzt.

### 7.1.2 Die syntaktische Struktur bei Muslim

#### Aus dem Song „Al-Rissala“ (2014)

هذي رسالة مكتوبها بدم ودموع الفقرا لي جارين فدمني

*Dieser Brief ist mit Blut und Tränen der Armen geschrieben, die in meinem Blut fließen*

[hadi] [rissa:la] [maktu:ba] [bdam] [wdmu : ʔ] [alfoqara :] [li] [dʒari :n] [fdami]

حروف خارجة من القلب ما علابيش بالحرب حيث أنا مفيد بقمي

[ħru:f] [xa:rdʒa] [mn] [lqalb] [ma: ʔlaba:lix] [blħarb] [hit] [an:] [moqid] [bfmi]

*Buchstaben von dem Herzen und habe keine Angst vorm Krieg, weil meine Worte so viel mehr wert als meine Taten sind*

فبلا متعمل راسك غافل ولا ما عرفشي ولا بلي راك أمي

[fbla] [matʕmal] [ra:sk] [ya:fl] [wla] [ma : ʔrfxi] [wla] ba:li] [ra:k] [umi:]

*Also tu nicht so, als wüsstest du nicht, dass du unwissend bist*

الهدرة عليك بانادم تنا وهداك ولا خور ولا بغيتو نسمي

[alhadra] [ʔli:k] [ia:] [bna:dm] [whada:k] [wla:xu:r] [wla:] [byitu:] [nsmi]

*Ich spreche über dich. Du und der eine und der andere oder wollt ihr, dass ich Namen nenne*

Die syntaktische Analyse soll sich zunächst mit dem Satzgefüge bei Muslim vor allem anhand seines Songs „Al-Rissala“ beschäftigen. Dabei soll versucht werden, einen syntakti-

schen Vergleich zwischen dem kurzen Satz bei Dizzy Dros und dem komplexen Satzgefüge bei Muslim vorzunehmen. Nach Ennaji et al. (2004) und Harrell (1962) bezeichnet der Begriff des Satzgefüges im Hinblick auf das Marokkanisch-Arabische Sätze, in denen zwei oder mehrere einfache Sätze in einem Satz vorkommen:

*„A complex sentence consists of more than one clause: a main clause and at least one subordinate clause. Subordination may be expressed by means of different subordinating conjunctions, depending on the nature of the subordinate clause. The latter could be declarative, interrogative, adverbial, etc. Other related clauses that will be discussed in this context are relative clauses, small clauses and cleft sentences.“*

(Ennaji et al. 2004: 103)

Im Song „*Al-Rissala*“ („*Der Brief*“) bevorzugt der Rapper Muslim längere komplexe Sätze auf Marokkanisch-Arabisch, in denen er in Form eines Briefes seine Wut an die Politiker weiterreicht. In dieser Analyse wird auf zwei Satzarten eingegangen, die dem Autor wichtig erscheinen. Es geht um die „*complement clauses*“ und um die „*relative clauses*“. Die syntaktischen Erscheinungen im Rap-Text bei Muslim unterscheiden sich von denen bei Dizzy Dros, der kurze Sätze und Fremdsprachen favorisiert. Im Gegensatz dazu baut Muslim seinen Text aus langen Sätzen, die eine Mischung aus dem MSA und dem Darija bilden. Bei ihm lassen sich einige Ergänzungssätze erkennen, die in den Versen als „*declarative complement*“ (Ennaji et al. 2004: 104) und Adverbialbestimmungen auftreten.

بغيناكم تحسوا بينا تعرفونا **بلي** حنى صبارا

[byina:kom] [ tħasu:] [bina:] [ tħarfona] [ bli:] [ħna] [sabara:]

Bgainakom tħasso bina tħarf-ouna **bliħnasabara**

V. 1 PL            V        A. Pro V.2PL    Kon    S.V        Adj

wollen-wir- euch    fühlen uns, wisst-ihr **dass** wir-sind    geduldig

wir wollen, dass ihr das Gefühl habt, ihr wisst, **dass** wir geduldig sind

Hier handelt es sich um die Verwendung der Ergänzung „*bli*“, welche neben „*bas*“ in dem gesprochenen Darija sehr häufig auftritt. Dadurch werden die Satzteile Haupt- und Nebensatz verknüpft (vgl. Aoun, Benmamoun, Choueiri 2010: 13).

Darija	MSA
تعرفونا <b>بلي</b> حنى صبارا	تعلمون <b>أنا</b> صابرون
tʃarfona] [ bli:] [hna] [sabara:]	[taʃlamu:na] [anana:] [ sa:biru:n]
tʃarf-ouna <b>bli</b> hna sabara	taʃlam-ouna ana-na sabir-oun
V.2PL Kon S.V AdjV.2PL	dass-wir Adjprädikat
ihr wisst, <b>dass</b> wir geduldig sind	ihr wisst, <b>dass</b> wir geduldig sind

In dem Beispiel weist diese Ergänzung „*bli*“ im Darija auf die Verbindung von Haupt- und Nebensatz hin, wobei der Satz eine finite Verbform enthält. Im Hauptsatz steht die finite Verbform „*tʃarfouna*“ („*ihr wisst*“) genauso wie im Hauptsatz im MSA vor der Konjunktion „*bli*“ und „*ana*“. In beiden Sprachen werden der Haupt- und Nebensatz auf die gleiche Art und Weise gebildet, wobei es im MSA einen kleinen Unterschied gibt. Die Ergänzung „*ana*“ und das Personalpronomen „*na*“ „*nahnu*“ („*wir*“) werden in einem Wort „*ana-na*“ verbunden und flektiert „*dass wir...sind*“. Im Darija steht wie im Deutschen das Bindewort allein. In Anbetracht dessen verdeutlicht die Integration der Ergänzung „*ana*“ den Kasus und das eingebettete Subjekt. Aoun, Benmamoun und Choueiri (2009) bestätigen im Vergleich des MSA mit den arabischen Dialekten, dass das Bindewort in komplexen Sätzen im MSA und in den Dialekten ein Unterscheidungsmerkmal darstellt:

*„An important difference between Standard Arabic and the modern Arabic dialects is that in the former the complementizer that takes finite clause complements assigns Accusative Case to the embedded ,subject‘.“*

(Aoun, Benmamoun, Choueiri 2010: 14)

Der syntaktische Aufbau in Rap-Texten, vor allem in diesem Beispiel von Muslim „*tʃarf-ouna bli hna sabara*“, zeigt, dass der Rapper auf die Markiertheit sowohl auf syntaktischer als auch auf morphologischer Ebene verzichtet. Der Grund dafür liegt darin, dass der Rapper die Reimstruktur und das Reimende nicht verletzt. Deshalb steht für den Rapper der Freiheitsraum im Rap-Text zur Verfügung, in dem die syntaktischen Auffälligkeiten auf das Reimschema vieler Rap-Texte zurückzuführen sind (vgl. Brinkop 2009: 78-79). Weiterhin verliert das Prädikat „*sabara*“ im Darija die Kasusendungen, während das gleiche Prädikat im MSA „*sabiru-un*“ markierbar ist. Dies zeigt ein distinktives morphologisches Merkmal zwischen dem MSA und Darija. Dabei ist es nicht ganz deutlich, ob es sich in Bezug auf das Subjekt „*hna*“ und das Prädikat „*sabara*“ um Akkusativ oder Nominativ handelt. Darüber hinaus verweist hier die Struktur des Endreims auf das Weglassen des Wortteils „*sabrin*“, was einen Einfluss auf die morphosyntaktischen Merkmale hat. Dies

bezieht sich auf das Prädikat „*sabara*“ *صبارا*, was sowohl eine Übereinstimmung im Singular als auch im Plural bedeuten könnte. Im Zusammenhang damit stellt Jabnoun (2006) fest:

„In den heutigen arabischen Varietäten werden die Suffixe, die die Personalendungen ausdrücken, nicht deutlich bzw. vollständig artikuliert, sodass die Kategorien Person, Numerus und Genus nicht differenziert werden.“  
(Jabnoun 2006: 36)

Im Gegensatz dazu entspricht der Nebensatz „*ana-na sabir-oun*“ im MSA der grammatischen Markierung auf der syntaktischen und morphologischen Ebene.

### Der Relativsatz im Satzgefüge

Bei der Analyse des Songs „*Al-Rissala*“ („*Der Brief*“) fällt die Häufigkeit des Relativsatzes auf, der auf die Form des formellen Briefs verweist. Dies kann so interpretiert werden, dass es sich um eine geschriebene Botschaft mit langen Sätzen handelt. Laut Benchiba-Savenius (2011) beinhaltet das Satzgefüge im Darija die Überbrückung von zwei Ergänzungen (Haupt- und Nebensatz) oder einfache Sätze, um mehrere Satzgefüge zu bilden. Dabei wird um die NP gekreist, welche den Kern des Relativsatzes bildet. Dies wird durch das folgende Beispiel aus dem Song „*Al-Rissala*“ veranschaulicht und mit dem MSA verglichen:

Darija

هذي رسالة مكتوبا بدم ودموع الفقراء لي جاريين فديمي

[hadi] [rissa:la] [maktu:ba] [bdam] [wdmu : ʔ] [alfoqara :] [li] [dʒari :n] [fdami]

Hadi rissala maktouba **b-dam wa dmou3** alfo9ara lli jariinf- dam-i



PronNomParPräNomKonNomNomPro AdjPräNom- Pro

Dieser Brief geschrieben mit Blut und Tränen Armen die fließen in Blut mein

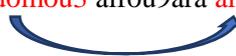
Dieser Brief ist mit Blut und Tränen der Armen geschrieben, die in meinem Blut fließen.

MSA

هذه رسالة مكتوبة بدم ودموع الفقراء التي تجري في دمي

[hadihi] [risalatu:n] [maktu:bat :n] [bidami] [wadomu: ʕi] [alfoqara :] [alati] [tajri] [fi] [dami:]

Hadi-hirissalat-un maktoubat-un bi-dami **w domou3** alfou9ara allatitajrifi dam-i



Pro NomNomPräNomKonNomNomPro PL Verb PräNom-Pro

Diese Brief geschrieben mit Blut und Tränen Armen die fließen in Blut mein

Dieser Brief ist mit **Blut und Tränen** der Armen geschrieben, **die** in meinem Blut fließen.



Der Relativsatz im Darija wird in diesem Beispiel durch das Relativpronomen „*lli*“ realisiert, welches nach Harrell 1962, Benchiba-Savenuis 2011, Ennaji et al. 2004 und Caubet 1993 als „wer“, „das“ und „welche“ verstanden werden soll. Der Fokus hier liegt auf dem Bezugsnomen und dem Relativpronomen, die das Satzgefüge bilden und syntaktische Besonderheiten aufweisen. Am Relativpronomen „*lli*“ ändert sich nichts, obwohl das Bezugsnomen oder der Kopf „*dam wa dmou3 alfo9ara*“ („*Blut und Tränen der Armen*“) mit dem Relativpronomen keine grammatische Übereinstimmung aufweist (vgl. Ennaji et al. 2004: 112). Jedoch wird im Nebensatz die grammatische Kongruenz durch NP „*jarin fdami*“ (*fließen in mein Blut*) realisiert. An die NP „*jarin*“ wird ein Pluralsuffix angehängt, welches in Genus und Numerus an das Bezugsnomen angepasst ist. Im Gegensatz dazu verweist das MSA mit dem Relativpronomen *allati*, das in jedem Kasus die gleiche Form hat, auf die Übereinstimmung im Plural. So beschreibt Ennaji et al. diesen Unterschied zwischen MSA und Darija:

*„This is different from Standard Arabic where the complementizer ladii (from which lli is historically derived) displays agreement in person, gender and number with the modified NP:*

*ar-rižaal-u llađiina žaa?-uu*  
*the-men-noun that-ms.pl. came-ms.pl*  
*‘The men who came...’ “*  
 (Ennaji et al. 2004: 112)

Es folgt auch in Muslims Text ein weiteres Beispiel, in dem sich das Relativpronomen „*lli*“ nicht ändert:

كيعيشوا حياة الزنقة لي رداثم غير الحكارة

[ka

Ka-i3icho7ayat al-zan9a ,lli radathom gir al-7agara



V.PI NomArt-Nom Pro Verb Adv Art-Nom  
 leben Leben der Straßen die machen nur schlechte Leute  
 Sie leben das Straßenleben, das aus ihnen schlechte Leute macht.

In den Beispielen der Relativsätze im Rap-Text von Muslim lässt sich erkennen, dass das Relativpronomen „*lli*“ flexibler ist. Es ändert sich nicht, auch wenn sich das Bezugsnomen in Genus und Numerus dem Relativpronomen nicht anpasst. Dies ermöglicht es dem Rapper, durch Relativsätze seine Wörter uneingeschränkt zu bewegen. Die Realisierung der

grammatischen Kongruenz im Nebensatz ist die einzige Bedingung dafür. Im MSA erfolgt im Gegensatz dazu die Bildung der Relativsätze, also der Einsatz der „Relativpronomen“, wie im Deutschen je nachdem, welches Geschlecht und welche Zahl das Bezugsnomen aufweist.

### 7.1.3 Die syntaktische Struktur bei Fnaire

Nach der Betrachtung des syntaktischen Aufbaus der Rap-Texte von Muslim und Dizzy Dros liegt in der folgenden Darstellung die Konzentration auf der Struktur der Rap-Texte von Fnaire. Wie festgestellt wurde, arbeitet Dizzy Dros in seinem Text vor allem mit sehr kurzen Sätzen, in denen die Lehnwörter aus dem Französischen und Englischen vermischt mit Darija, seinen Stil bestimmen. Andererseits weist die Struktur der Texte bei Muslim längere Sätze auf, indem er die Relativsätze aus dem Marokkanisch-Arabischen und dem MSA nutzt, um scharfe Kritik an der Regierung zu üben und deren Arroganz anzuklagen. Die Wahl des Relativsatzes bei diesem Künstler im Rap-Text dient dazu, seinen Text zu stärken und dessen Verständnis sicherzustellen. Die syntaktische Bildung der Sätze bei Fnaire, die den traditionellen Rap vertreten, ist durch die Dominanz des „Unilinguism“ Darija geprägt. Der Grund dieser Wahl liegt darin, dass diese Rapper puristisch ihre Sprache wiederbeleben möchten. Dabei geht es hier um das Darija gemischt mit Zadschal, der Sprache der Vorfahren und der Gedichte.

Aus dem Song „7di Rassek“ (Aufpassen) (2012)

*الدنيا دوامة، و الزمان لوام*      *Das Leben ist nicht ewig und die Zeit ist rügend*

[dnia] [dwa:ma] [wzma:n] [lwa:m]

*وعقولنا عوامه، و لي قلبو حار يكويه*      *Und unsere Gehirne sind schwimmend und wenn hartherzig ist, verbrennt es*

[w ʕqu:lna] [ʕwa:ma] [wli] [qalbu:] [ħar] [jku:h]

*و الصحة منفعة، و المال غادي للزوال*      *Und die Gesundheit ist ein Vorteil und das Geld ist nicht ewig*

[wsaħa] [mnfaʕa] [wlma:l] [yadi] [lzwa:l]

*و الشهوة نواعة، و يلا فيك الهبال، قد بيه*      *Und die Begierde ist variierend und man soll verantwortlich sein*

[wʃahwa] [nawaʕa] [wla] [fik] [lhba:l] [qad] [bi:h]

Der Taqlidi-Rap bevorzugt in seinen Texten bezüglich der Satzarten den einfachen Satz. Darunter versteht man eine Nominalgruppe, die sich meist aus einem Nomen und einem Adjektiv zusammensetzt. Diese Art der syntaktischen Form im MA enthält kein Verb, das Adjektiv übernimmt dabei die Rolle des Verbs „sein“. Nach Ennaji 2004 kann der Aufbau

des „simple nominale sentence“ im Marokkanisch-Arabischen mit diesem Muster dargestellt werden:

*NP +PP /Adjective/ derived nominal (subject / object)* (Ennaji et al. 2004: 88)

Diese Erscheinung des einfachen Satzes, in dem kein Kopulaverb vorhanden ist, weist auf das Attribut, das als „*relation simple*“ (Caubet 1993: 41) im Marokkanisch-Arabischen (einfache Relation) bezeichnet wird.

Darija	Eigene Übersetzung	MSA
الدنيا دوامة Dounia dawama	das Leben ist nicht ewig	al-douniadawamat-un
الزمان لواام zaman lawam	die Zeit ist rügend	al-zaman-o lawamou-un
عقولنا عوامة 39olna 3awama	unsere Gehirne sind schwimmend	3o9olona 3awamat-un
الصحة منفعة sa7a manfa3a	die Gesundheit ist ein Vorteil	al-sihat-o manfa3at-un
الشهوة نواعة chahwa nawa3a	die Begierde ist variierend	al-chahwat-o nawa3at-un

Die fünf Beispiele bewegen sich auf der Ebene des Schemas „Subjekt+Adjektiv“, was zur grammatischen Regel des MSA passt. Im MSA wird das Subjekt durch den Artikel „*al*“ determiniert, während das folgende Adjektiv keinen vorangestellten Artikel („*dawamat-un*“) hat. Das Hinzufügen der Endung „*un*“ tritt auch auf, wenn das Subjekt indeterminiert wäre. Im Darija werden im Gegensatz dazu die Artikel und die Markierung der Adjektive nicht berücksichtigt, die Endungen werden nicht ausgesprochen. Diese Alternative folgt wie im MSA der Kongruenzbeziehung in der Grammatik, wobei eine Übereinstimmung in Genus und Numerus realisiert ist.

MA	MSA
(-)dounia dawama	al-dounia da wamat-un
Nom.SingAdj.SingArt-NomAdj.Sing- Ind	

## Zusammenfassung

In diesem Kapitel lag der Schwerpunkt auf den syntaktischen Strukturen der Rap-Texte von drei Rappern, die jeweils für die Szene in einer Stadt stehen. Es hat sich gezeigt, dass sich jeder Rapper bei der Konstruktion seiner Texte für eine besondere Struktur entscheidet. Abgesehen davon, dass das Darija fast die gleichen Prinzipien der Satzbildung wie das MSA (vgl. Ennaji et al. 2004: 122) hat, ergeben sich trotzdem Unterschiede. Es wird davon ausgegangen, dass die Sprache des Rap eine gesprochene Sprache ist, in der sich der Rapper frei in seinem Text bewegt. Als Beispiel verzichtet vor allem der Rapper Muslim auf die Endung des Reims, um das poetische Reimschema nicht zu verletzen. Bei der Wortstellung bewegt sich Dizzy Dros zwischen SVO und VSO, was im MSA nicht möglich ist. Er bedient sich dabei der Lehnwörter aus anderen Sprachen, die im Sprachsystem des Darija adaptierbar sind. Ein weiteres Merkmal, das die syntaktische Struktur des Rap-Textes prägt und von den anderen Texten unterscheidet, zeigt der Taqlidi-Rap. Er bedient sich des Prinzips der Einsprachigkeit „Darija“ mit kurzen Sätzen. Dabei wird die grammatische Kongruenz realisiert, obwohl die Determination „Artikel“ nicht berücksichtigt wird.

## 7.2 Die Morphologie der Rap-Texte

Die Rap-Sprache repräsentiert in ihrem Gebrauch unter Jugendlichen die Jugendsprache, in der neue Wörter erscheinen und die zur Entwicklung des Wortschatzes dieser Sprache beiträgt. Nach Helmut Henne gilt die Wortbildungsaktivität in der Jugendsprache als ein besonderer Aspekt der Wortschatzerweiterung (vgl. Henne 1986). Nachdem sich das vorherige Kapitel den Strukturen des Satzes gewidmet hat, steht in diesem Kapitel die Bildung des Wortes der Rap-Sprache im Fokus der Analyse. Dazu gehört in diesem Zusammenhang die Zusammensetzung von Lexemen in den marokkanischen Rap-Texten, die sich von Szene zu Szene unterscheidet. Der Schwerpunkt der morphologischen Analyse basiert in diesem Kontext nur auf der einfachen und komplexen Wortbildung vor allem von Verben und Nomen, da eine detaillierte morphologische Untersuchung in dieser Studie unmöglich ist. Nach Dominique Caubet (1993) sind die meisten Wörter im Arabischen eine Art Zusammensetzung von „*scheme*“ (*pattern*) und „*racine*“ (*root*) (Caubet 1993: 30). Darunter versteht man, dass die Wortbildung im Arabischen und in arabischen Dialekten im Allgemeinen um die Wurzel kreist und aus ihr die neuen Wörter abgeleitet werden können. Diese Eigenschaft der Morphologie ist charakteristisch für semitische Sprachen wie Arabisch und Hebräisch. Die marokkanisch-arabische Morphologie zeichnet sich nach Studien von

Caubet 1993 und Ennaji 1985 durch das Phänomen der drei Konsonanten aus, die eine Wurzel bilden. Dieses Phänomen ist der sogenannte Trikonsonantismus, wobei dieser nach Caubet öfter im Arabischen auftaucht:

*„Die Wurzel selbst kommt in Form von Konsonantenreihen (am häufigsten drei Konsonanten) vor, die eine Bedeutung enthalten: KTB (schreiben, Buch...), KBR (groß sein, alt sein...).“*  
(Caubet 1993: 30)

Die Regel der drei Konsonanten am Beispiel von *ktb* (schreiben) macht die lexikalische Grundbedeutung des Worts aus. So kommt das Konzept des Trikonsonantismus nach Harrell 1962 für *ktb* in unterschiedlichen „pattern“ („Stämmen“) vor:

KTeB	„he wrote“
iKeTBu	„they write“
KaTeB	„having written“
meKTuB	„written“
KTaB	„book“
KTuB	„books“
mKetBa	„writing desk“

In Bezug auf die Wurzel *ktb* („schreiben“) scheint die Bildung der Wörter nicht nur mithilfe von Konsonanten realisierbar zu sein. Es werden aus dem Stammwort *ktb* neue Wörter auch mit neuen Konsonanten und zusätzlichen Vokalen (Beispiel „meKTuB“) abgeleitet. In Anbetracht dieses Beispiels weist Ennaji 2004 darauf hin, dass das System des Trikonsonantismus in der Wurzel nicht immer rein konsonantal sein muss:

*„More importantly, the root is assumed not to be always triconsonantal, as there exist biconsonantal roots as well. A root may contain both vocalic and consonantal sounds or merely consonantal segments. Most importantly, affixation is shown to play a fundamentally crucial role in a number of derivational and inflectional processes (e.g. causativization, plural formation ...etc.“*  
(Ennaji et al. 2004: 25)

Die Studien von Ennaji et al. (2004) und Harrell (1962) über die Morphologie des Darija unterteilen die Wurzel in der Wortbildung in vier Arten. Dies sind die bilaterale, die trilaterale, die quadrilaterale und die atypische Wurzel. Zudem ist auch anzumerken, dass die „pattern“ („Stämme“) in Bezug auf die Wortbildung und die Struktur des marokkanischen Worts in einer fundamentalen Beziehung zur Wurzel (vgl. Ennaji et al. 2004: 26) stehen.

Diese Strukturmuster „pattern“ („Stämme“) werden ebenso in einfache und komplexe „pattern“ aufgeteilt, sodass die Wortbildung jedes Wortes wie im folgenden Beispiel nach dem Muster von Harrell 1962<sup>59</sup> dargestellt werden kann:

einfache „pattern“	komplexe „pattern“
Wortwurzel ktb „schreib“	Wortwurzel ktb „schreib“
Wortbildung <i>kteb</i> er schrieb	Wortbildung <i>maktaba</i> Bibliothek
Wortbildung <i>ketbu</i> sie schrieben	Wortbildung <i>maktab</i> Schreibtisch

Bereits dieser Aspekt zeigt, dass bei der Wortbildung des einfachen Wortes der Vokal „e“ zwischen den zweiten und dritten Konsonanten tritt: *kteb*. Hinsichtlich dieser Form können bis zu zwei Vokale zur einfachen „pattern“ beitragen, was im Beispiel *ketbu* deutlich wird. Im Gegensatz dazu bedient sich die Wortbildung des komplexen „pattern“ nicht nur Vokalen, sondern auch Konsonanten. Das Wort *maktaba* vereint hier einen kurzen Vokal, die Wurzelkonsonanten „*ktb*“ und das Morphem „*m*“, aus denen das Wort „*maktaba*“ gebildet wird. Dabei werden spezifische grammatische Veränderungen vor allem in der Wortfamilie „*ktb*“ zum Beispiel durch Verlängerungen, Verdoppelungen der Vokale und Konsonanten berücksichtigt.

Im Zug der Analyse werden hinsichtlich der Wurzel-Typen die Wörter der Rap-Texte im Hinblick auf einfache und komplexe „pattern“ überprüft. Die Frage ist, inwiefern sich die Wortbildung des Marokkanisch-Arabischen vom Rap-Darija unterscheidet und welche Funktionen dies für den Rapper hat.

### 7.2.1 Die Morphologie bei Dizzy Dros

Der Fokus der morphologischen Wortbildung konzentriert sich in erster Linie auf das Verb mit seinen einfachen und komplexen Verbalstämmen. Nach Harrell und Caubet wird die Stammbildung des Verbs in 10 Formen, „measures“<sup>60</sup>, eingeteilt, die in der arabischen Grammatik auf das dreikonsonantische Verb „*faʕala*“ und im Marokkanisch-Arabischen auf die Form „*fʕal*“ zurückgeht. Die Form *fʕal* als einfache Art der Wortbildung im MA kann mehrere Formen hinsichtlich der drei Konsonanten, die die Wurzel bilden, haben (vgl. Caubet 1993: 31). Von daher wird bei der Wortbildung der Verben und deren Flexion die Verdoppelung der Radikale (Konsonanten) und die Verlängerung oder Verkürzung der

<sup>59</sup> Eigene Darstellung nach Harrells Muster der Pattern-Arten im Marokkanisch-Arabischen.

<sup>60</sup> Nach Harrell werden die Verbalstämme als Measures bezeichnet.

Vokale sehr betont. Die folgende Tabelle soll das Schema des dreibuchstabigen Verbs im Darija und dessen Formen im MSA nach Caubet darstellen:

Tab. 1: Das Verb im Darija und MSA

Verb im Darija		Bedeutung	Verb im MSA		Bedeutung
fɛəl	ktəb	schreiben	faʕala	kataba	schreiben
fəʕʕ	kəbb	gießen	faʕʕa	sabba	gießen
fal	xaf	Angst haben	fala	xafa	Angst haben

Im Rap-Song „*Kathraf thoum*“ („*kannst du schwimmen*“) von Dizzy Dros wird die Morphologie der Verben unterschiedlich erzeugt, was auf bestimmte Funktionen hinweist. Um einen morphologischen Überblick sowohl über die Nomen als auch die Flexion der Verben zu ermöglichen, werden einige Textstellen in Morpheme zerlegt. Dabei handelt es sich in diesem Zusammenhang nur um lexikalische Kategorien (Verben).

1. 9bel matbda tclashi 7erek ghi salam b3da

Qbəl ma- t- bda t-kla:f-i , hərrək yi səla:m bħda

Prä präfix ref V- suf prä- V- suf V adv Nom adv

Vor anfängst zusammenstoßen, beweg nur hallo mindestens

Bevor du mit Clash anfängst, sag mindestens hallo

2. Yallah hak mse7ha fiya tani noud tga3ad ah

Jəllah ha:k msəħha: fja: ta:ni nu :d tga ʕ ʕ ad a:h

Nom V V Prä Adv V V

Komm nimm wischen in wieder steh auf steh auf ah

Ich entschuldige mich wieder, los stehe auf

3. Wədnik Tfixat 3lia

Wədnik Tfiksa:t ʕlja:

N V Pronomen

Deine Ohren wurden fixiert mich

Deine Ohren wurden auf mich fixiert

Bei der Betrachtung der drei Beispiele fällt auf, dass die ausgewählten, rot markierten Ausdrücke Verben sind, die zur Rap-und-Jugend-Group gehören. Die meisten Verben, [*t-*

*bda*] [*t-kla:f-i*] [*ħərrək*] [*ha:k*] [*msəħha*] [*nu :d*] [*tgəççəd*] [*Tfiksa:t*] bilden in erster Linie unterschiedliche Flexionsformen des dreibuchstabigen Verbs [*fʕal*]. Andere Formen, die auch durch Verben gebildet sind, werden in diesem Zusammenhang durch linguistische Entlehnungen aus anderen Sprachen realisiert und in die marokkanische Syntaxstruktur integriert (*dobəl*, frz. *doubler*) (vgl. Caubet 1993: 31). Nach Caubet werden jedoch nicht alle entlehnten Wörter im Marokkanisch-Arabischen produktiv, weil deren Wurzel nicht dem Marokkanisch-Arabischen entspricht.

*t-bda*: Dieses Verb gehört zur Kategorie der defekten Verben (vgl. Harrell 1962: 30) im Darija, da der dritte Radikal ein Halbkonsonant ist und das Verb so die Form [*fʕa*] annimmt. Die Wurzel „*bda*“ (anfangen) taucht in Verbindung mit dem Präfix „*t*“ als grammatische Flexion auf, wobei das Morphem „*t*“ im Darija und im MSA bei Konjunktionen, insbesondere im Perfekt, sehr häufig gebraucht wird. Der Rapper bevorzugt hier die Form des Futurs, indem er das Präfix „*t*“ der Wurzel „*bda*“ voranstellt und die Regel der Futurbildung bricht. Dizzy Dros verzichtet dabei auf die Futurform des Darija, „*yadi tbda*“ (*du wirst anfangen*). Im folgenden Beispiel soll der unterschiedliche Gebrauch des Morphems „*t*“ in Darija und im MSA verdeutlicht werden, wobei die Konjugation auf den Unterschied zwischen den beiden Sprachen hinweist:

MA	„bda“ beginnen	MSA	„badaʔa“
Perfekt	Perfekt		
SG. 1	bdi- <b>t</b> ich	SG. 1	badaʔ- <b>to</b>
2 maskulin	bdi- <b>ti</b> du Mas	2	badaʔ- <b>ta</b>
2 feminin	bdi- <b>ti</b> du Fem	2	badaʔ- <b>ti</b>
3 maskulin	bda- <b>∅</b> er Mas	3	badaʔ- <b>a</b>
3 feminin	bda- <b>t</b> sie Fem	3	badaʔ- <b>at</b>
PL. 1	bdi- <b>na</b> wir	PL. 1	badaʔ- <b>na</b>
2	bdi- <b>tu</b> ihr	2	badaʔ- <b>tum</b>
3	bda- <b>w</b> Sie	3	badaʔ- <b>u</b>

Die Betrachtung der beiden Sprachen in Bezug auf die Wurzeln „*bda*“ und *badaʔa* zeigt, dass im Marokkanisch-Arabischen eine Verlängerung des Vokals „*a*“ vor allem in der ersten und zweiten grammatischen Person im Singular und Plural auftritt. Im Gegensatz dazu bleibt das Grundmorphem *badaʔ* im MSA unverändert. Angehängt werden in der von Caubet so bezeichneten „*suffixalen Konjugation*“ Flexionsmorpheme. Dizzy Dros verwendet hingegen eine verkürzte Form des Futurs, welche sich von der normalen Bildung des

Futurs im Marokkanisch-Arabischen unterscheidet. Eine weitere Flexion des dreibuchstabiligen Verbs findet sich ebenso in Dizzys Texten, wobei sie der Kategorie der „*konkaven Verben*“ (Caubet 1993: 37) angehört. Das Verb „*nu :d*“ („*aufstehen*“) stammt vom Infinitiv „*nad*“, dessen zweiter Radikal ein Halbkonsonant ist. Der zweite Radikal „a“ verwandelt sich im Imperativ in „u:“. Diese Verben repräsentieren fast 45 % der konkaven Verben und werden als „*les verbes a alternance*“ (Caubet 1993: 38) verstanden. Gegenüber dem MSA weist das Verb „*nad*“ im Darija eine Abkürzung im dritten Radikal auf, wobei das gleiche Verb im MSA drei Konsonanten, „*nahada*“, enthält. Auf der anderen Seite variiert der Rapper durch Verwendung von entlehnten Verben seine poetische Botschaft.

Bei ihm ist zu erkennen, dass solche Formen in Rap-Texten häufig verwendet werden. Das gebundene Morphem „t“ wird im zweiten Beispiel an das Verb *t-kla:f-i* angehängt, welches selbst ein entlehntes Verb aus dem Englischen „*to clash*“ ist und an die morphosyntaktischen und phonologischen Regeln des Darija angepasst wurde. Dieses Mal erfüllt das Hinzufügen des Präfixes „t“ die zusätzliche Funktion, dass die Konjugation auf die zweite Person Singular hinweist. Hier entspricht das Verb der marokkanischen Konjugation, deshalb wird ein Bezug zur Hip-Hop-Nation hergestellt. Darüber hinaus finden sich Lehnwörter ähnlicher Art bei Dizzy Dros, bei denen das Präfix „t“ ein Indiz für das Passiv ist. Es beschränkt sich dann auf alle grammatischen Personen im Plural und Singular. Im schon erwähnten Beispiel „*Wədnik Tfiksa:t çlja*“ verwendet Dizzy Dros die Passivform „*T-fiksa:-t*“ („*wurde fixiert*“), die das Grundmorphem „*fiksa:*“ und zwei gebundene Morpheme (das Präfix „t“ und das Suffix „t“) enthält. Innerhalb des aus dem Französischen entlehnten Verbs „*se fixer*“ wird mithilfe des Präfixes „t“ das Passiv nach der marokkanischen Morphosyntax realisiert. Caubet geht davon aus, dass das Hinzufügen oder die Verdopplung des Präfixes „t“ im Marokkanisch-Arabischen nicht nur das Passiv, sondern die Reflexivität und Gegenseitigkeit ausdrückt:

*„Bezüglich der Passivform existiert ein Präfix t-/tt-, dessen Wert das Passiv ist, aber es könnte die Reflexivität und Gegenseitigkeit ausdrücken.“*  
(Caubet 1993: 33, eigene Übersetzung)

Im Anschluss daran bekräftigt Caubet bezüglich der Reflexivität des entlehnten Verbs, dass die Bildung des Passivs nach dem Verbschema „*t-fəçla*“ realisiert werden kann (vgl. Caubet 1993: 55). Die Passivbildung in unserem Beispiel *Tfiksa:t* besteht aus dem französischen Verb „*se fixer*“, welches den Wortstamm „*fiksa*“ durch das Hinzufügen von zwei Radikalen erweitert. Der Buchstabe „x“ im Französischen existiert im MA und im MSA

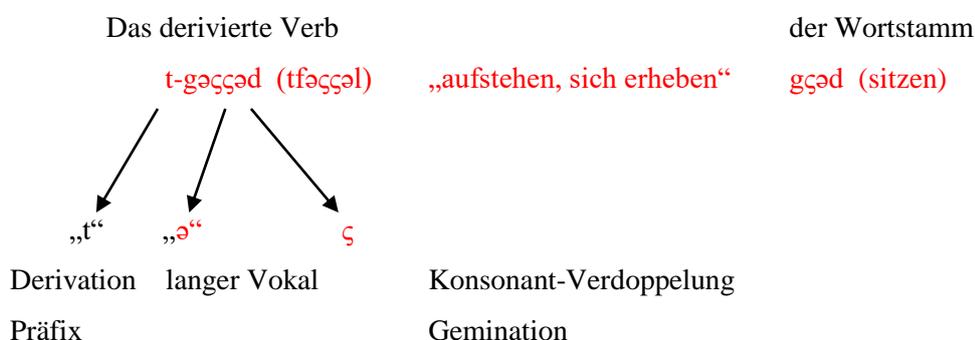
nicht und wird von daher mit den beiden Buchstaben k und s gebildet. Anzumerken ist, dass das erste Präfix „t“ das Passiv kennzeichnet, während das zweite „t“ als Suffix und Flexion im Marokkanisch-Arabischen für die dritte Person Femininum steht.

Die bisherige Analyse der drei Verben „*t-bda*, *t-klaf-i* und *Tfiksa:t*“ verdeutlicht in erster Linie die Flexionsmorphologie im Rap-Text von Dizzy Dros. Die zweite Kategorie der Verben beschäftigt sich mit den Derivationsformen des dreibuchstabigen Verbs. Fast alle Verben, derer sich der Rapper in diesem Song bedient hat, kommen im Modus des Imperativs vor, durch den er seine Aufforderung an die Gegner im Rap-Kreis richten möchte. Die Derivationsformen bezüglich des dreibuchstabigen Verbs „*fəl*“ können nach Caubet (1993) und Harrell (1962) in bis zu 10 Formen auftreten. Harrell unterscheidet dabei sowohl zwischen den derivierten Verben als auch deren Kategorien:

*„Of the ten measures of the trilateral verb, only four, namely Measures I, Ia, II and IIa (V), are found with a large number of verbs. The other six, namely Measures III, IIIa (VI), VII, VII, IX, and X, are each represented by only a limited number of verbs.“*

(Harrell 1962: 29)

Die Grundlage der Verbderivation „*tgəççəd*“ und „*ħərrək*“ bezieht sich grundsätzlich auf die Affixderivation, die sich laut Ennaji et al. (2004: 46) in fünf Kategorien unterteilen lässt. Was das Beispiel „*tgəççəd*“ betrifft, beruht seine Derivation auf Reziprozität, wo sie eine wechselseitige Handlung bezeichnet sowie auf dem Passiv in der zweiten Person (vgl. Caubet 1993: 48). Die folgende Darstellung soll die mögliche Derivation aus dem Wortstamm „*gçəd*“ (*sitzen*) verdeutlichen:



Anhand dieser Darstellung soll gezeigt werden, dass das Verb „*gçəd*“ ein intransitives Verb ist, aus dem heraus sich das Reflexivverb „*tgəççəd*“ bilden lässt. Mit dieser Derivation schafft der Rapper ein neues Wort, welches durch das Präfix „t“, den langen Vokal ə

und die Verdoppelung des Radikalen „**ṣ**“ gebildet wird. Hier haben beide Verben den gleichen Wortstamm und unterscheiden sich in der Bedeutung, wobei „aufstehen“ in der Hip-Hop-Kultur ganz salopp „*get your ass up here*“ bedeuten soll. Andere Derivationsformen, „*les formes deriveés*“, werden nach Caubet 1993 in diesem Song von Dizzy Dros verwendet, die morphologisch korrekt sind und auf eine andere semantische Bedeutung verweisen. Der Rapper verwendet hier ein Verb, das sehr rap-spezifisch ist und mehrere Bedeutungen haben könnte. Das Verb **ḥarrək** gehört laut Harrell und Caubet zu der zweiten Kategorie und ist durch eine starke Wurzel und die Verdoppelung der Konsonanten geprägt. Harrell beschreibt die morphologische Struktur dieses Verbs wie folgt:

*„All Measure II verb stems have the common characteristic of a medial doubled consonant. The pattern for strong roots, both sound and doubled, is Fe~~ʕ~~el. [...] The vowel after the medial doubled consonant is always e, and the vowel which precedes the medial consonant is determined by the consonants in the root.“*

(Harrell 1962: 31)

Auf der morphologischen Ebene weist dieses Verbs trotz der Verdoppelung der Konsonanten auf keine Reziprozität hin, während das schon erwähnte Verb **tgəṣṣəd** als Reflexivverb auftaucht. Gleichzeitig vermittelt das Verb **ḥarrək** (*bewegen*) durch Transitivität (**ḥarrək yi sala:m**, *beweg (sag hallo) nur Begrüßung*) die Bedeutung, welche sowohl in der marokkanischen jugendlichen Slang-Sprache als auch im Hip-Hop vor allem in Casablanca „*sag oder zeig Hallo*“ bedeuten soll.

Neben der Verbalflexion und Verbalderivation, die die Rap-Texte von Dizzy Dros prägen, nutzt der Künstler Entlehnungen aus dem Französischen und dem Englischen. Die meisten der entlehnten Wörter bilden die Verben, die sowohl um ein Präfix als auch ein Suffix erweitert werden. Das Rap-Lied „*Kat3raf T3oum*“ („*Weißt du, wie man schwimmt*“) enthält zahlreiche entlehnte Ausdrücke, die den Text bereichern. Besonders in vier Couplets treten 24 Lehnwörter auf, die der Nominal- und Verbalmorphologie zuzuweisen sind. Die folgende Liste zeigt diese Entlehnungen:

Tab. 2: Entlehnungen aus dem Englischen und Französischen

Wort	Ursprung	Bedeutung	Morphologieart
Tclashi [tkla:fɪ]	Englisch „to clash“	aufeinandertreffen	Flexion
Nigga [niya]	Englisch „Nigger oder Nigga“	Menschen mit dunkler Hautfarbe, negativ	Morphem ohne Änderung
ḷ MTV Crips	Englisch	eine US-amerikanische Musik-Sendung	Derivation durch Anhängen eines marokkanischen Artikels (l)
West CD	Englisch	West CD	(-)
La scene [sēn]	Französisch „la scene“	die Szene	(-)
ḷ clown [l-klu:n]	Französisch „le clown“	der Clown	Derivation durch Anhängen eines marokkanischen Artikels
Ḷ flow [l-flu]	Englisch „the flow“	der Flow	Derivation durch Anhängen eines marokkanischen Artikels
gramme [gram]	Französisch „gramme“	Gramm	(-)
MoneyGram	Englisch	Finanzunternehmen in USA	(-)
f̣ domaine [f-dduma:n]	Französisch „dans le domaine“	im Gebiet	Derivation durch Anhängen einer Präposition „f̣“, in
ḷ blan [l-bla:n]	Französisch „le plan“	der Plan	Derivation durch Anhängen eines Artikels
Mamconectich [mamkonikti:ʃ]	Französisch „ne pas se connecter“	nicht angeschaltet sein	Flexion (Konjugation)
Tfixate [t-fiksa:t]	Französisch „se fixer“	wurde fixiert	Flexion (Passiv)
ḷ mic [l-mik]	Französisch „le micro“	das Mikro	Kürzung und Derivation durch Anhängen eines Artikels
les bras [le] [bra]	Französisch „les bras“	die Schulter	(-)
Kanmezko [kanmæzko]	Französisch „la musique“	die Musik	Konversion durch Änderung der Wortart „la musique“, welche zu einem integrierten Verb im MA „Musik machen“ wird.
F̣ Ḍ Honneur [fdonu:r]	Französisch	Bezeichnung für ein Fußballstadion in Casa- blanca“	Derivation durch Anhängen einer Präposition „f̣ ḍ“ in
f̣ ḷ virage [flfira:ʒ]	Französisch „le virage“	die Kurve	Derivation durch Anhängen eines Artikels und einer Präposition
f̣ ḷ kerwa [flkarwa:]	Französisch „la croix“	das Kreuz	Derivation durch Anhängen eines Artikels und einer Präposition
Message [misa ʒ]	Französisch	Message	(-)
Menage a trois [mena ʒa trwa]	Französisch	Dreiecksbeziehung	(-)

Wort	Ursprung	Bedeutung	Morphologieart
Rwappa [rwaba:]	Französisch „rappeurs“	die Rapper	Flexion (Pluralbildung)
Kiflowi [kiflawi]	Englisch „to flow“	fließen	Flexion (Konjugation)
b´rimati [brimati]	Französisch „mes rimes“	meine Reime	Derivation+Flexion
Rimate [rima:t]	Französisch „des rimes“	Reime	Flexion (Pluralbildung)

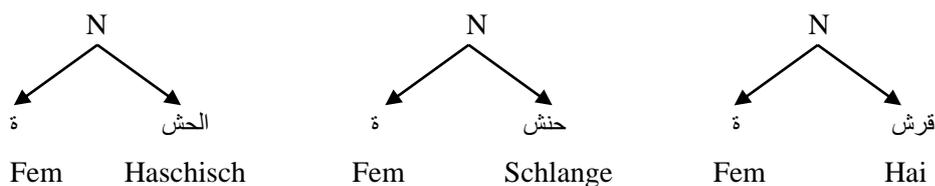
### 7.2.2 Die Morphologie in Muslims Text

Während Dizzy Dros in seinem Text eine reiche Morphologie aus entlehnten Verben und die Derivation durch Anhängen von Affixen einsetzt, variiert Muslims Text zwischen Kürzungen und Flexion. Er bricht an einigen Stellen die Grammatik auf, um das Reimschema und den poetischen Klang seines Textes bewahren zu können. Zur Verdeutlichung zeigt das folgende Beispiel aus dem Song „*Man daba nfou9*“ („Aufwachen ab jetzt“) die Flexion von Wörtern, die vom Rapper erweitert worden sind. Die folgenden Wörter bilden das letzte Wort in jedem Vers, in dem die Strophe auf eine gebundene Rede hinweist:

الحشة: [l hʃəh]

حنشة: [hɲʃəh]

قرشة: [qrʃəh]



Das Wort الحشة: [l hʃəh] gehört zur lexikalischen Produktion der Jugendlichen und wird hier im Wortbildungsprozess als Abkürzung verstanden. Diese lexikalische Einheit der Kurzwörter wird in den Rap-Texten der beiden Rapper Muslim und Dizzy sehr häufig verwendet. Das Morphem wird vom Wort „الحشيش“ [alħaʃiʃ] abgeleitet, welches sein Genus von Maskulinum in Femininum wandelt. Zum gleichen Wort, das „Haschisch“ bedeutet, realisiert der Rapper durch Anhängen des unausgesprochenen gebundenen „ة“ als Zeichen des Femininums im Arabischen ein Kurzwort. Hinsichtlich der Wortbildung und des Reimschemas weist Muslim in der gleichen Strophe auf einen lexikalischen Wandel im zweiten

Wort حنشة: [ħnʃəh] hin. An dieses Wort wird auch ein „ة“ angehängt, obwohl das Wort eigentlich maskulin ist. Das freie Morphem حنش [ħnʃ] steht im Darija als Bezeichnung für „Schlange“, das unter Jugendlichen und in der Jugendsprache als „Polizist“ oder „Bulle“ verstanden werden soll. Zusammen mit dem gebundenen Morphem „ة“ wird ein neues Wort geschaffen. Der gleiche Wortbildungsprozess gilt auch im letzten Wort قرشة: [qrʃəh], wobei ein „ة“ angehängt und ein Abbruch in der Flexionsmorphologie festgestellt wird. Aufgrund der ausgeführten drei Beispiele ist anzumerken, dass der Rapper bei der Bildung seiner Wörter absichtlich gleichzeitig die Flexions- und die lexikalische Morphologie benutzt, vor allem im ersten Wort الحنشة: [ħnʃəh]. Bei der sprachlichen Gestaltung des Rap-Textes bietet Muslim in diesem Zusammenhang Wörter an, die dem marokkanischen Genus nicht angehören. Die richtige Bildung des Femininums von حنشة: [ħnʃəh] im Marokkanisch-Arabischen ist [laf ʒa], was hier eine Ableitung aus dem Maskulinum [ħnʃə] حنش ist und Schlange bedeutet. Ein Femininum für den Hai قرشة: [qrʃəh] existiert weder im MSA noch im MA und wird hier trotzdem in Muslims Text gebildet. Weiterhin ist das Suffix ة in den drei Beispielen produktiv und weist auf den klanglichen Aufbau des Reims hin.

### 7.2.3 Morphologie des Taqlidi-Rap

MA	Eigene Übersetzung	MSA
الدنيا دوامة Dounia dawama	das Leben ist nicht ewig	al-douniadawamat-un
الزمان لواام zaman lawam	die Zeit ist rügend	al-zaman-o lawamou-un
عقولنا عواما 39olna 3awama	unsere Gehirne sind schwimmend	3o9olona 3awamat-un
الصحة منفعة sa7a manfa3a	die Gesundheit ist ein Vorteil	al-sihat-o manfa3at-un
الشهوة نواعة chahwa nawa3a	die Begierde ist variierend	al-chahwat-o nawa3at-un

Wie schon bei der Analyse des syntaktischen Aufbaus des Satzes bei Fnaire herausgestellt wurde, beschränken sich die Rapper in ihren Texten auf die Nominalgruppe. Diese wird durch Adjektive erweitert. Dabei liegt die Genus-, Numerus- und Kasusübereinstimmung zwischen dem Adjektiv und dem Nomen vor (vgl. Ennaji et al. 2004: 45). Fnaire bedienen sich für die Nominalgruppen des attributiven Adjektivs, das nach den Genus-, Kasus- und Numerusregeln gebildet werden muss. Im Anschluss daran macht Caubet darauf aufmerksam, dass sich jedem Nomen ein entsprechendes Genus (Maskulinum oder Femininum) zuschreiben lässt, was beim Adjektiv nicht der Fall ist. Beim Adjektiv lässt sich der Kasus durch eine Kongruenz mit dem Substantiv anzeigen (vgl. Caubet 1993: 59).

Im MSA und Darija unterscheiden sich diese attributiven Adjektive zum Beispiel von dem Deutschen oder Englischen, wobei das Adjektiv im MSA und Darija nach dem Nomen steht. Ennaji et al. (2004) erläutern in ihrer Studie zur Morphologie des attributiven Adjektivs, dass das attributive Adjektiv normalerweise nach dem Substantiv auftritt, das es modifiziert (vgl. Ennaji et al. 2004: 45):

-ši nas m ʔzjanin                    „Some good people“.  
 -mudda Twila                         „A long period of time“.

Das schon oben genannte Beispiel eines „attributiven Adjektivs“ bei Fnaire verweist in seiner Bildung vor allem auf die Deklination des Adjektivs im Femininum. In diesem Zusammenhang zeigt sich der Unterschied in der Flexionsmorphologie und in der Phonologie des Adjektivs und des Substantivs. Das Femininum bildet sich hier nach Caubet (1993: 67) durch das Anhängen von -a (t) an die maskuline Form. Fnaire realisieren durch dieses Anhängen des unausgesprochenen *š* und angebundenen -a (Caubet 1993) das Femininum, während diese Flexion im MSA ausgesprochen wird.

الدنيا دوامة Dounia dawama (Femininum, Flexion)



الزمان الزمان zman lawam (Dabei ist keine Flexion notwendig, Maskulinum)

عقولنا عواما 39olna 3awama (Plural und kein Singular)



الصحة منفعة sa7a manfa3a (Femininum, Flexion)

الشهوة نواعا chahwa nawa3a (Femininum, Flexion)



Der morphologische Aufbau bei Fnaire scheint dem MSA zu ähneln. Nur ein kleiner Unterschied lässt sich bei der Unterscheidung zwischen Plural und Singular erkennen, obwohl der Plural die gleiche Flexion wie der Singular Femininum durch den stimmlosen *š* bekommt. Der Unterschied liegt in diesem Fall nicht in der Adjektivdeklination, sondern im Genus und Numerus, wie das folgende Beispiel zeigt:

الدنيا دوامة

الدنيا                    Nomen (Singular, Femininum)

دوامة                    Adjektiv flektiert

عقولنا عوامة

عقولنا

Nomen (Plural, Maskulinum)

عوامة

Adjektiv flektiert

## Zusammenfassung

In ihrer Klassifizierung des Verbs in der Morphologie in „*forme simple*“ und „*formes dérivées*“ stellt Caubet (1993: 31) fest, dass der Wortstamm im Darija neue Wörter bilden lässt. In Bezug auf diese Eigenschaft lassen sich zwischen der Flexions- und der lexikalischen Morphologie der drei Rapper Unterschiede finden. Der Fokus liegt in diesem Zusammenhang auf dem Verb in seiner dreibuchstabigen Form. Dizzy Dros legt auf der morphologischen Ebene mehr Wert auf die Mehrsprachigkeit, da die meisten verwendeten Wörter aus dem Englischen, Französischen und Darija gebildet sind. Dabei werden die entlehnten Wörter, meist sind es Verben, vor allem in der Flexionsmorphologie an das morphologische System des Marokkanisch-Arabischen angepasst. Ziamari geht in diesem Kontext davon aus, dass die meisten entlehnten Wörter vor allem französische Verben enthalten (vgl. Ziamari 2008: 71). Die Wortbildung des dreibuchstabigen marokkanischen Verbs, mit Ausnahme der entlehnten Verben, kommt bei Dizzy Dros sehr häufig vor. Dies entspricht der Kategorisierung des trilateralen Verbs nach Harrell (1962) in „Measure I, II, III und IV“, wodurch viele Verben gebildet werden können. Die Auswahl des Modus „Imperativs“ in seinem Song stützt sich auf die Flexibilität dieser Kategorie von Verben. Die Transitivität kann dabei durch die Verdoppelung des zweiten Radikals realisiert werden. Caubet (1993: 44) und Harrell (1962: 31) belegen das mit der zweiten Form „*Fəɛɛɛl*“ der Derivation:

fzəg (nicht transitiv) nass werden &gt;

fəzzeg (transitiv) befeuchten

Auf der anderen Seite kreist der morphologische Aufbau in Muslims Text sowohl um die Einsprachigkeit als auch um die Wortbildung neuer Wörter durch die Kürzung. Er fokussiert sehr auf die Nomen, die in jedem Reim enthalten sind, in dem das Reimschema berücksichtigt werden muss. Im Gegensatz dazu arbeitet Dizzy Dros nicht so sehr am Reimschema wie Muslim, wobei manchmal in allen Strophen (10 Reime) der Endreim einheitlich ist. Nicht nur auf der morphologischen Ebene ist ein Abbruch in Bezug auf die Flexion, nämlich des Genus, erkennbar, sondern auch auf der syntaktischen Ebene (vgl. dazu die syntaktische Struktur bei Muslim im vorherigen Kapitel). Damit schafft Muslim durch die Flexion und Vertauschung (Maskulinum ins Femininum) neue Wörter, die dem MA

und dem MSA nicht zugeschrieben werden können. Die Flexions- und die lexikalische Morphologie im dritten Raptyp, dem Taqlidi, zeigt keinen großen Änderungen in der Form, in der sich der Unterschied nur auf Genus, Plural und Singular bei der Adjektivdeklination bezieht.

### 7.3 Code-Switching im marokkanischen Rap

Wie im vorherigen Kapitel zu den Sprachvarietäten in Marokko erläutert wurde, spielt das Phänomen des Code-Switching im soziolinguistischen Kontext eine wichtige Rolle. Neben den entlehnten Wörtern aus anderen Sprachen, welche im MA morphologisch angepasst werden, bezieht sich die linguistische Untersuchung des Code-Switching auch auf seine Merkmale in den Rap-Texten. Es ist von großer Bedeutung, dass die Koexistenz von vielen Sprachen in Marokko ein Gegenstand der Untersuchung des CS<sup>61</sup> darstellt (vgl. Ziamari 2008: 63). Der Fokus in diesem Zusammenhang liegt nicht auf den Faktoren hinter solch einem Code-Switching, sondern auf der Frage, was solche Wörter und Codes für den Rapper darstellen könnten. Auf der anderen Seite scheint eine parallele Untersuchung nach den Gründen, die zu Switches führen, ausgeschlossen zu sein. Diese ist laut Wiedemann (2015) sehr umstritten, da zu diesem Zweck eine Kombination verschiedener Theorien die Verwendung von Switches erklärt (vgl. Wiedemann 2015: 44). Die drei Raptypen, die schon untersucht wurden, bilden in diesem Sinn die Grundlage eines Vergleichs der benutzten Sprachen bezüglich der Möglichkeiten zum Code-Switching. In Bezug auf die Merkmale des Code-Switchings in Rap-Texten bleibt die Studie von Carol Myers-Scotton (1993) ein wichtiger Beleg, da in ihr zwischen verschiedenen Code-Switchings unterschieden wird. Myers-Scottons Unterscheidung von CS-Typen beruht auf ihrem „markedness model“, Modell der Markiertheit, mit dem sich die Sprecher, in diesem Fall die Rapper, konfrontieren und in das markierte oder unmarkierte Codes einbezogen werden. Sie definiert den Aspekt der Markiertheit im Code-Switching wie folgt, nachdem sie auf Basis ihrer Untersuchungen über Swahili-Englisch-CS in Kenia und Sprachkontakten in Ostafrika diesen Ansatz entwickelt hat:

*„The theory behind the markedness model proposes that speakers have a sense of markedness regarding available linguistic codes for any interaction, but choose their codes based on the persona and/or relation with others which they wish to have in place. This markedness has a normative basis within the community, and speakers also know the consequences of making*

---

<sup>61</sup> Steht für Code-Switching in dieser Arbeit.

*marked or unexpected choices. Because the unmarked choice is safer (i.e. it conveys no surprises because it indexes an expected interpersonal relationship), speakers generally make this choice. But not always. Speakers assess the potential costs and rewards of all alternative choice, and make their decisions, typically unconsciously.*“

(Myers-Scotton 1993: 75)

### Das Code-Switching bei Dizzy Dros

Dizzy Dros nutzt in seinem Sprachgebrauch sehr intensiv das Phänomen des CS in seinen unterschiedlichen Formen. Dieses Phänomen in bi- und multilingualen Gesellschaften, in diesem Fall Marokko, hat Myers-Scotton (1993) so erläutert, dass zwei Sprachen in der gleichen Konversation vorkommen (Myers-Scotton 1993: 117). Das bedeutet, dass CS zwischen verschiedenen Codes als „unmarkiert“, als „unmarked-choice maxim for speakers“ (Myers-Scotton 1993: 117) beschrieben wird. Der Rapper bedient sich in diesem Kontext switches, die vor allem aus Nominalphrasen bestehen. Das folgende Intro und der Refrain aus seinem Song „Ghetto Boy“ aus seinem Album „3azzy 3ando stylo“ positioniert den Rapper innerhalb der Rap-Community und betrachtet die Sprachenexistenz im Rap nach Davies und Bentahila (2006) als „intrinsisch“. Sie deuten darauf hin, dass das Phänomen des Juxtaposing oder des CS eine ganz natürliche Option der nordafrikanischen Identität des Rappers ist (vgl. Davies und Bentahila 2006: 379).

[Intro]

Little ghetto boy, playing in the ghetto street  
 What you gonna do when you grow up  
 And have to face responsibility?  
 Little ghetto boy, playing in the ghetto street  
 What you gonna do when you grow up  
 And have to face responsibility

[Couplet]

Ba9i ghi tab3ou, rap khrej 3liya w ba9i ana li naf3ou  
 Sda3 dar jay 3andi w ba9i ghi daf3ou  
 Sad 3lih wadniya w dayr b7al li sam3o

ich bin immer hinter Rap, er hat mich  
 ruiniert  
 Ärger zu Hause habe ich bis dahin  
 ausgehalten  
 Ich ignoriere alle Probleme und ma-  
 che als ich nicht gehört hätte

15 l'3am dial l9raya mchat ghi falso	15 Jahre Schule waren vergebens
Ch7al ba9i mafhm 3lach serwali malso	Bis jetzt verseehe ich nicht warum ich eine heruntergezogene Hose trage
L'widad w 'Barça, l'guitare w saxo	L'widad <sup>62</sup> und Barca die Gitarre und das Saxophon
H9adt 3la l3alam héresset lmicro w l'carte son	Bin hasserfüllt von dieser Welt und habe das Mikro und die Soundkarte zerrissen
Kant kantmezek l'Donny Hathaway o mafahmouch	ich höre die Musik von Donny Hathaway und verstehe seine Musik nicht
Wellaw drari i7fdo klami wakha makatbouch	meine Fans kennen meine Texte obwohl ich das nicht geschrieben habe
Wlit 3aber kola kalma koun b9it ghi tansma3	ich achte auf meine Texte, schön ist wenn ich noch ein Fan wäre
Rap hazni mn l'ghetto w la7ni fl7ebss ga3, makantch 3aref	Rap hat mich aus dem Ghetto rausgeholt und ins Gefängnis geschickt. Ich wusste es nicht
Drari bla kedoub, drari mech'horine hna, chohra li bla flouss	Rapper werden einfach so berühmt geworden
Raz9i fine mcha bghit n3ref chkoun li wakelou	Wo ist mein Geld, wer hat mein Geld geklaut
Klit m3akom had l7em ou sda9t hi daflou 7it ma3tani walo	

[Refrain]

Little ghetto boy 7na gir wlad zen9a  
 Playing in the ghetto street zna9i dial Casablanca  
 What you gonna do when you grow up  
 Ki ghan3ich w kolchi wakel fik#

Bei dem Song ist sofort zu erkennen, dass der Rapper mehr als zwei Sprachen verwendet hat. Dabei beschränkt sich seine Sprachauswahl nicht darauf, dass er bestimmte lexikalische Lücken schließt. Das betrifft, wie schon erwähnt wurde, die bilingualen Gemeinschaften wie in Marokko, in denen das Switching eine Möglichkeit und keine Notwendigkeit ist. In Anbetracht dessen legt Benchiba-Savenius die Sprachwahl im CS so dar:

<sup>62</sup> Die Fußballliebingsmannschaft von Dizzy Dros aus Casablanca.

*„Language choice is purely at the disposal of the switcher in the sense that fluent bilinguals do not necessarily switch to fill lexical gaps but rather choose to use one variety over another. This is evident in bilingual or multilingual Moroccans who not only have a High and Low of Arabic, namely Standard Arabic and the more vernacular variety of Moroccan Arabic, but also French, Spanish and English, with Berber varieties also at their disposal.“*

(Benchiba-Savenius 2011: 2)

Zur Erklärung der Thematik des CS in diesem Song ist es sehr wichtig, den thematischen Hintergrund dieses Raptextes zu verstehen. Dies trägt dazu bei, die verwendeten Codes zu entdecken. Dizzy Dros nimmt in seinem Intro Bezug auf das berühmte Lied „*Little Ghetto Boy*“ von Donny Hathaway, in dem dieser sein Leben als afro-amerikanisches Kind auf der Straße und seine Vorstellungen von seinem zukünftigen Leben beschreibt. Das gesamte Intro möchte der Rapper Dizzy Dros hier auf Englisch in seiner Originalität beibehalten, was nach H. Samy Alim (2012) die globale Sprache „Hip Hop Nation Language“ aufnimmt. Die HHNL beschränkt sich in diesem Kontext nach Alim (2012) nicht nur auf die Sprache der Afro-Amerikaner, sondern wird zu einem globalen Phänomen auch außerhalb den USA, indem sich die Rapper mit dieser Sprache des „Black“ identifizieren können und sie als „code of communication“ (Scarface, zit. nach Alim 2012: 533) verwenden. Eine der zehn Charakteristika der HHNL verdeutlicht Alim folgendermaßen:

*„HHNL is just one of many language varieties used by Black Americans.[...] HHNL is widely spoken across the country, and used/borrowed and adapted/transformed by various ethnic groups inside and outside the US.“*

(Alim 2012: 533)

Für das gesamte Intro des Songs verwendet der Rapper die englische Sprache, im Couplet wechselt er dann zwischen Darija, Englisch und Französisch. Dabei fokussiert Dizzy Dros sein Verhältnis zum Rap und sieht in ihm eine große Herausforderung in seinem Leben. Den Rap betrachtet er als sein Schicksal, der sein Leben seit seinem 15. Lebensjahr bestimmt. Mit dem Intro markiert der Rapper seine Sprachkompetenz in Englisch und vor allem die Inspiration für seine Musik durch Donny Hathaway, der seine Texte prägt: „*Kant tantmezek l Donny Hathaway o mafahmouch*“ („*Ich höre die Musik von Donny Hathaway und verstehe seine Musik nicht*“). Im Code-Switching von Dizzy Dros findet sich nur eine

Form, das Intrasentential<sup>63</sup> Code-Switching, bei dem der Sprachwechsel im selben Satz zwischen zwei linguistischen Codes stattfindet (vgl. Ziamari 2008: 68).

L'widad w Barca l'guitare w saxo	L'widad <sup>64</sup> und Barca die Gitarre und das Saxophon
79edt 3la L3alam heresst l'micro w l'carte son	Bin hasserfüllt von dieser Welt und habe das Mikro und die Soundkarte zerrissen
Rap hazni mn l'ghetto	Rap hat mich aus dem Ghetto rausgeholt

Wie schon erwähnt wurde, konzentriert sich Dizzy Dros in seinem intrasententialen CS auf die kurzen Nominalphrasen, die meist aus einem Artikel und einem Nomen bestehen. Bei dieser Verwendung werden die Matrixsprache, „matrix language“, und die eingebettete Sprache, „embedded language“, berücksichtigt. Myers-Scotton definiert in ihrer Analyse des Code-Switching zwischen Swahili und Englisch die Matrixsprache als „the language of more morphemes in interaction types including intrasentential codeswitching“ (Myers-Scotton, zit. nach Benchiba-Savenius 2011: 63). Ziamari legt in der Beschreibung der beiden Sprachen dar, dass sie nicht die gleiche Funktion in der Konversation haben:

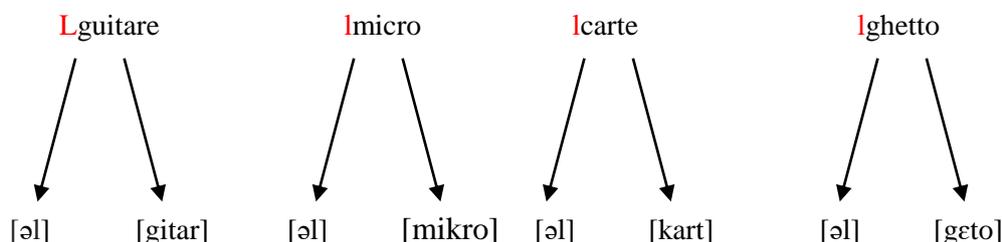
*„Die beiden Kodes ‚ML und EL‘ unterwerfen sich einer dynamischen Konkurrenz ‚dynamic competition‘ und sie erstellen damit eine Hierarchie. Ein Kode ist dominant, dann ist die Matrixsprache ‚Matrix Language‘. Der andere ist der Kode, der dominiert wird, und heißt eingebettete Sprache ‚Embedded Language‘.“*  
(Ziamari 2008: 35)

Das häufige verwendete Beispiel der Nominalphrasen besteht hier aus einem MA-Artikel „əl“ und einem Nomen aus dem Englischen, Spanischen oder Französischen. In diesem Fall kennzeichnen die Ausdrücke wie *lguitare w saxo*, *lmicro w lcarte son*, *lghetto* die Einfügung von Substantiven als Fremdwörter in die Matrixsprache MA. Dabei hat das MA nach Ziamari viele Möglichkeiten für die Substantiveinfügung, bei der der Artikel „əl“ im Marokkanisch-Arabischen „determinant“ als „early system morpheme“ betrachtet werden kann. In Anbetracht dessen lässt sich laut Ziamari feststellen, dass die Assimilation des MA-Artikels an dem französischen Substantiv „*lguitare*“ den phonetischen Regeln des MA unterliegt. Die Assimilation verdeutlicht in diesem Zusammenhang vor allem, dass das Darija als Matrixsprache auftritt. In Bezug auf die Assimilation bedient sich der Rapper sprachlicher Hybridformen, die durch die Verflechtung von zwei verschiedenen Wör-

<sup>63</sup> Wechsel innerhalb des Satzes.

<sup>64</sup> Die Fußball-Lieblingmannschaft von Dizzy Dros aus Casablanca.

tern gebildet werden. Die Wörter mit dem MA-Artikel und den Fremdwörtern stehen hier für die neue Kreation, die der Rapper vorgenommen hat. Dieses Phänomen der sprachlichen Formen tritt innerhalb des CS auf, wie die folgenden Wörter zeigen.



Die dargestellten Wörter sind verflochtene Wörter. Der Artikel [əɫ] vertritt hier die Matrixsprache, denn die eingebetteten Wörter unterliegen der marokkanisch-arabischen Matrixsprache. Zudem assimiliert sich der Artikel an den Worten „guitare, micro, carte und ghetto“, phonologisch fällt der Laut ə weg, er wird nicht ausgesprochen. Die Verwendung des CS und vor allem der Nominalphrasen in Rap-Texten wird von Felix Wiedemann (2015) behandelt. Dabei besteht eine NP als Beispiel im algerischen und tunesischen Arabisch aus einem Nomen und fakultativ einem Artikel (vgl. Wiedemann 2015: 52).

Ein anderes Beispiel weist das Phänomen der Hybridformen auf, bei dem der Rapper durch die Flexion des MA mithilfe eines Fremdworts ein neues Wort kreiert. Das zeigt hier das Wort „*kantmazek*“, welches der HHNL angehört und in seiner Intensität von vielen Rappern und in der Ingroup verwendet wird. Das Wort an sich besteht aus zwei verschiedenen Morphemen, es ist hier in der 1. Person Singular konjugiert. Hier muss die Studie von Caubet zum Marokkanisch-Arabischen, speziell zur morpho-syntaktischen Struktur, angeführt werden. Danach wird in diesem Fall das Wort „*kantmazek*“ zerteilt und der „präfixalen Konjugation“ zugeordnet (vgl. Caubet 1993: 36), das Wort von Dizzy Dros wird nach Caubet wie folgt dargestellt:



Dieser Aufbau nach Caubet ermöglicht es, die verflochtenen Morpheme, nämlich das Darija und das neue aus dem Englischen kreierte Wort, zu unterscheiden. Das Präfix *ka-* folgt im Darija immer nach einem zweisilbigen Wort (vgl. Caubet 1993: 32), während „n“ für die 1. Person Singular steht. Die Verknüpfung *-ka-* als Derivationspräfix und das grammatische gebundene Morphem *-n-* (Genus, Numerus) steht im Marokkanisch-Arabischen, während „*tmazek*“ auf das englische „*music*“ zurückzuführen ist und für das Verb „*Musik hören*“ steht. Es wird als lexikalisches Morphem angesehen. Durch das Mischen von Morphemen schafft es Dizzy, neue sprachliche Hybridformen zu erzeugen, was für die Rap-Sprache sehr besonders ist. Auf der morphologischen Ebene scheint es in diesem Beispiel „*ka-n-tmazek*“ eine Hybridform zu sein. Zudem existiert dieser Ausdruck „*tmazek*“ im marokkanischen Lexikon nicht, aber er gehört zum marokkanischen Hip-Hop-Slang, der durch die Rapper in das MA integriert wird. Ziamari hat in ihrer Studie zum CS im Marokkanisch-Arabischen diese Art von Mischung „*ka-n-tmazek*“ als eine gemischte Konstruktion „*construction verbale mixte*“ klassifiziert (Ziamari 2008: 112), obwohl es oft für eine „linguistische Entlehnung“ (Ziamari 2008: 112) gehalten wird.

Eine weitere sprachliche Besonderheit des CS, die Dizzys Song prägt, beruht auf der intensiven Verwendung des Englischen im Refrain. Der Rapper greift im Refrain wieder auf das Intro zurück und alterniert mit dem MA. Dieses Mal kombiniert er das Intro mit seiner eigenen erlebten Erfahrung in der Stadt Casablanca und wechselt zwischen Englisch und Darija. Mit diesem Vergleich stellt der Rapper seine reale Identität durch den Übergang von einer Sprache in die andere dar. Das Integrieren des Englischen trägt zudem in sich sowohl die Zugehörigkeit der Künstler zur globalen Hip Hop Nation (*Little ghetto boy*) als auch seine feste Bindung zu seinem ursprünglichen Milieu (*7na gir wlad 7an9a, wir sind nur Straßenkinder*). Spezifisch für das CS bei Dizzy ist der Ansatz von John Joseph Gumperz (1982), der sich mit der Funktion des CS aus soziolinguistischer Hinsicht befasst. Gumperz betrachtet das CS als einen Sprachwechsel, der von der Gesprächssituation (situativ) und von der Metaphorik abhängt. Bezüglich seiner Unterscheidung zwischen situativem und metaphorischem CS sind zwei Codes bei ihm zu beachten:

*„The tendency is for the ethnically specific, minority language to be regarded as the, we code‘ and become associated with in-group and informal activities, and for the majority language to serve as the, they code‘ associated with the more formal, stiffer and less personal out-group relations.“*  
(Gumperz 1982: 66).

Im Anschluss an die beiden von Gumperz herausgearbeiteten Codes „Ingroup“ und „Outgroup“ verkörpert Dizzy durch sein CS seine Ingroup-Community, die über lokale Slangs (Casablanca), MA und Englischkenntnisse verfügt. Damit repräsentieren die beiden Codes Englisch und MA die soziale Identität des Rappers, indem sein Rap sich an die „Ingroup-Community“ richtet und so für den Zuhörer seiner Community verständlich bleibt. Mit der Fokussierung des Rappers auf CS in seinem Text wird seine Position als Rapper verstärkt, der auf der sprachlichen Ebene globale und lokale Sprachcodes vereint und damit eine hybride Basis für den Rap in Marokko begründet. Auf der Ebene der Markiertheit repräsentiert Dizzy durch markierte CS die Künstler und Fans, die eine bestimmte Gruppe bilden. Damit folgt Dizzy nach Myers-Scotton dem markierten Sprachwechsel, „CS as a marked choice“ (Myers-Scotton 1993: 131), um die Vergärung zum Ausdruck zu bringen und die soziale Abgrenzung zu zeigen. Dies wird wie folgt in seinem Text artikuliert: „*H9adt 3la l3alam heresset lmicro w lcarte son*“ („Ich habe die Welt gehasst, das Mikro und die Soundkarte habe ich kaputt gemacht“). Dieses Beispiel führt zur Aussage von Gumperz zu CS und dessen „they code“ und „we code“. In diesem Satz stellt Dizzy zwei Codes, „Marokkanisch-Arabisch“ und „Französisch“, dar. Der Satz zeigt einen Sprachwechsel vom Marokkanisch-Arabischen zum Französischen, als der Rapper in seiner Schreibphase merkt, dass seine Fans aus der gleichen Hip-Hop-Gemeinschaft stammen. Ebenfalls vertritt das Darija hier mit dem „*H9adt 3la l3alam*“ den „they code“, während „*lmicro w lcarte son*“ nach Gumperz den „we code“ repräsentiert, der auf die Hip-Hop-Gemeinschaft verweist.

### Code-Switching bei Muslim

Die sprachlichen Charakteristika der Rap-Texte variieren von einem Rapper zum anderen, obwohl sie sich manchmal der gleichen Sprachcodes bedienen. Im Gegensatz zu Dizzy Dros weist der CS-Gebrauch von Muslim in seinem Lied „*L3fou man had Rap*“ („Nase voll von diesem Rap“) bestimmte sprachliche Merkmale auf, indem er sich wie Dizzy des intrasententialen CS bedient.

[المقطع الثالث]

الراب خلق فهاد المدينة مني حنا بدينا

Der Rap ist entstanden, als wir anfangen zu rappen

فكل لحوم تسمع الزنقة فلو نايسة الروينة

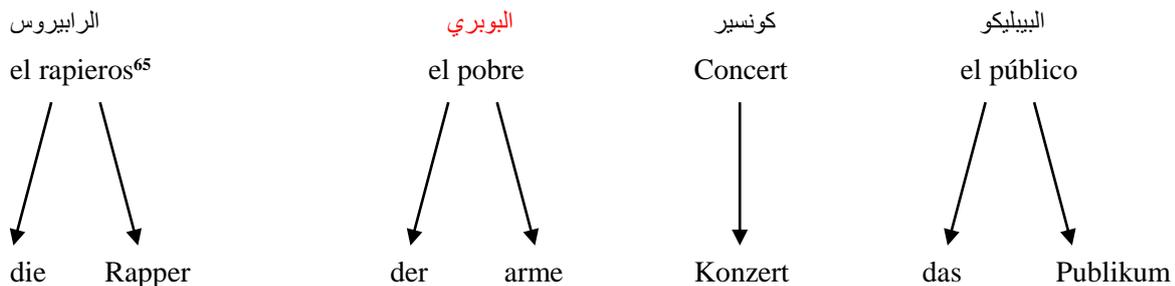
In jedem Viertel hörst du Zan9a Flow

كنا كنتمنناو حرب الراب ما كايين مع من تحارب

Wir hofften auf Rap-Battle, leider keine Gegner

بقينا غي <b>كنكلاشيو</b> فالدولة ، و الحناش و العقارب	Wir haben nur den Staat, Polizei und Verbrecher aufeinandergeprallt
<b>الرابيروس</b> لي كتشوفهم دابا كانوا هوما الجمهور	Die Rapper von heute waren die Fans von gestern
كاين لي بنالو حنا الدروج باش يولي مشهور	Wir halfen den Rappern, damit sie berühmt werden
<b>البويري</b> كيقول مريض و أنا ما بقيتشي دكتور	Der Arme ist krank und ich bin kein Arzt
الفين و ستة عشيري "Thug Face" نظم أول <b>كونسير</b>	Mein Freund „Thug Face“ hatte sein erstes Konzert 2006
طنجة <b>ترون</b> عرفنا بلي <b>الببليكو</b> كبير	Tanger wurde chaotisch und wir wussten, dass das Publikum groß ist

Der dritte Refrain des Songs zeigt die Dominanz der Matrixsprache „MA“, während die eingebettete Sprache nur als Einfügung von Substantiven aus dem Spanischen und Französischen auftritt. Der Rapper beabsichtigt in diesem Zusammenhang die Insertion von Nominalphrasen, in denen keine arabische Determination vertreten durch den Artikel „al“ auftritt und integriert wird. Allerdings macht Muslim im Gegensatz zu Dizzy auf die Betonung des spanischen Artikels „el“ aufmerksam:



An den drei dargestellten Wörtern sind keine phonologischen oder morpho-syntaktischen Änderungen zu erkennen. Es fällt auch im vorigen Beispiel von Dizzy auf, dass das Phänomen der Assimilation auch bei der Determination nicht stattfindet. Mit der eingebetteten Sprache Spanisch möchte der Rapper nicht nur seine Sprachkompetenz im Spanischen zeigen, sondern auf sein soziales Milieu verweisen. Denn in der Stadt Tanger zeigen sich immer noch die spanische Besatzung und der Einfluss des Spanischen im Norden Marokkos. Beachtenswert in seinem Song ist die Tatsache, dass Muslim genauso wie Dizzy Dros in seinem CS-Gebrauch großen Wert auf die Heimatstadt (Casablanca für Dizzy, Tanger für Muslim) legt. Für die beiden Rapper wird der Bezug zu Tanger und Casablanca zu einem Baustein und zu einem Merkmal ihrer Identität.

<sup>65</sup> Muslim bedient sich des spanischen Artikels „el“, der für Maskulinum Singular steht. Das Wort rapieros steht in diesem Song im Plural und wird von Muslim trotzdem mit dem Artikel „el“ verwendet.

Mit dem CS-Gebrauch, vor allem der eingebetteten Sprache Spanisch, bezieht sich Muslim nicht auf die HHNL, da er auf das Englische zugunsten des Spanischen verzichtet. Bei ihm kommen selten Switches ins Englische vor. Bei den wenigen switches in diesem Zusammenhang lässt sich zudem keine Bezugnahme zur HHNL herstellen, was im Gegensatz dazu den Rap von Dizzy prägt. Im Refrain spricht der Rapper über seine Erfahrung mit dem Rap in seiner Heimatstadt Tanger und dessen Entwicklung trotz der Hindernisse. Um das zu beschreiben, spricht er mit einer einfachen Sprache, „dem Marokkanischen“, sowohl die Nord-Szene (Tanger) als auch die Süd-Szene (Casablanca, Marrakesch) an. Er entscheidet sich im Gegensatz zu Dizzy für eine unmarkierte CS, „CS as an unmarked choice“, wobei der Sprecher (Rapper) nach Myers-Scotton (1993: 114) den Pflichten und Rechten der zu erwartenden Gesprächssituation unterliegt. Seine Sprachauswahl hängt in diesem Fall von den „RO sets“ ab, wie Myers-Scotton erklärt:

*„An important argument of the markedness model is that code choices are understood as indexing rights-and-obligations sets (RO sets) between participants in given interaction Type. The unmarked RO set is derived from whatever situational features are salient for the community for that interaction type.“*

(Myers-Scotton 1993: 84)

Neben dem Sprachwechsel, dem „unmarkierten Code“, kommen sprachliche Hybridformen vor allem als verbale Einfügung vor, die nach Ziamari als „construction mixte“ (Ziamari 2008:112) verstanden werden können. Sie definiert die gemischte Konstruktion im Marokkanisch-Arabischen in Bezug auf die eingebettete Sprache Französisch und die Matrixsprache Arabisch wie folgt: „Diese verbale Konstruktion erfolgt durch Einfügung des Radikals, welcher der Flexion der Matrixsprache unterliegt.“ (Ziamari 2008: 112) Dabei sind die meisten Hybridformen in Muslims Text aus dem Hip-Hop-Bereich, vor allem der HHNL „African American“, die auch Dizzy Dros in seinen Hybridformen verwendet hat. Die folgenden beiden Formen stehen für ein sprachliches Hybrid, das verschiedene Morpheme enthält. Das Wort *كنكلاشيو* „kanklashiw“ bezieht sich hier auf das englische Verb „to clash“, das die MA-Flexion übernimmt und im Rap-Diskurs in Marokko integriert ist und sehr häufig benutzt wird. Das Kreieren solch einer HHNL verweist auf die identitäre Verortung des Rappers, der sowohl Bezug auf die Rap-Ingroup in seiner Heimatstadt Tanger als auch auf die globale Rap-Sprache nimmt. Androutsopoulos (2008) verweist in diesem Zusammenhang in seiner Untersuchung zu Sprache und Hip-Hop sowie zur Anpassung der Sprache des Rap an den lokalen Kontext, wobei aber globale Merkmale beibehalten wer-

den, auf das Englische. Es verkörpert die Rolle des globalen Hip-Hop (vgl. Androutsopoulos 2008: 45).

Würde der Rapper ein Synonym für „*to clash*“ im Marokkanischen nutzen, so würde der poetische Klang nicht wirken. Im zweiten Wort bedient sich Muslim des Passivs, welches auf das englische Wort „*to ruin*“ zurückgeht und anhand der MA-Flexion gebildet wird. In Bezug auf die schon erwähnte Darstellung des Sprachwechsels im Rap-Text von Muslim, der auf Hip-Hop-Referenzen fokussiert, lässt sich das Konzept der Abgrenzung im maghrebinischen Rap (vgl. Wiedemann 2015: 109) feststellen. Dabei wird Code-Switching zu einem „*machtvollen Mittel*“ (Wiedemann 2015: 109) im Kampf um die Abgrenzung zwischen Ingroup und Outgroup. Im Zusammenhang damit sieht Harrouchi (2015) auf der marokkanischen Ebene, dass die Funktion der switches in der Abgrenzung des Rappers liegt:

*„Die Intensität des Code switching erlaubt es dem Rapper, sich abzuheben, und daher verlieren die Sprachen (begleitet von Wortschöpfungen und Redewendungen) ihre kommunikative Funktion, um eine massive Waffe auf einem Schlachtfeld zu werden.“*

(Harrouchi 2015: 131)

كنكلاشيو				تروننت		
Kan	-klashi-	w		t	-rawn-	t
↓	↓	↓		↓	↓	↓
Präfix	Verbstamm	2.Per.Pl		Passiv	Verbstamm	2.Per Sing.Fem
wir	prallen aneinander				sie wurde ruiniert	

### Code-Switching bei Fnaire

Die Form des Bilingualismus und der Mehrsprachigkeit in Rap-Texten ist ein besonderes Phänomen bei den Rappern wie Muslim und Dizzy. In den Rap-Texten bedient sich jeder Rapper einer bestimmten Sprache. Englisch, Französisch und MA prägen Dizzys Song, während Muslim in seinen Songs zwischen Darija, MSA und Spanisch alterniert. Der Taqlidi Rap, vertreten durch Fnaire, unterscheidet sich in seinem Umgang mit der verwendeten Sprache bezüglich des CS. Im Gegensatz zu den schon dargestellten zwei Rap-Typen von Muslim und Dizzy manifestiert sich der Taqlidi-Rap sehr puristisch, was die verwendeten Sprachen in den Lyrics und deren Funktion anbelangt. Dabei wird die HHNL sowohl

auf sprachlicher Ebene als auch stilistischer Ebene vermisst, da sich die Gruppe Fnaire mit Intensität der Einsprachigkeit, speziell des Darija bedienen. Der folgende Text zeigt in Bezug auf den Sprachgebrauch nur Darija, weshalb dann im Kontext des Markierungsmodells (Myers-Scotton 1993, Gumperz 1982) kein Hinweis auf CS festzustellen ist. Die Rapper von Fnaire beabsichtigen durch ihren Textaufbau auf die alte traditionelle Gedichtform „Zadschal“ زجل zurückzugehen, in dem sie nur Darija als „lingua franca“ verwenden. Dabei verkörpert MA die Rolle als Medium im Song, wobei die Rapper diese mit dem Rap-Klang und dem Rhythmus vereinen. Diesen Eingang in den Raptext versteht Androutsopoulos durch die Anwendung der lokalen Gegebenheiten und vor allem des Dialekts als „Emanzipation“ der Gattung (Androutsopoulos 2003: 116). Allerdings verwandelt sich die Rap-Sprache aus ihrem Original „Englisch“ in die lokale Sprache, was Androutsopoulos und Scholz (2003) in ihrer Studie über die Rap-Sprache in Europa verdeutlichen:

*„Grundvoraussetzung aller lokalen Rap-Forschungen ist der Übergang vom Englischen in die eigene Landes- bzw. Muttersprache – ein Übergang, der heutzutage in den meisten europäischen Ländern als abgeschlossen gelten kann. Der Gebrauch der Mutter- bzw. Landessprache stellt den ersten Schritt für die weitere Re-Kontextualisierung und „Emanzipation“ der Gattung dar.“*  
(Androutsopoulos 2003: 116)

<b>Hdé rasek</b>	<b>Transliteration</b>	<b>Eigene Übersetzung</b>
دير حسابك، الدنيا هايادة	<i>Dir hssabek, dania haida</i>	<i>denke dran, dass das Leben nicht ewig ist</i>
معايش، ما مربى الريش، الطيش	<i>ma3aich, mamrabi rich, tich</i>	<i>du lebst nicht, es geht dir schlecht, unachtsam</i>
اختار عيشتك ونسى المزايادة	<i>khtar 3ichtak w nssa almzaida</i>	<i>wähl dein Leben aus und vergiss die Rederei</i>
حظي راسك، الزمان هشيش، عيش	<i>hdi rassek, zman hchich, 3ich</i>	<i>pass auf, das Leben ist schwach, lebe</i>
دير علاش تكون وتولي الوقت يدور تصيب يدك مدلي	<i>dir 3lach tkoun wtwali alwa9t ydour tssib ydak mdelli</i>	<i>denk an deine Zukunft die Zeit vergeht schnell und du findest sie nie wieder</i>
عيون الشر كتمناك	<i>3ioun char katmanak</i>	<i>die Neider sind auf dich fixiert</i>
فكر مزيان باش ترقى معاك الدنيا فانية مصيرها تطير	<i>fakr mzyan bach tr9a m3ak dania fanya mssirha tir</i>	<i>überleg dir gut um fortzuschreiten das Leben ist vergänglich</i>
تبعنيها انت أسيرها حصير	<i>tba3tiha anta asirha 7ssir</i>	<i>wenn du hinter ihr läufst, wirst du ihr Gefangener</i>

حصير الزهو و لالة ومالي	<i>7ssir zhou wlala w mali</i>	<i>Gefangener von Belanglosigkeit und Geld</i>
ورد بالك غادي يخواو السطالي	<i>wrad balak gadi ykhawaw alstali</i>	<i>pass auf</i>
سعدات لي عطاء ربي العقل	<i>sa3dat li 3tah rabi al39al</i>	<i>glücklich ist, dem Gott die Weisheit schenkt</i>
فهاذ الدنيا كيمشي بالمهل	<i>fhad dania kaimchi blmhal</i>	<i>In diesem Leben muss man sehr rücksichtsvoll sein</i>
جمع وكمش، راه عمرنا قصير	<i>jma3 wkamach, rah 3marna 9ssir</i>	<i>wir werden nicht so lange leben</i>
ضحك ولعب وحسن التدبير	<i>d7ak wl3ab w7ssan tadbir</i>	<i>lach, spiel und komm in diesem Leben zurecht</i>

Im Song werden sowohl der Inhalt als auch die Sprache betont. Dabei geht es um veraltete sprachliche Ausdrücke, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Erkennbar ist auch, dass der Text in Form einer Lektion angefüllt ist mit Morallehre und Tugend. Trotz des fehlenden sprachlichen Wechsels markiert Fnaire durch ein klares lokales Sprachmedium seine Identitäten und Verortung, um mehr Performativität und ein besseres Image bei den Fans zu entwickeln. Auf der anderen Seite beinhaltet die identitäre Frage nach Almeida bezüglich des Taqlidi-Rap eine strategische und technische Rolle, mit der die Rapper ihre lokale Musik modernisieren und marokkanisieren (vgl. Almeida 2016: 124).

## Zusammenfassung

Die Betrachtung der drei Rap-Texte im Hinblick auf die Sprachmischung und die Verwendung von CS zeigt, dass die Rapper durch ihren Hintergrund und unterschiedliche Szenen auch unterschiedliche sprachliche Merkmale aufweisen. Der Fokus der verwendeten Sprachen kreist im Allgemeinen um Darija, das mithilfe von anderen Morphemen eine repräsentative Rolle für die Rapper spielt. Die Vertreter der drei Städte stützen sich im Anschluss an die Studien von Gumperz und Myers-Scotton auf das Prinzip der Markiertheit, wobei sie sich dafür der Sprachen bedienen. Die Auswahl der Sprache bei Dizzy Dros richtet sich nach deren Verbindung zur HHNL als Referenz für seinen Rap, indem er seine Ingroup durch die Kombination Englisch und Darija adressiert. Damit repräsentiert Dizzy mit seinem Sprachwechsel eine markierte Wahl nach Myers-Scotton, „CS as a marked choice“ (Myers-Scotton 1993: 131). Im gleichen Zusammenhang des CS und der Markiertheit des Rap in Nordafrika deuten Davies und Bentahila das Beispiel der Vielfalt des Französischen und Arabischen so:

*„Like two varieties, the Arabic-French switching style serves as a very powerful in-group marker which remains inaccessible to outsiders.“*  
(Davies und Bentahila 2006: 384-385).

In dieser Hinsicht stellt der Raptext von Dizzy durch das CS ein sprachliches Stilmittel dar, mit dem sich nur seine Ingroup identifizieren kann. Andererseits gibt Muslim mit dem CS in seinem Text mit der Alternation zwischen dem Marokkanisch-Arabischen und dem Spanischen den typischen Sprachgebrauch des Nordens wieder. Seine sprachliche Auswahl reflektiert nicht wie bei Dizzy Dros einen direkten Umgang mit der Hip-Hop-Kultur. Bei ihm kann der Sprachwechsel als unmarkiert interpretiert werden, da neben dem Marokkanisch-Arabischen als Matrixsprache das eingebettete Spanisch als eine Besonderheit des sprachlichen Felds im Norden Marokkos gekennzeichnet ist. Dies entspricht grundsätzlich dem, was Wiedemann (2015) in seiner Analyse zum Rap in Tunesien und Algerien herausgestellt hat. Nach ihm treten solche eingebetteten Sprachen, wie das Französische als Beispiel, vor allem in Nordafrika unmarkiert auf:

*„Außerdem spiegelt die Verwendung des Französischen innerhalb einer arabischen Matrix [...], oftmals eine funktionale Aufteilung der Sprachen nach language use domains wider. Dies ist der unmarkierte Normalfall in einer durch Diglossie geprägten Gesellschaft und lässt sich in Kategorie (1)<sup>66</sup> einordnen.“*  
(Wiedemann 2015: 108)

Der Effekt des Sprachwechsels im Rap-Text bei Fnaire wirkt nicht wie bei Muslim und Dizzy Dros. Der Grund dafür liegt insbesondere in dem Prinzip dieses Rap-Typs, die Einsprachigkeit, also das Marokkanisch-Arabisches, zu pflegen und keine sprachliche Abgrenzung vorzunehmen. Der Taqlidi-Rap erreicht durch seine Texte eine enorme Rap-Szene, obwohl er weder eine sprachliche HHNL noch inhaltlich die Hip-Hop-Kultur beinhaltet. Auf der anderen Seite führt dieser Unterschied nach Androutsopoulos und Scholz dazu, dass der Rap und dessen linguistische Variation und Entstehung im Lokalen beheimatet sind (vgl. Androutsopoulos und Scholz 2002: 28).

Das Anliegen der Verwendung des Sprachwechsels innerhalb des Rap-Textes sowie die Beschränkung auf die Einsprachigkeit im Taqlidi-Rap hängen von der Intention des Rappers selbst ab. Er bedient sich in diesem Zusammenhang des sprachlichen Angebots, das er in einen strategischen Zweck verwandelt und dadurch ein entsprechend großes oder kleines

---

<sup>66</sup> Dabei geht es nach Myers-Scotton um „CS itself as the unmarked choice“.

Publikum erreicht. Abgesehen von der Tatsache, dass CS als eine nordafrikanische Besonderheit (vgl. Davies und Bentahila 2006), genauso wie vergleichsweise das CS in der türkisch-deutschen Community angesehen wird, was Davies und Bentahila bestätigen, verkörpert es auf der anderen Seite in Anbetracht dessen eine doppelte Funktion und wirft dadurch die Frage der Identität und Repräsentation auf:

*„The use of separate chunks here seems in complete harmony with the eclectic structure of rap, and is often exploited to symbolize shifts of viewpoint or protagonist, while the use of the frequent alternation type of switching seems to be a means of achieving a convincing integration of the genre within North African culture.“*

(Davies und Bentahila 2006: 389-390)

## 8 Die Repräsentation (Selbstdarstellung) und die Sprache im Rap

In der sprachlichen Untersuchung des Rap-Textes hat sich gezeigt, dass die drei Elemente Sprache, Identität und Repräsentation für den Performer (Rapper) in einer engen Beziehung zueinanderstehen. Bei der inhaltlichen Analyse des Textes und der verwendeten Sprache hat sich herausgestellt, dass sich darin die persönliche Entfaltung jedes Künstlers und dessen identitäre Verortung auf unterschiedliche Weise widerspiegeln. Dabei lässt sich die Thematik des marokkanischen Rap und seiner Sprache mit der Aussage von Pennycook charakterisieren (vgl. Alim und Pennycook 2007: 89-100), dass die Entstehung der globalen Hip-Hop-Kultur eine Verbreitung des Englischen, aber auch eine Mischung von Sprachen und somit eine Umgestaltung der Sprachen und Identitäten zur Folge gehabt hat. Diese Umgestaltung hat im Rahmen des von Tony Mitchell (2001) und John Clarke (1975) entwickelten Konzepts der „*recontextualization*“ stattgefunden und beschränkt sich nicht nur auf die Herkunft der Hip-Hop-Kultur (USA) und deren Sprache (Englisch). Pennycook erläutert dieses Zusammentreffen wie folgt:

*„This is not only the case in relation to English but also in relation to languages such as French, which produces a multifaceted set of linguistic and identity relations from multilingual French urban contexts, in North and West Africa and Quebec. As hip-hop artists engage with these flows of language and culture, and the multimodal world of hip-hop (music, dance, paint, lyrics), they often reengage with the local practices of their own communities. As Joel Winitong of the indigenous Australian group Local Knowledge puts it.“* (Alim und Pennycook 2007: 94 f.)

In Bezug auf die Rap-Szene in den drei Städten Tanger, Casablanca und Marrakesch bringt jede Sprache die Identität des Rappers und das, was er damit in seinem Text repräsentiert, zum Ausdruck. Wiedemann (2012) hat in seiner detaillierten Auseinandersetzung mit dem Begriff Identität bei dem tunesischen Rapper El General bekräftigt, dass die Identität jeder Person aus mehreren Teilidentitäten besteht. Dabei wird die Aufmerksamkeit nur auf den Rapper und dessen Text gelenkt, ohne auf die anderen Teilidentitäten (Familie, Freunde) Bezug zu nehmen (vgl. Wiedemann 2015: 16).

## 8.1 Dizzy Dros: Blackness als Teil der Identität

Die sprachliche Markierung, der sich Dizzy Dros in seinem Album „*3azzy 3ando stylo*“ („*Nigger hat einen Kugelschreiber oder einen eigenen Stil*“) widmet, zeigt die Haltung des Rappers zum einen als eine Stimme der Benachteiligten und zum anderen als eine Stimme der Herausforderung. Das gesamte Album „*3azzy 3ando stylo*“ behandelt insbesondere die Bezeichnung „*3azzy*“, die im marokkanischen Kontext als Marginalisierung und Rassismus verstanden werden kann. Der Kontext von „Blackness“ geht auf die Geschichte des Sklavenhandels zurück und wird bis heute auf die Gnawa-Musik bezogen und dort thematisiert. Zudem liefert das jährliche musikalische Treffen der Gnawa Musik in Marokko (Essaouira) abgesehen vom Thema Blackness nach Boubia (2014: 126) eine hybride Identität, die das kulturelle Erbe der Subsahara, die Idee der Bruderschaft und den Kult der Hippies der 1970er Jahre miteinander verbindet. In der gleichen Hinsicht unterstreicht Chouki El Hamel in seiner Beschäftigung mit der Frage der „Blackness“ in Marokko, dass die „Schwarzen“ als Sklaven in der Geschichte Marokkos nur marginalisierte Positionen hatten (vgl. El Hamel 2013: 4).

Das „*3azzy*“ entspricht hier dem N-Wort Nigger und wird in der Hip-Hop-Kultur „Nigga“ ausgesprochen. Diese Bezeichnung überträgt der Rapper im gesamten Album auf den marokkanischen Kontext, indem er sowohl in seinen Texten die persönliche Selbst-Verortung als „*3azzy*“, also als „Nigger“, vornimmt als auch auf die Thematik des Rassismus in Marokko hinweist. Diese Assoziation mit dem Rassismus gegenüber der „Black community“ in den USA wird von Dizzy Dros ausführlich angesprochen:

*„Hip hop’s historical narrative that relates this culture to social struggle within the black and Hispanic communities in the US allows Dizzy Dros to engage locally with the feelings of alienation of Moroccos youth.“*

(Almeida 2017: 136)

Die Verwendung des jugendsprachlichen Begriffs „*3azzy*“ durch den Rapper weist auf eine polyseme Bedeutung hin. Zum einen verkörpert der Rapper selbst die Rolle des Verteidigers (er ist selbst Mischling) der schwarzen Community in Marokko (*3azzy f'demmo machi fle7mo*, Schwarz im Blut und nicht in der Haut). Zum anderen verwandelt sich das Wort „*3azzy*“ in eine Waffe, mit der sich der Rapper seinen Gegnern im Rap entgegenstellt und versucht, sie zu bekämpfen (*Ila 3ayrkoum chi 9erd a 3azzy ti9 biya ghan7i din mon fog lared a 3azzy. Hi Nigger, wenn ihr beschimpft werdet, glaub mir, Nigger, ich werde sie plattmachen*).

Trotz der Tatsache, dass andere Rapper die gleiche Konnotation mit dem Wort „Blackness“ in ihren Werken verbunden haben, geschieht das nicht so explizit wie bei Dizzy Dros. Zum Beispiel thematisieren die marokkanischen Rapper Mobydick und Don Bigg die Problematik der Marginalisierung im Allgemeinen, ohne direkt auf „Blackness“ einzugehen. Dabei artikuliert der Rapper Don Bigg die sozioökonomischen Probleme der großen Metropole Casablanca und bezeichnet sie vor allem in seinem Song „Casanegra“<sup>67</sup> als „negra“<sup>68</sup>. Almeida (2016) weist in Bezug auf die sprachliche Benutzung des Worts „3azzy“ und das Phänomen von „Blackness“ in Dizzys Werken darauf hin, dass der Rapper selbst die Verwendung des Worts lokal artikuliert und auf die Bedeutung des Worts bei den US-amerikanischen Gangstern aufmerksam macht:

*„The term 3azzy has taken a new meaning in Dizzy Dros music. In his work, the word embodies the idea of U.S. inner-city underprivileged Black and Latino youth; however, the use of the word in Darija addresses his local audience. [...] The word ‚nigga‘ in the U.S. context became a dominant term with the emergence of hard-core gangster rap by the end of the 1980s.“*  
(Almeida 2016: 88)

Im Anschluss an Almeidas Feststellung und daran, was das Wort „3azzy“ bzw. „nigga“ oder „nigger“ ausmacht, beschreibt der Hip-Hop-Linguist Samy Alim (2006) bezüglich der Verwendung des Worts dessen positiven und negativen Konnotationen in der Öffentlichkeit sowie in der Hip-Hop-Kultur:

*„The HHN<sup>69</sup> realized that this word had various positive in-group meanings and pejorative out-group meanings, and thus felt the need to reflect the specific meanings with a new spelling (‚nigger‘ becomes ‚nigga‘).“*  
(Alim 2006: 77)

Die Selbstdarstellung von Dizzy mit seinem Album „3azzy 3ando Stylo“ zeigt, dass er das Album mit seiner eigenen Identität als Künstler verknüpft, indem er ausdrücklich seine künstlerischen Schöpfungen zum „Stil“ macht. Dabei tragen die sprachliche Innovativität und das Spiel mit den Wörtern dazu bei, einen eigenen Stil zu erzeugen. Das eigene Stilmittel „style“ gehört nach Stefanie Menrath (2001) für den Rapper zu den Grundbausteinen seiner Identitätskonstruktion. Sie versteht *style* als Werkzeug zur Identitätsbildung, sozusagen als Praxiskonzept, welches als Handlungsanweisung zur Identitätskonstruktion im

---

<sup>67</sup> Titel eines marokkanischen Films und gleichzeitig eines Songs aus dem Album *Byad ou k7al* 2009 „Weiß und schwarz“ von dem Rapper Don Bigg.

<sup>68</sup> Schwarz auf Spanisch.

<sup>69</sup> Hip Hop Nation.

Hip-Hop verstanden werden kann (vgl. Menrath 2001: 71). Neben dem *style* tritt nach Menrath (2001) ein weiterer wichtiger Bestandteil von Identität im Hip-Hop in den Vordergrund. Es geht um die Aufführungspraxis: „Je nachdem wo und auf welche Weise sie performiert wird (z.B. wie sehr sie sich an kommerziellen Repräsentationen orientiert), bildet sich Identität erst aus.“ (Menrath 2001: 2 f.) Der Prozess der Identitätskonstruktion erfolgt nach Julia Zinna auch noch auf eine andere Weise, wie sie in ihrer Arbeit über die sprachliche Hybridität des Chicano Hip-Hop darlegt. Für sie ereignen sich die Identitätskonstruktionen in einer Vielzahl sozialer Wirklichkeiten von Individuen, indem sich soziale Identitäten sowohl aus einer Fülle von verschiedenen Teilidentitäten als auch aus Interessens- oder Berufsgruppen, Aspekten wie Geschlecht, Alter etc. sowie temporalen Verknüpfungen zusammensetzen (vgl. Zinn 2009: 36).

Dizzy Dros bewegt sich dabei in diesem Geflecht auf der sprachlichen und repräsentativen Ebene bezüglich dieses Phänomens der Marginalisierung und sozialen Isolation zwischen Marokko und den USA. Durch seinen eigenen Stil versucht er, in seinem Album „*3azzy 3ando Stylo*“ an vielen Stellen einen eigenen Raum für sich selbst aufzubauen, der diese Welten Marokko und die USA durch den Rap vereint. Diese Selbstdarstellung als Rapper und Kämpfer für die marginalisierten Schwarzen in seinem Land kommt aus seiner Inspiration durch viele US-amerikanische Aktivisten und Rapper. Das Beispiel „*Ghetto boy*“ von Donny Hathaway wurde schon im Kapitel über das Code-Switching erwähnt. Auf der anderen Seite und um die Thematik der „Blackness“ in Marokko zu beleuchten, stützt sich Dizzy auf ein Zitat aus einer Rede des US-amerikanischen Führers der Bürgerrechtsbewegung Malcom X, mit dem er seinen Song „*3alam*“ („Welt“) beginnt. Damit identifiziert sich der Rapper mit dem, was Malcom X in seiner Rede zu den Schwarzen in den USA sagt:

### [Intro]

*„Who taught you to hate the texture of your hair? Who taught you to hate the color of your skin to such extent, that you bleach to get like the white man? Who taught you to hate the shape of your nose and the shape of your lips? Who taught you to hate yourself from the top of your head to the soles of your feet? Who taught you to hate your own kind? Who taught you to hate the race that you belong to so much so that you do not want to be around each other? No ... Before you come asking Mr. Muhammad does he teach hate, you should ask yourself who taught you to hate being what God gave you.“*

Durch diese Assoziation mit der Black-Community und deren Thematik in Dizzy Songs deutet er auf seine afrikanische Identität hin, die nach ihm selbstverständlich zu den Komponenten der marokkanischen Identität gehört:

*„Es gibt ein Problem des Rassismus in Marokko. Marokkaner sind untereinander rassistisch, mit 3wazas (Schwarzen), besonders Subsaharier, und bezüglich der Vorfälle in Tanger. Ich verstehe nicht, warum die Menschen sich beleidigt fühlen, wenn wir diesen Begriff in Marokko hören, wir sind 3waza, wir sind Afrikaner.“*

(Firdouas 2014)

In Bezug auf die Position und Selbstinszenierung des Rappers Dizzy Dros spiegelt die folgende tabellarische Darstellung einen Teil seines Rap wider. Der Korpus umfasst die Häufigkeit des Worts „3azzy“ und dessen Konnotation. Dabei ist zu bemerken, dass das Wort 81-mal im Album auftaucht, das für den Rapper repräsentativ ist. Für ihn weist die Mehrzahl des Worts (22-mal in einem Song) sehr positiv auf seine Stärke als Rapper hin. Im Song „Malkom“ („Was ist los“) bezeichnet er sich als „Gangster“ in seinem Kampf gegen andere Rapper wie Fnaire. Diese Bezeichnung verwendet der Rapper, obwohl er kein Gangster ist, als Unterscheidungsmerkmal zwischen ihm und anderen. Dabei nutzt Dizzy Dros den Begriff „3azzy“ sowohl als Eigenlob als auch gleichzeitig als Abwertung des Gegners wie im Song „3andak cha3la“ („Hast du ein Feuerzeug?“). Er vergleicht sich hier mit einem wilden Tier, das nie Angst vor seinen Gegnern hat.

Tab. 3: Darstellung des Worts „3azzy“ in Dizzy Dros Album „3azzy 3ando stylo“

<b>Song</b>	<b>Nummer des Songs im Album</b>	<b>Häufigkeit im Song</b>	<b>3azzy</b>	<b>Bedeutung und Repräsentation</b>
<i>Ta7ed ma3araf</i> „keiner weiß“	1	4	<i>Drari katmzek l 3azzy 3ando stylo 3ayech bih</i>	<i>Die Jungs hören die Musik von 3azzy: Das bezieht sich auf den Stil des Rappers, der für die Fans von großer Bedeutung ist.</i>
<i>Omar smity</i> Omar mein Name	2	2	<i>3fat a 3azzy</i>	<i>Der Rapper ermutigt sich selbst und seine Ingroup, einen Schritt zu machen.</i>
<i>Bouzebal</i>	3	4	<i>3wazza 9odamna</i>	<i>3wazza steht hier im Plural, Dizzy bezeichnet seine Freunde mit „3wazza“.</i>
<i>Kat3raf t3oum</i> Kannst du schwimmen	4	9	<i>3azzy wach kat3raf t3oum</i>	<i>Der Rapper fragt sich, ob er schwimmen kann.</i>

<b>Song</b>	<b>Nummer des Songs im Album</b>	<b>Häufigkeit im Song</b>	<b>3azzy</b>	<b>Bedeutung und Repräsentation</b>
<i>Malkoum Was ist los</i>	5	7	<i>3azzy Gangster</i>	<i>Er repräsentiert sich hier als Gangster.</i>
<i>3andak cha3la Hast du Feuerzeug</i>	6	4	<i>3azzy wa7ch fog beat makaayshbe3</i>	<i>Er hält sich für ein wildes Tier, indem er an der Spitze des Beats steht und nie satt davon wird.</i>
<i>Tbwi9a</i>	7	1	<i>L3azzy lk7el, kan inspirer men rap kid b7al Biggie Smalls</i>	<i>Der Nigger: Er verwendet die marokkanische Bezeichnung für Nigger „lk7el“, sein Rap ist dabei von Biggie Smalls inspiriert.</i>
<i>10 Million</i>	8	4	<i>3azzy mla3a9 chari bateau</i>	<i>Der Rapper zeigt sich hier als reicher Typ und Besitzer eines Schiffs.</i>
<i>3azzy 3ando Stylo</i>	13	22	<i>3azzy 3ando stylo 3aych bih</i>	<i>Der Rapper spielt mit dem Wort „stylo“. Man weiß nicht, ob er seinen Rap oder seinen eigenen Stil meint.</i>
<i>L'benj Anästhesie</i>	15	11	<i>Bghaw l'3azzy ikhroj f9eh idrob jelaba w tarbouch</i>	<i>Der Rapper distanziert sich davon, was seine Eltern ihm wünschen. Sie wollen, dass er Imam wird.</i>
<i>Ghetto boy</i>	16	1	<i>3azzy ando stylo fad w ba9i kan kteb</i>	<i>Dizzy Dros konkretisiert in diesem Song die Bedeutung des Worts „Stylo“. 3azzy hat einen ausgetrockneten Kugelschreiber, mit dem er noch schreibt.</i>
<i>Koun ma- kentch ana Wenn ich nicht „ich“ wäre</i>	17	2	<i>Kun makentch ana l3azzy l9asse7</i>	<i>Wenn ich nicht der harte „3azzy“ wäre.</i>
<i>Nhar Fzen9a</i>	18	4	<i>3azzy ki3fet 3lihom b la9ba7a</i>	<i>3azzy beseitigt sie mit seiner Frechheit.</i>
<i>Ta7ad ma ghay ya7bassni</i>	20	5	<i>Mosi9ti hiya hadi w ghan b9a dima 3azzy</i>	<i>Dizzy beharrt auf seinem Stil im Rap und er ist stolz darauf, „3azzy“ zu bleiben.</i>
<i>Intro</i>	21	1	<i>Ou maghantbe- delch, ghanb9a dima 3azzy 3ando Stylo</i>	<i>Dizzy bleibt seiner Marke „3azzy“ treu, er hat einen Stift oder einen eigenen Stil.</i>

Im Hinblick auf die Gestaltung der Identität im Rap-Text werden bestimmte symbolische Systeme und signifizierende Praktiken (vgl. Woodward 1997: 1-6, nach Menrath 2001: 112) betrachtet. Neben der Musik, den visuellen Bildern und dem Tanz gehört nach Woodward (1997) die Sprache zu den Repräsentationssystemen des Rappers. Durch diese werden die Identität und die Repräsentation des Rappers Dizzy markiert und verortet. Abgesehen von der Tatsache, dass die Sprache des Rap die Identität des Rappers widerspie-

gelt, geht Almeida (2017) in diesem Zusammenhang davon aus, dass das im marokkanischen Rap verwendete Darija unterschiedliche Facetten beinhaltet. Dabei qualifizieren Miller und Caubet (2012) in ihren Analysen des sprachlichen Textes den Text, der sich an den phantasmagorischen Rap anlehnt, als „vulgär“ (vgl. Miller und Caubet 2012: 1-13). Als Beispiel dafür werden die Annäherung an die Straßensprache und die Benutzung des regionalen Slangs des urbanen Milieus von Casablanca bei Dizzy Dros angeführt. Denn sein Rap stützt sich nach Almeida auf das Ghettoleben und dessen Sprache und sieht das Ghetto als seinen Inspirationsort an. „As a language of everyday use Darija allows rapper to engage with and relate to unprivileged urban youth experiences.“ (Almeida 2017: 118) Sprachlich lässt sich das Album von Dizzy Dros „*3azzy 3ando Stylo*“ als echtes Rap-Album einordnen, da sich Dizzy Dros durch seinen eigenen Stil und seine egozentrische Selbstdarstellung von den anderen marokkanischen Rappern unterscheidet. Dabei drückt Dizzy fast in allen Tracks im Album seinen Konflikt mit anderen Rappern aus und unterstreicht, dass nur er einen authentischen echten Rap macht. Im Couplet seines Albums im Song *Ta7ed ma ghay 7bessni* („Keiner wird mich hindern“) belehrt Dizzy Dros die anderen Rapper: Sein eigener Rap ist etwas Besonderes und möchte sich von den anderen Rap-Typen abgrenzen. Er stellt sich damit im Rap als „stur“ dar:

### Couplet

[Couplet]

<i>Yo ta7ad ma ghay 7bessni ta7ad ma ghay harressni</i>	<i>keiner verbietet mir was, keiner wird mich brechen</i>
<i>Ta7ad ma ghaygolia 3lach ghan rappi wla khassni</i>	<i>keiner sagt mir, warum ich Rap mache</i>
<i>Kandir dakchi li frassi, dakchi 3lach katmezzek lih</i>	<i>ich tue, was ich will, deswegen höre ich Rap</i>
<i>Ta7ad ma 3tani 9alwa 7it chi nhar ibghi yfguessni</i>	<i>keiner hat mir geholfen, weil er eines Tages mich platt macht</i>
<i>Radio ki l7assni rwappa t7ssedni</i>	<i>Medien rennen hinter mir und die Rapper beneiden mich</i>
<i>Rejal ki3tiwni slam men Tanja tal Asfi</i>	<i>Männer schenken mir Gruß von Tanger bis Asafi</i>
<i>Kansahro 3liha 7abek kats7abna ghi mkessline</i>	<i>Für Rap verbringen wir Nächte, du denkst, wir sind am Chillen</i>
<i>7 d'sbah f studio kansbah 3ayni m3assline</i>	<i>Um 7 Uhr morgens bin ich im Studio mit geschwollenen Augen</i>

<i>Lbou3ara 7dawni 7ta fnwadri ki m7assnine</i>	<i>Müllsucher „Rapper“ beobachten meinen</i>
	<i>Haarschnitt am Hinterkopf</i>
<i>Ou 3lach makane rappich b7al l7a9ed ola l'Bassline</i>	<i>und warum rappe ich nicht wie L7a9ed oder</i>
	<i>'Bassline</i>
<i>7it a l7mar kola w style</i>	<i>weil jeder seinen eigenen Stil hat, du Esel</i>
<i>Mosi9ti hiya hadi w ghan b9a dima 3azzi</i>	<i>das ist meine Musik und ich werde immer der</i>
	<i>„3azzy“ Nigger sein</i>
<i>Kandwiw fl 9aasse7 bla zwa9 obla tmesskin</i>	<i>Unser Rap geht sehr tief</i>
<i>Ghandekhloh tal dyorkom fo9ara wla mfesskin</i>	<i>wir lassen den Rap in eure Häuser eintreten,</i>
	<i>Arme oder Reiche</i>
<i>Tlfaza fatna 7it bghat ghi lmooskhin</i>	<i>Fernsehen meidet uns zugunsten der Schmutzi-</i>
	<i>gen</i>
<i>O rba3a dial chikhat man lmssasett m7azmin</i>	<i>sowie der Tänzerinnen</i>

Der im Couplet verwendete sprachliche Slang untermauert die Position des Rappers: Er beleidigt, verspottet und erniedrigt seine Gegner. Dabei bedient er sich einer vulgären Sprache aus Casablanca, die auch in anderen Szenen verständlich zu sein scheint. Im Laufe des Couplets wiederholen sich das lyrische Ich und die Possessivpronomen, was in diesem Kontext als persönliche Demonstration gegen die Feinde erscheint. Besonders interessant ist hier die Verwendung vulgärer Ausdrücke wie „9alwa“ („Hoden“), der unter Jugendlichen bedeutet: „*du bist für mich nicht schuldig*“ oder „*niemand hat mir geholfen*“. Diese Begrifflichkeiten mit ihren Assoziationen vermitteln dem Rap-Text und vor allem dem Fan ein authentisches Bild, mit dem der Rapper und der Fan beeindruckt und identifiziert werden sollen. So interpretiert auch Dominique Caubet bezüglich der Frage des Autors (siehe Interview) die verwendete Sprache im Rap als „*die Sprache des Zan9a*“, die „*Straßen-Sprache*“. Sie führt die Verwendung der Straßen-Sprache sowie der vulgären Ausdrücke durch die Rapper auf die Intention des Rappers und die Rap-Typen zurück. Im Taqlidi-Rap würde niemand auf die Idee kommen, die „*Sprache des Zan9a*“ zu verwenden. Im Anschluss daran sieht Almeida (2017), dass die Schimpfwörter im marokkanischen Rap ein Kennzeichen der Rapper in Casablanca und in Tanger sind.

*„Although vulgar language is not exclusively connected to Tanger or Casablanca, where the rappers cited above are from, male rappers from the cities employ more swearwords compared to other rappers who use Darija from the cities of Meknes or Marrakesch.“*

(Almeida 2017: 122)

Um seine Machtposition als bester Rapper zu festigen, attackiert Dizzy seine Gegner, die anderen Rapper, und vergleicht sie mit „*Bou3ara*“ („*Müllsammlern*“). Dieser Begriff stammt aus dem Casablanca-Slang und wird von dem Rapper als Metapher eingesetzt, da seine gegnerischen Rapper keinen echten Rap hervorbringen. Sie vertreten nur die Politik des Staates: „*Tlfaza fatna 7it bghat ghi lmosskhin, o rba3a dial chikhat man lmssasett m7azmin*“ („*Fernsehen meidet uns zugunsten der Schmutzigen und billigen Tänzerinnen*“). In Bezug auf die Verwendung des sprachlichen Stils bevorzugt der Rapper hier den metaphorischen Vergleich als eine sprachliche Waffe gegen die Gegner. Für Solveig Lüdtkke gilt die Metapher im Rap als Zeichen der Selbstdarstellung:

*„Charakteristisch für Rap ist die Verwendung von Metaphern zur Hervorhebung der eigenen Fähigkeiten als MC und Auseinandersetzung mit imaginären oder realen Gegnern. Zu diesem Zweck werden Metaphern zur Darstellung der Bedeutsamkeit einer Sache oder Person ausgewählt, die grundlegenden Konzeptualisierungen, ausgehend von Orientierungsmetaphern, entstammen sowie metaphorischen Konzeptualisierungen von Emotionen.“*  
(Lüdtkke 2006: 179)

Mit dieser Formulierung übt Dizzy ebenfalls Kritik am staatlichen Fernsehen, welches nur kooptierte Künstler berücksichtigt. Neben der Kritik beharrt er gleichzeitig auf seinem patriotischen Recht in Marokko, das er mit seinen Gegnern teilt, sowie seiner islamischen Religiosität als Inspirationsquelle:

<i>Ts7abo karkom gha bo7dkom bldkom, fuck barlamankom</i>	<i>Ihr denkt fuck, das ist nur euer Land, Fuck euer Parlament</i>
<i>Kan9ra L9oran, Kantinspira man Bobby Sands o Malcom</i>	<i>ich lese Koran, meine Inspirationen sind Bobby Sands und Malcom</i>

Sprachlich, und das ist vor allem spezifisch für den Rap der Szene in Casablanca, stellt Dizzy Dros das Beispiel eines Rappers dar, der sich mit allen Schwierigkeiten seine Identität zwischen dem US-amerikanischen Rap und dem Jugendleben in Marokko konstruiert. Sein Kampf für die schwarze Community, seine Bezeichnung „*3azzy*“, („*Nigger*“) und sein Motto „*3fat a 3azzy*“, („*vorn treten 3azzy oder step nigga*“) machen ihn in der marokkanischen Rap-Szene zu einem besonderen Rapper. Insgesamt verkörpert Dizzy also durch die sprachlichen und inhaltlichen Elemente einen hybriden Rapper, der seine Füße in Marokko und sein Gehirn in den USA hat.

## 8.2 Muslim: Träger der *street credibility*

Während der persönlichen Feldforschung des Autors in Casablanca und Tanger vor allem zur Selbstdarstellung des Rappers Muslim in der marokkanischen Rap-Szene drückten die meisten Befragten, vor allem der CD-Verkäufer, die Fans (aus Casablanca) und Dominique Caubet aus, dass Muslim einen besonderen Ruf sowohl in seiner Heimatstadt Tanger als auch in ganz Marokko hat. Sie halten ihn für „*wald cha3b*“<sup>70</sup> („*Sohn des Volkes*“), was im marokkanischen Bewusstsein einen großartigen und engagierten Bürger bezeichnet.

Darüber hinaus repräsentiert er nicht nur die marginalisierte Stadt Tanger, sondern er verkörpert und vertritt nach Almeida als Sprecher („*porte parole*“) die unterprivilegierte Jugend im urbanen Milieu (vgl. Almeida 2014: 81-91). Der Rapper zeigt in seiner Selbstdarstellung in seinem Rap „*Moutachadid*“ („*Extremist*“) aus seinem Album „*Al Tamaroud Vol. 1*“ („*Rebellion*“) aus dem Jahr 2010 und vor allem in seinem Song „*A.k.a Al Moutamarred*“ seine starke Beziehung zu seinen Landsleuten und seine Identifikation mit ihnen. Das zeigt sich insbesondere in den folgenden Songzeilen:

جبرت راسي كنمثل الشعب	<i>Jbart rassi kanmatal cha3b</i>	<i>ich habe festgestellt, dass ich das Volk repräsentiere</i>
جبرت راسي مسؤول على جيل	<i>jbart rassi masoul 3la gil</i>	<i>ich bin verantwortlich für eine Generation</i>
دمو يسيل زهرو قليل عايم فدمو	<i>damo yssil , zahrou 9lil 3aym fdamo</i>	<i>Ihr Blut fließt, hat wenig Chancen, in ihrem Blut schwimmend</i>

Neben dieser Deklaration als „*Vertreter des Volkes*“ betont Muslim seine Identität als „*Marokkaner aus Tanger*“ („*م.س.ل.م مغربي من طنجة*“) und er unterstreicht, dass sein Rap im ganzen Land verbreitet und bekannt ist. Hier ist der Bezug zum marokkanischen Rap sehr deutlich, da der Rapper im Gegensatz zu Dizzy Dros sowohl die Szene in Tanger als auch in ganz Marokko anspricht. Mit dem Hinweis auf die Verbreitung seines Rap bedient sich der Rapper hier der vier Haupthimmelsrichtungen, um sich auf Marokkos geographische Grenzen im Norden, Süden, Osten und Westen zu beziehen:

<sup>70</sup> Diese Bezeichnung ist sehr häufig in Marokko und bezeichnet jeden Marokkaner, der sich auf sich selbst verlässt und fleißig arbeitet, und zwar im Gegensatz zu den anderen, die sich ein Luxusleben leisten und nicht arbeiten müssen.

مسلم واحد من الشعب	<i>Moslim wa7ed man cha3b</i>	<i>Muslim ist einer von dem Volke</i>
الراب ديالي ثورة ماشي غير لعب	<i>rap dyali tawra machi gir la3b</i>	<i>Mein Rap ist eine Revolution und kein Spiel</i>
شمال جنوب شرق وغرب	<i>chamal, janoub, char9 w garb</i>	<i>Nord, Süd, Ost und West</i>
"جيب العز ولا كحز" دايمًا فالقلب	<i>„jib al3az wla k7oz“ daima fi al9alb</i>	<i>Bring Respekt oder bleib weg. Immer im Herzen</i>

In Bezug auf die identitäre Verortung des Rappers und den Umgang mit seinem Publikum greifen die Rapper nach Samy Alim (2006) und Almeida (2017) nach „Strategien“, mit denen ihr Rap den Fans einen authentischen Charakter vermitteln kann. Dabei geht es um die Auswahl des linguistischen Mediums, das der Rapper in einer glaubwürdigen Weise verwendet. In dieser Hinsicht sollen die Rapper durch ihren Sprachstil ihr Selbstbewusstsein ausdrücken, um eine legitime Anerkennung bei den Fans zu verstärken:

*„Hip Hop artists assert their linguistic acts of identity in order to represent the streets. This may be viewed as a conscious, linguistic maneuver to connect with the streets as a space of culture, creativity, cognition, and consciousness.“*

(Alim 2006: 124)

Muslims Texte weisen auf diese Art des Sprachumgangs hin, indem er sich auf die Personalpronomen „wir“ und „ihr“ stützt. Mit dem Personalpronomen „wir“ drückt er seine Stimme als „Vertreter des Volkes“ aus, während das Personalpronomen „ihr“ auf die politischen Verantwortlichen verweist. Durch diese Strategie grenzt er die Gruppe „das Volk und die Jugend unter schwierigen Lebensbedingungen“, die er repräsentiert, von zu kritisierenden Gruppen ab.

Im Song „*Al Tamaroud*“ aus dem Album „*Al Tamaroud Vol. 1*“ thematisiert er diesen Konflikt und baut durch die verwendeten Pronomina eine Brücke zwischen „wir“ und „ihr“:

[المقطع الاول]

التمرد مع سبق الإصرار و التردد	<i>Die Rebellion mit Vorbedacht</i>
ملعون بالفقر ، الجهل و التثرد	<i>Verfluchte Armut, Ignoranz und Obdachlosigkeit</i>
ملينا طريق لحفاري ، بغينا الطريق لمبعد	<i>wir haben keine Lust auf schlechte Straßen, wir wollen gute gebaute Straßen</i>
شكون تكونوا تحكموا علينا بالفقر المؤبد	<i>wer seid ihr? Ihr verurteilt uns zu lebenslanger Armut</i>

حنايا شعب ساعي ، حنايا شعب داعي  
 حنايا شعب كاعي ، كاعي حيت واعي  
 واعيين بلي ما بغيتونا نفيقو نقاو  
 نسيتموا بلي الزنقة مدرسة فيها نقراو  
 قرينا بلي فالقراية ديالكم تقاريتوا علينا  
 قرينا بلي القاري فينا نهايتو حزينة  
 و علاش؟  
 حيت حنا غير دراوش  
 مكتوب علينا الدل و نتكمشوا فالهامش  
 لا!!!  
 حنا ما خلقناشي غير باش نموتو  
 ولا نقولوا الدنيا فايئة بغينا غير نفوتو  
 تفكير مسكين و حل انهزامي  
 و أنا مغربي حر ثوري و دمي حامي

*wir sind ein mühsames Volk, wir sind  
 wir sind ein wütendes Volk, wütend, weil wir bewusst sind  
 wir sind bewusst, dass ihr nicht wollt, dass wir bewusst werden  
 ihr habt vergessen, dass die Straße für uns eine Schule ist  
 In euren Schulen haben wir gelernt, dass sie sich gegen uns  
 verschwören  
 In euren Schulen haben wir gelernt, dass der Schüler ein trau-  
 riges Ende hat  
 und warum?  
 weil wir ein armes Volk sind  
 wir sind erniedrigt und stehen am Rand  
 Neiiinnn  
 wir sind nicht geboren, um zu sterben  
 oder wir sagen, dass das Leben unvergänglich ist  
 schlechtes Denken und eine defätistische Lösung  
 und ich bin ein freier, rebellierender Marokkaner und mein Blut  
 kocht*

Wie im Text deutlich wird, ist die Kluft zwischen „wir“ und „ihr“ schwer zu überwinden. So wird hier das Bild der „Street credibility“ gezeichnet, das im marokkanischen Rap sehr verbreitet ist. Muslim gilt in diesem Zusammenhang als ein Beispiel dafür, da sich diese Thematik fast in allen seinen Songs widerspiegelt. Für Almeida werden die urbanen Milieus in Tanger, Rabat, Casablanca, vor allem die Straßen, als „power dynamics“ (Almeida 2017: 113) dargestellt. Tanger wurde aufgrund seiner Lage im Norden des Königreiches von der neoliberalen Politik lange nicht berührt (vgl. Almeida 2017: 113). So verbindet Muslim die marginalisierten Milieus von Tanger und dessen Jugend mit der Straßen-Realität. Und er selbst ist im Song Teil dieser Straßen-Welt. Durch die Inszenierung des Künstlers als die Person „wir“ soll hier die „street Credibility“ im Song realisiert werden, welche für Muslim gleichzeitig als eine Strategie und als eine erlebte Erfahrung gilt. Aus dieser Perspektive thematisiert Usama Kahf die Frage der Authentizität und der street Credibility in einer Studie zum arabischen Hip-Hop und vor allem zum palästinensischen Rap. Dabei deckt er die Seite des Leidens der unterdrückten Palästinenser auf, indem sich die palästinensischen Rapper im Mittelpunkt des israelisch-palästinensischen Konflikts platzieren. Kahf bedient sich dabei in Bezug auf den Widerstand der Palästinenser der Wörter „victim“ und „terrorist“:

*„Palestinian hip hop artists position themselves against other genres in all these ways, and they establish their credibility to speak about Palestinian suffering from the position of, victims’. The demarcation of authenticity depends on how much they identify themselves as victims and how much they are self-critical of their community.“*

(Kahf 2007: 381)

Durch den Vergleich mit dem palästinensischen Rap kann hier der Rückbezug auf Muslim insofern erfolgen, dass die Rapper durch ihre Musik die Sorgen der Jugend und den Konflikt mit Israel authentisch thematisieren und ihn repräsentieren.

### **8.3 Fnaire als Repräsentant des Makhzen**

Die Narrative des Rap in Casablanca und Tanger, vertreten durch Dizzy Dros und Muslim, vollziehen sich zwischen der eigenen Identität als Rapper und dem, was sie mit ihrem Rap repräsentieren. Damit haben sich die beiden Rapper eine Rap-Szene geschaffen, die sowohl die Jugend und ihre Sorgen als auch die persönliche Selbstinszenierung repräsentiert. Nur sprachliche Variationen im Text machen den Unterschied zwischen den beiden Rappern aus. Ihr Image als Rapper fassen sie in einem eigenen Motto zusammen: bei Muslim ist es *„jib l3az wla k7oz“* („Bring Respekt oder bleib weg“), bei Dizzy ist es *„3fat 3azzy“* („vorne treten nigger“). Die Szene in Marrakesch nimmt im Gegensatz dazu mit ihren Texten und Themen die Position des marokkanischen Staates ein, da sich die Gruppe nur mit symbolischen Bildern wie dem Zusammenhalt, der Einheit, dem Frieden und dem Lob des Staates befasst. Auch Moreno Almeida (2015) geht in ihrer Studie auf den patriotischen Rap in Marokko ein. Nach ihr verkörpert das Narrativ des Taqlidi-Rap die politische Agenda des Staates, indem er den Staat sowohl in wirtschaftlichen, politischen und sozialen Krisen als auch in ruhigen Zeiten unterstützt (vgl. Almeida 2015: 170). Dabei kann diese Thematik des patriotischen Rap als Marketing gesehen werden. In diesem Zusammenhang verweist Dominique Caubet in meinem Interview darauf, dass die Unterstützung des patriotischen Rap von Fnaire als ein strategisches Mittel dient, um den Mainstream in den Massenmedien auszuweiten. Im Anschluss daran weisen Dominique Caubet und Miller (2012) darauf hin, dass die Berücksichtigung für Konzerte und die Medien von den Themen der Songs abhängig ist:

*„Diese patriotische Positionierung ermöglicht es ihnen, in Medien und Festivals eingeplant zu werden, was für den politischen Rap unmöglich ist.“*

(Miller und Caubet 2012: 4).

Im Song „Hamra w Khadra“ („Rot und Grün“) aus dem Album „Al Basma“ von 2012 kann in der verwendeten Sprache eine Repräsentationsstrategie beobachtet werden. Inhaltlich richtet sich der Song gegen die Feinde des Königreichs, die dessen Stabilität stürzen wollen. Dies erfolgte vor allem nach dem terroristischen Angriff auf das Argana-Café in Marrakesch 2011, nach dem Fnaire trotz aller Bedrohungen zur Einheit und Stabilität des Königreichs aufrief. Fnaire machte mit diesem Song intensiv Politik, vor allem auch mit dem Video-Clip von 2003 „Matkich Bladi“, das sich auf die terroristischen Attacken in Casablanca bezieht. Fnaire vermittelt durch diesen Song ein ideales Bild von Marokko für alle, was durch das Pronomen „wir“ („alle Marokkaner“) zum Ausdruck kommt. Auf der sprachlichen Ebene fehlt dabei der Bezug zur HHNL, es genügt eine poetische Struktur, die auf die Zadschal-Sprache zurückgeht. Ein Beispiel sei genannt:

رايتنا عالية فالسما  
الشان و الهمة و الملمة

*Unsere Flagge hoch im Himmel  
Großartigkeit, Eifer und Zusammenhalt*

In diesem Beispiel appelliert die Gruppe im Namen des Staates an alle Marokkaner: Sie sollen sich einig und stolz auf ihren Patriotismus sein. Andere Rapper des politischen Rap wie Dizzy und Muslim befassen sich auch mit solchen Themen, sie drücken aber kein Lob für den Staat aus.

[اللازمة : محسن

حمرا و خضرا منجمة  
رايتنا عالية فالسما

Hamra wkhadra Mnajma  
Raytna 3alia fssma

Rot und Grün mit Stern  
unsere Flagge steigt in den  
Himmel

الشان و الهمة و الملمة  
هي هيببي

chaan wa hama wa mlama  
Hia Hia

Hoheit und Respekt  
Das ist es

بلادنا بلاد وحدة، وراه

Bladna blad wahda

Unser Land ist ein einheitliches Land

نهزوا العلام وراها  
و نصيحوا صيحة و حداها  
مغربيبي

warah nhazo L3lam, wraha  
wansiho saiha wahdaha  
Magribi

wir tragen die Flagge hoch  
wir rufen alle zusammen  
Marokkaner

[الجسر : محسن]

خذوا مني و لا تعطوني	khodo mani wla ta3toni	Nehmt von mir und gebt mir nichts
ماني غريب ماني براني	mani grib mani barani	ich bin nicht fremd
كلمة على طرف لساني	kalma 3la tarf lssani	Ein Wort auf der Zunge
حمرا و خضرا،	hamra aw khadra	Rot und grün
هبي يا ريح و لاعبيها	habi ya ri7 wla3biha	Komm Wind und flatter die Flagge
ربي وحدولي يحظيها	rabi wa7do li ya7diha	Gott allein schützt sie
تشوفها عيني و تقول، تشوفها عيني و تقول	tchofha 3aini, tchofha 3ayni	Meine Augen erblicken sie und sagt, Meine Augen erblicken sie und sagt
حافظوا أهياوين حافظوا	hafdo ahyawin, hafdo	Passt auf sie auf
حاولوا أهياوين حاولوا	hawo ahyawin hawlo	Passt auf sie auf
على الدار اللي فيها الخير، على الدار اللي فيها الخير	3la dar li fiha lakhir	auf das gute Haus, auf das gute Haus
لا تبعوا التلفا و تنساو	la tab3o talfa wtansawo	Verfolgt nicht den falschen Weg und vergesst
اللي عايبوا راه تبلاو	li 3bo rah tablaw	diejenigen, die verleumdet haben, sind verloren
و خلاو الراس فالنطيح، و خلاو الراس فالنطيح	wkhlaw rass fnti7, wkhalaw ras fnti7	und stoßen gegeneinander mit dem Kopf



## 9 Fazit und Ausblick

Die sprachlichen Erscheinungsformen und Charakteristika des marokkanischen Rap, mit seinen Typen in den Städten Casablanca, Tanger und Marrakesch, bildeten den Gegenstand dieser interdisziplinären Untersuchung. Dabei lag das Ziel darin, das Konzept der Hybridität auf der sprachwissenschaftlichen und der kulturwissenschaftlichen Ebene in Bezug zum marokkanischen Rap und seiner Sprache zu setzen. Die Grundlage für diese Arbeit ist die These von Klein und Friedrich (2003), dass die Kultur des Pop durch lokale Einflüsse neu produziert und sprachlich verändert und gebrochen werden kann. Die sprachliche Analyse der Rap-Texte und die Feldforschung in Marokko haben gezeigt, dass die beiden Komponenten Sprache und Rap sich zwischen den drei Szenen unterscheiden, wobei der Prozess der Hybridität nach der Analyse nur bei bestimmten Rap-Typen deutlich und präsent ist. Dabei zeigt sich ein Rap, der von der Intention und der gesellschaftlichen Verortung des Performers, des Rappers, abhängig ist. Das kann nur so verstanden werden, dass die Auswahl des sprachlichen Mediums für jeden Rapper ein strategisches Mittel darstellt, um dem Publikum mehr Authentizität zu zeigen sowie eine repräsentative Rolle für sich und die Fans zu verkörpern. An manchen Stellen verwandelt sich der Hybriditätsprozess bei Rappern in eine Notwendigkeit, um für ihre Produkte werben zu können und die Akzeptanz sowie den staatlichen Segen zu gewinnen (Fnaire). Manche entwickeln durch den Rap einen separaten Raum, in dem sie sich positionieren und ihre Musik und ihren Stil vermitteln können. Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst werden.

Schon im methodologischen Teil der Arbeit wurde dargestellt, dass die Fragen zu den Rap-Szenen unabhängig von der sprachlichen Analyse beantwortet werden. Etabliert wurde in dieser Hinsicht die qualitative Inhaltsanalyse von Mayring (2002), indem die Auswertung der Interviews in der Form einer Zusammenfassung erfolgte. Im Anschluss daran wurden die Liedtexte separat auf der morphologischen und der syntaktischen Ebene sowie dem Code-Switching analysiert, um ein Profil des Rap-Darija herauszuarbeiten und mit dem Marokkanisch-Arabischen zu vergleichen.

Die Betrachtung der Rap-Szenen von Marrakesch, Casablanca und Tanger, insbesondere ihrer Gestaltung, hängt von vielen Faktoren ab. Hinter der Einladung für Konzerte und nationale Events stehen die Werbesponsoren und die staatliche Unterstützung, die den Rapper kommerziell sowie seinen Inhalt politisch steuern. Dabei treffen die Werbesponsoren und die Präsenz des Staates in der Auswahl des Künstlers aufeinander. Ein gemeinsa-

mer Aspekt aller Szenen ist die Präsenz des urbanen Raums, des Wohnviertels „L7awma, Darb“, das bei jedem Rapper eine Macht und einen freien Raum bedeutet. Dabei hält man zum Beispiel bei den Rappern Muslim und Dizzy sehr stark das Viertel für die Basis des Rap. Casablanca mit seiner dominanten Urbanisierung gilt in dieser Untersuchung als größte Szene mit vielen lokalen Rappern, die sich im Underground und vor allem auf Plattformen wie YouTube aktiv vernetzen. Die Thematisierung des Viertels als Hintergrund des Rap-Textes und die Übertragung dieses Bildes findet man nicht bei Fnaire aus Marrakesch, während dieser Aspekt bei Muslim und Dizzy Dros als wichtig angesehen wird. Wichtig für den Rap, der in Marokko für eine alternative Kultur gehalten wird, war der Einstieg der privaten Medien. Trotz ihrer Live-Übertragung und der Aufnahme von Rappern bleibt die Mediatisierung für dieses Genre sehr schwach, verglichen mit anderen lokalen Musikrichtungen wie der Pop-Musik „chaabi“. Im Mittelpunkt der Analyse und der empirischen Forschung sind zwei Rap-Typen zu unterscheiden, die diverse Themen (soziale Kritik, Erwartungen der jungen Menschen und das patriotisches Gefühl zu Marokko) enthalten: der Taqlidi-Rap (Marrakesch) und der engagierte Rap (Casablanca und Tanger). Die meisten Befragten (Fans) in diesen Städten finden im engagierten Rap und seinen Themen einen „echten Rap“, der sie repräsentiert. Besonders auffällig bei den befragten Fans aus der Mittelschicht war, dass sie einfach die Themen und die Instru gut finden, obwohl sie sich nicht angesprochen fühlen, oder von der Musik repräsentiert werden. Der Taqlidi-Rap und seine Authentizität werden im Gegensatz dazu von vielen Interviewten in Frage gestellt, da man ihn aufgrund seines engen Kontakts zum Staat nicht einordnen kann. Die empirischen Befragungen, vor allem der Experten, gelten in dieser Studie als der Versuch, auf die Frage nach der Hybridität in den beiden Rap-Typen eine Antwort zu finden. Die Ergebnisse zeigen, dass der Taqlidi-Rap eine Facette der Hybridität beinhaltet: Die globalen und lokalen Elemente können verflochten und vermischt werden. In diesem Kontext sind die Akteure frei oder sie werden gezwungen, sich für diesen Rap-Typ zu entscheiden. Die Gruppen Fnaire und H-Kayne repräsentieren damit einen Rap, der in sich dem Beat des US-amerikanischen Rap und die marokkanische Pop-Musik vereint. In Anlehnung an das Konzept der Hybridität bei Fnaire und H-Kayne wird dies nur durch Video-Clips manifestiert, in denen diese Mischung festzustellen ist. Die theoretische Analyse des Feldes weist darauf hin, dass der Rap in Marokko, vor allem der Taqlidi-Rap, durch „*brassage culturelle*“ (Abkari) verstanden werden kann. Die Rapper greifen zur Realisierung ihrer musikalischen Absichten auf „*brassage culturelle*“ oder Fusion zurück, um dem Rap einen nationalen und internationalen Charakter zu verleihen. Im Mittelpunkt dieser Vermischung stehen die

symbolische Elemente des Staates, vor allem der religiöse Bereich, die Einheit des Landes und die marokkanische Identität.

In dieser Arbeit ist es mir nicht gelungen, den Beitrag des Frauenrap ans Licht zu bringen. Der Grund dafür war, dass wenige Rapperinnen in der Szene sind. Zudem bleibt die männliche Dominanz den Befragten nach (Fans) immer grösser, wenn es um staatliche Events geht. Hinsichtlich der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Szenen spielt das religiöse Element eine große Rolle, wobei es von den Rappern auf unterschiedliche Art und Weise bedient wird. Muslim als Rapper für ganz Marokko mit einer enormen Anzahl an Facebook-Fans<sup>71</sup> vermittelt durch seinen Rap ein positives Bild der Religion, ohne ins Detail zu gehen. Er möchte in diesem Zusammenhang nicht die Rolle eines Predigers verkörpern, obwohl seine Texte sowie seine Fans auf islamisches Vokabular hinweisen. Im Gegensatz zu Muslim entfaltet Dizzy Dros die Präsenz des Islams als Selbstwahrnehmung und inszeniert sich als Muslim, der den Koran liest und gleichzeitig Malcom X als Symbol der Nation of Islam und seine Inspirationsquelle verehrt. Für Fnaire verwandelt sich die Religion in eine Unterstützung des Staates, auch wenn nicht direkt darauf hingewiesen wird.

Die marokkanische Identität von Rappern wird in den Texten umfassend thematisiert, wobei sie Themen durch unterschiedliche Facetten von Darija, von „street Darija“ und „clean Darija“, ansprechen (vgl. Almeida 2015: 131). In dieser Hinsicht folge ich der Idee von Almeida Moreno (2015), dass die Aufnahme von Sprachen der urbanen Zentren durch den Rap zur Entstehung eines grossen Rap-Publikums geführt hat (vgl. Almeida 2015: 121). Jedoch bezieht sich die Verwendung von Darija auf den städtischen Jugendalltag, vor allem auf die Benachteiligten (Unterprivilegierten). Dabei repräsentieren die Rapper Dizzy und Muslim diese Schicht der Jugend (street Darija). Auf der anderen Seite zeigt die Gruppe Fnaire ein „clean Darija“, da ihre Texte dem Staat dienen. In Anbetracht dessen, verwandelt sich das Rap-Darija in ein Ermächtigungsmittel für die Rapper und die Fans, wobei vulgäre Ausdrücke verwendet werden (Dizzy Dros). Andere Rapper (Fnaire) beharren darauf, sprachliche Ausdrücke für ihre Texte auszuwählen und zu pflegen.

Die sprachliche Analyse der Rap-Texte hat auf Unterschiede der syntaktischen und der morphologischen Ebene hingewiesen. Unterschiede zeigten sich auch beim Code-Switching und der Integration von hybriden Formen, die für jeden Rapper eine bestimmte Funktion erfüllen sollen. In Bezug darauf zeigt diese Untersuchung, dass der analysierte

---

<sup>71</sup> In Bezug auf Facebook-Seiten von Rappern, die von Fans besucht werden, steht Muslim an der Spitze mit 2.329.054 likes, Dizzy Dros hat nur 695.608, Fnaire hat 2.110.857 likes.

Rap-Text in den drei Szenen an einer Verbindungsstelle vom Politischen, Sprachlichen und Sozialen steht.

Sprachliche Abbrüche waren im syntaktischen Bereich bei Muslim festzustellen, der bei seiner Satzbildung vor allem auf die Reime verzichtet. Das Ziel ist es, die ästhetische Poetik des Songs zu festigen. Im Gegensatz dazu bedient sich Dizzy Dros der Umstellung der Wortstellung VSO und SVO, die im MSA nicht erlaubt ist. Im Rahmen der linguistischen Untersuchung wurde auch der morphologische Aufbau der Rap-Texte betrachtet. Ausgehend von Studien von Caubet (1993) und Ennaji (1985, 2004), nach denen die arabische und die MA-Morphologie das Phänomen des Trikonsonatismus enthält, ergeben sich trotzdem Unterschiede in den Rap-Texten. Im Mittelpunkt der Morphologie öffnet sich vor allem bei Dizzy Dros ein Raum für die Vermischung der Sprachen, in dem der Rapper seine Texte baut. Fast alle seine Texte im Album „*3azzy 3ando Stylo*“ werden aus entlehnten Verben und Derivationen durch Anhängen von Affixen, vor allem „t“, gebildet. Bei der Derivation taucht das gebundene Morphem „t“ an verschiedenen Stellen im Wort auf, was eine grammatikalische Funktion (Passiv, Reflexivität und Gegenseitigkeit) erfüllt. Auf der anderen Seite beschränkt sich der Wortbildungsprozess bei Muslim auf die Kürzung und Flexion. Er schafft damit neue Wörter, die sich der Grammatik des Darija nicht anpassen. Als Beispiel ist der Wandel des Genus von Maskulinum ins Femininum zu erwähnen.

Zu den sprachlichen Merkmalen in dieser Arbeit gehört zudem die Verwendung von Code-Switching durch die Rapper. Anzumerken ist, dass sich die Gründe für das Code-Switching zwischen den Rappern unterscheiden. Die Situation in Marokko, in der CS aufgrund der Bilingualität der Gemeinschaft (vgl. Ziamari 2008, Davies und Benthalia 2006) normal ist, spiegelt sich auch in den Rap-Texten wider. Die Auswahl von CS geht in diesem Kontext auf die Identität des Sprechers, des Rappers, zurück (vgl. Davies und Benthalia 2006: 379), in dem er sich mit „markiertem“ und „unmarkiertem“ Sprachwechsel positionieren kann. Die Alternationen zwischen der Matrixsprache (Darija) und den eingebetteten Sprachen (Englisch, Französisch und Spanisch) variieren laut der Analyse, wobei sich die Rapper sowohl der Ingroup- als auch der Outgroup-Codes nach Gumperz bedienen. Dizzy Dros adressiert seine Texte nur an eine bestimmte Ingroup-Community, die sich mit seinem Rap (insbesondere in Casablanca) identifizieren kann, sich damit repräsentiert und davon angesprochen fühlt. Im Gegensatz dazu steht der „unmarkierte“ Sprachwechsel von Muslim, der sich an eine große Audienz, eine Outgroup, richtet. Damit wird die Funktion der Markiertheit (vgl. Myers-Scotton) erfüllt. Mein Vorhaben in dieser Untersuchung war es, die

verwendeten sprachlichen Ausdrücke im Rap-Text, vor allem die hybriden Formen, zu erfassen. Die Darstellung des CS, vor allem bei den Rappern Dizzy Dros und Muslim hat viele solcher Beispiele gezeigt. Dieser sprachliche Prozess der Verflechtung und Vermischung von verschiedenen Morphemen (Darija, Französisch, Englisch und Spanisch) prägt dabei die Intention und die Identität jedes Rappers, sodass er sich nach Bhabha (2000) in einem Raum positionieren kann. Zudem reflektieren die neuen sprachlichen Formen nicht nur die Identität der Rapper, sondern drücken deren soziale Zugehörigkeit aus. Damit verwandelt sich die Hybridität in diesem Zusammenhang sowohl in eine Möglichkeit als auch in eine Notwendigkeit. Auffällig in dieser Arbeit war, dass der Taqlidi-Rap nur wenige sprachliche Hybridformen beinhaltet, während er in Video-Clips visuell auf das Konzept der Hybridität hindeutet. Im Hinblick auf die Grammatik des Darija und des MSA tragen die Rapper in Marokko trotz des grammatischen Abbruchs dazu bei, neue jugendliche Sprachregister zu erschaffen, die dem Rap-Milieu zugeschrieben werden können. Wichtig ist auch zu erwähnen, dass der Rap und seine Sprache den marokkanischen Sprachgebrauch sowie das MSA beeinflussen werden, indem neue Wörter soziolinguistisch adoptiert werden könnten. Insgesamt bleibt die Interpretation der soziolinguistischen Situation in Marokko seit September 2018 sehr umstritten, vor allem in Bezug auf die Anwendung von neuen Ausdrücken aus Darija in den Schulbüchern (*baghrir* (marokkanische Pfannkuchen), *briouetes* (marokkanische Frühlingsrollen)). Diese führt zu der Frage, ob Rap-Darija den Weg in das Bildungssystem einschlagen kann. Interessant wäre in diesem Zusammenhang, aus dieser Perspektive die Schule und ihre Bildungspolitik (Sprachen) im Rahmen einer Untersuchung zu analysieren. Der Fokus solch einer zukünftigen Studie wäre ein Vergleich zwischen der Sprechweise der Schülerinnen und Schüler und der geschriebenen Sprachen in den Schulbüchern.



---

## Bibliographie

- Abrahams, Roger D.: Deep down in the Jungle. New York 1972
- Aidi, Hisham D.: Rebel Music: Race, Empire, and the New Muslim Youth Culture. Pantheon Books, New York 2014
- Ait Akdim, Youssef: Maroc: les soufis de sa Majesté. In: Jeune Afrique, 11.7.2011, <http://www.jeuneafrique.com/190921/politique/maroc-les-soufis-de-sa-majest/> (abgerufen am 14.12.2017)
- Alim, H. Samy: Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture. Routledge, New York, London 2006
- Alim, H. Samy & Pennycook, Alastair: Glocal Linguistic Flows: Hip-Hop Culture(s), Identities, and the Politics of Language Education. In: Journal of Language, Identity, and Education 6, 2, 2007, S. 89-100
- Alim, H. Samy et al.: Global Linguistic Flows. HipHop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. Routledge, New York, London 2008
- Alim, Samy H.: Bring it in the Cypher: Hip Hop Nation of Language. In: Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (Hrsg.): That the joint. The Hip Hop Studies Reader. Routledge, New York, 2012.
- Androutsopoulos, Jannis K. & Scholz, Arno: On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics. In: Philologie im Netz 19, 2002, S. 1-42
- Androutsopoulos Jannis K.: HipHop im Web: Zur Stilanalyse jugendkultureller Websites. In: Fix, Ulla & Habscheid, Stephan (Hrsg.): Gruppenstile: Zur sprachlichen Inszenierung sozialer Zugehörigkeit. Stauffenburg, Tübingen 2003, S. 271-292
- Androutsopoulos, Jannis K. (Hrsg.): Globale Kultur – Lokale Praktiken. Transcript Verlag, Bielefeld 2003
- Androutsopoulos, Jannis K.: Language and the Three Spheres of Hip Hop. In: Alim, H. Samy u.a. (Hrsg.): Global Linguistics Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. Routledge, New York u.a. 2008, S. 43-62.
- Aoun, Joseph E.; Benmamoun, Elabbas & Choueiri, Lina: The syntax of Arabic. Cambridge University Press, Cambridge 2010
- Baacke, Dieter: Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Juventa-Verlag, Weinheim- München <sup>4</sup>2004
- Baacke, Dieter & Ferchhoff, Wilfried: Jugend, Kultur und Freizeit. In: Krüger, Heinz-Hermann (Hrsg.): Handbuch der Jugendforschung. Opladen 1993, S. 403-445
- Bhat, Anisha: Hip Hop Highways: Mapping Complex Identities through Moroccan Rap. Pomona College 2014

- Benchenna, Abedlftatah: Fragiliser la contestation: les fidèles du Makhzen à l'assaut des réseaux. In: *Mediamorphose*, Ausgabe 30, 15.12.2011, S. 87-90
- Benchiba-Savenius, Najat: *A Structural Analysis of Moroccan Arabic and English Intra-Sentential Code Switching*. Lincom, München 2011
- Bennis, Said : *La situation linguistique au Maroc : Enjeux et état des lieux*, 2011, [https://www.academia.edu/7281190/Situation\\_linguistique\\_au\\_Maroc](https://www.academia.edu/7281190/Situation_linguistique_au_Maroc) (abgerufen am 10.06.2019).
- Benzakour, Fouzia: *Le français au Maroc: enjeux et realite*. In: *Le Français en Afrique - revue du réseau des observatoires du français contemporain en Afrique* Ausgabe 25, 2010, S. 33-41
- Berns, Jan: „Ich gebe dir gleich battle“ – Sprachliche Initiation innerhalb deutscher Hip-Hop-Kultur. In: Neuland, Eva (Hrsg.): *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit*. Peter Lang, Frankfurt am Main 2003, S. 323-335.
- Bethune, Christian: *Pour une esthétique du rap*. Klincksieck, Paris 2004
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg, Tübingen 2000
- Boubia, Amina: *Les nouvelles formes de production du politique dans le monde arabe à l'exemple des festivals de musique au Maroc: Culture et politique en contexte auto-ritaire*. IEP Paris, Universität Kassel 2014
- Boubia, Amina: *Krach in der Kulisse. Aktuelle Musikszene und gesellschaftspolitischer Wandel in Marokko und Tunesien im Kontext des Arabischen Frühlings*. In: Hüser, Dietmar & Pfeil, Ulrich (Hrsg.): *Populärkultur und deutsch-französische Mittler*. Transcript Verlag, Bielefeld 2015, S. 221-231
- Boudali, Boujemaa: *Syntax: Some Aspects of Sentential Complements in Moroccan Arabic*. Technical Report, Mohamed V University. Faculte des lettres, Rabat 1984
- Boukous, Ahmed: *L'enseignement de l'amazighe (berbère) au Maroc: aspects sociolinguistiques*. *Revue de l'Université de Moncton*, 2007, S. 81-89
- Boukous, Ahmed: *Le champ langagier: diversité et stratification*. In: *Azinagh* ,Ausgabe 1 2008, S. 1-35
- Boukous, Ahmed: *Société, Langues et Cultures au Maroc. Enjeux symboliques*. Université Mohamed V: Publications de la Faculté des lettres et des Sciences Humaines, Rabat 1995
- Bourdieu, Pierre: *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Fayard 1982
- Brinkop, Anna-Maria: *Charakteristika der Hip-Hop-Sprache in Raptexten*. Grin Verlag 2009
- Caubet, Dominique: *L'Arabe Marocain. Phonologie et Morphosyntaxe. Tome I*. Editions Peeters, Paris – Louvain 1993
- Caubet, Dominique: *L'Arabe Marocain. Syntaxe et catégories grammaticales, textes. Tome II*. Editions Peeters, Paris – Louvain 1993

- Caubet, Dominique: Darija, langue de la modernité. Interview mit Nouredine Ayouch. *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí* 7, 2003, S. 135-141
- Caubet, D.: Génération Darija! In: *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí* 9, 2005, S. 233-243
- Caubet, D.: Nayda ou les enfants des Ghiwane. In: Nass el Ghiwane-Omar Sayed raconte. Senso Unico & Editions du Siricco, Casablanca 2011.
- Clarke, John; Hall, Stuart; Jefferson, Tony; Roberts, Brian: Subkulturen, Kulturen und Klasse. [Subcultures, Cultures and Class (1975)]. In: John Clarke u.a., *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Syndikat, Frankfurt am Main 1979, S. 39-132
- Dawn, Marley: Language Attitudes in Morocco following recent changes in language policy. *Language Policy*, 2004, S. 25-46
- DeGhett, T.R.: El Haqed, Morocco's Hip Hop Revolutionary. In: *The Guardian*, 17.4.2012, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/apr/17/el-haqed-morocco-hip-hop-revolutionary> (abgerufen am 7.12.2017)
- De Ruiter, Jan Jaap: *Les jeunes Marocains et leurs langues*. Editions L'Harmattan, Paris 2006
- Drews, Anette: *Die Kraft der Musik: Afrikanische Heilungsrituale in Westafrika und in der Diaspora im kulturanthropologischen Vergleich (Brasilien, Togo, Marokko)*. LIT-Verlag, Münster 2008
- Dufresne, David: *Yo! Rap Revolution, Geschichte, Gruppen, Bewegung*. Editions Ramsay, Paris 1992
- Eirlys, E. Davies & Bentahila, Abdelali: Code switching and the globalisation of popular music: The case of North African rai and rap. In: *Multilingual Journal of Cross-cultural and Interlanguage Communication* 2006, S. 367-392
- El Hamel, Chouki: *Black Morocco: A History of Slavery, Race, and Islam*. Cambridge University Press, New York 2013
- El Maarouf, Moulay Driss: *The Local and Global Dynamics of Moroccan Festivals*. Mohamed V University-Agdal, Universität Bayreuth 2013
- Ennaji, Moha: *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*. Springer, New York 2005
- Ennaji, Moha; Makhoukh, Ahmed; Es-saiydy, Hassan; Moubtassime, Mohamed & Slaoui, Souad: *A Grammar of Moroccan Arabic*. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mehraz, Fès Imprimerie Fédala, Mohammedia 2004
- Erfurt, Jürgen: „Multisprech“: Migration und Hybridisierung und ihre Folgen für die Sprachwissenschaft. In: Erfurt, Jürgen (Hrsg.): „Multisprech“: Hybridität, Variation, Identität. Redaktion Obst 65 (Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie), Duisburg 2003, S. 5-33

- Featherstone, Mike; Lash, Scott & Robertson, Roland (Hrsg.): *Global Modernities*. SAGE Publications Ltd, London 1995
- Ferchhoff, Winfried: *Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert: Lebensnormen und Lebensstile*. Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011
- Ferguson, Charles Albert: *Come Forth with a Surah Like It: Arabic as a Measure of Arab Society*. In: Eid, University Utah, M. (Hrsg.): *Perspectives on Arabic Linguistics I*. John Benjamins Publishing Company 1990, S. 39-51
- Ferguson, Charles Albert: *Diglossia (1959)*. In: Ferguson, Charles Albert (ed. by Thom Huebner): *Sociolinguistic perspectives: Papers on Language in Society, 1959-1994*. Oxford University Press, New York, Oxford 1996, S. 25-39
- Firdouas, Kaoutar: *Dizzy Dross, le prince du Gangsta rap*. In: <http://observateur.info/culture/dizzy-dros-le-prince-du-gangsta-rap/> [23.10.2014] (abgerufen am 12. Juli 2018)
- Gardner-Chloros, Penelope: *Code-switching*. Cambridge University Press, Cambridge 2009
- George, Nelson: *The Death of Rhythm and Blues*. Pantheon, New York 1988
- George, Nelson: *Drei Jahrzehnte HipHop*. orange-press, Freiburg 2002
- Grandguillaume, Gilbert: *L'arabisation du Maghreb*. *Revue d'Aménagement linguistique, Aménagement linguistique au Maghreb*, Office Québécois de la langue française 107, 2004, S. 15-40
- Gumperz, John Joseph: *Discourse strategies*. Cambridge u.a. 1982
- Güler Saied, Ayla: *Rap in Deutschland: Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Transcript Verlag, Bielefeld 2012
- Ha, Kien Nghi: *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Transcript, Bielefeld 2005
- Harrell, Richard Slade: *A short reference grammar of Moroccan Arabic*. Georgetown University Press 1962
- Harrouchi, Zineb: *Les fonctions des langues dans le Rap marocain*. In: *Langues, cultures et sociétés* Volume 1, Nr. 1, Juni 2015, S. 118-134
- Hebdige, Dick: *Subculture: Die Bedeutung von Stil*. In: Diederichsen, Diedrich; Hebdige, Dick & Marx, Olaph-Dante (Hrsg.): *Schocker: Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek 1983, S. 84-91
- Henne, Helmut: *Jugend und ihre Sprache. Darstellung, Materialien, Kritik*. Walter de Gruyter Verlag, Berlin, New York 1986
- Hind, Aroub: *Religious Policy in Morocco: Not a matter of public opinion but rather a royal business*. [https://www.academia.edu/30477993/Religious\\_policy\\_in\\_Morocco\\_Not\\_a\\_matter\\_of\\_public\\_opinion\\_but\\_rather\\_a\\_royal\\_business](https://www.academia.edu/30477993/Religious_policy_in_Morocco_Not_a_matter_of_public_opinion_but_rather_a_royal_business) (abgerufen am 14.12.2017)

- Hüser, Dietmar: RApublikanische Synthese. Französische Zeitgeschichten populärer Musik und politischer Kultur. Böhlau, Köln 2003
- Jabnoun, Latifa: Der Erwerb des Deutschen durch arabischsprachige Kinder. Eine Studie zur Verbstellung. Universität Heidelberg, Heidelberg 2006
- Jacke, Christoph: Medien(sub)kultur: Geschichten – Diskurse – Entwürfe. Cultural Studies. Bielefeld/Münster 2004
- Jamal, Bahmad: Rebels with a cause: youth, globalisation and postcolonial agency in Moroccan cinema. In: The Journal of North African Studies 19, 2014, S. 376-389
- Kannamkulam, John: Hip Hop im globalen Transfer: Subkultur, Ritualität und Interethnizität. Tectum Verlag, Marburg 2008
- Klein, Gabriele & Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003
- Labov, William: Sociolinguistic patterns. Oxford 1978
- Laroui, Fouad: Le drame linguistique marocain. Zellige, Léchelle 2011
- Lipsitz, George: Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place. Verso, London 1997
- Lull, James: Media, Communication, Culture: A Global approach. Columbia University Press, New York 2000
- Lüdtke, Solveig: Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik am Beispiel amerikanischer und deutscher Raptexte. Berlin 2007
- Lüdtke, Solveig: Männlichkeit im Hip-Hop-Diskurs. In: Freiburger Geschlechter Studien, Ausgabe 21, 2007, S. 175-189
- Mastretta, Donatella: La musique gnawa marocaine, entre guérison et divertissement. Projet de patrimoine culturel immatériel. Université Aix-Marseille HISZ14, Schuljahr 2014/2015
- Mayring, Phillip: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Einleitung zu qualitativem Denken. Psychologie Verlagsunion, Weinheim und Basel 2002
- Menrath, Stefanie: Represent what ..., Performativität von Identitäten im HipHop. Argument-Verlag, Hamburg 2001
- Miller, Catherine: Marges et normes linguistiques au Maroc: un terrain mouvant. In: Auffavre, Céline; Benafla, Karine & Emperador, M. (Hrsg.): Marges et marginalités au Maroc. Maghreb et sciences sociales, IRMC, Tunis 2011, S. 57-70
- Miller Catherine & Caubet, Dominique: Langue et textes: des Ghiwanes à la nouvelle scène avant et après le 20 février. 2012, S. 1-13. URL: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00682688/document>> (Abruf 30.9.2018)

- Miller Catherine & Caubet, Dominique: Du rock au maroc. Quelle place dans la nouvelle scene urbaine casablancaise ? In: Bonnefoy, L. et Catusse, M. (dir): Jeunesses arabes. Du Maroc au Yemen: Loisirs, cultures et politiques. La Decouverte 2013, S. 342-345.
- Mitchell, Tony (Hrsg.): Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA. Wesleyan University Press, Middletown 2001
- Moreno Almeida, Christina: „Race“ and „Blackness“ in Moroccan Rap, voicing Local experiences of Marginality. In: Lubin, Alex & Kraidy, Marwan M. (Hrsg.): American Studies Encounters the Middle East. University of North Carolina Press, Chapel Hill 2016, S. 81-105
- Moreno Almeida, Cristina: The politics of taqlidi rap: reimagining Moroccanness in the era of global flows, *The Journal of North African Studies* 21, 1, 2016, S. 116-131
- Morena Almeida, Cristina: Rap beyond Resistance. Staging Power in Contemporary Morocco. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2017
- Moreno Almeida, Cristina: Critical reflections on rap music in contemporary Morocco : urban youth culture between and beyond state's co-optation and dissent. PhD Thesis. SOAS, University of London. 2015.file:///C:/Users/Mus/Downloads/Copyright%20and%20Moral%20Rights%20for%20this%20PhD%20Thesis%20are%20retained%20by%20the%20author%20and\_or%20other%20copyright%20owners..pdf, abgerufen am 6.3.2019
- Moser, Johannes: Kulturanthropologische Jugendforschung. In: Moser, Johannes & Groffmann, Anne Claire (Hrsg.): Jugendkulturen. Frankfurt am Main 2000, S.11-57
- Moustaoui Srrhir, Adil: Sociolinguistics of Moroccan Arabic: New Topics. Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2016
- Nabti, Mehdi : Soufisme, métissage culturel et commerce du sacré. Les Aïssâwa marocains dans la modernité. In: *Insaniyat/إنسانيات* [En ligne], 32-33, 2006, <http://journals.openedition.org/insaniyat/3495> (abgerufen am 14.12.2017)
- Myers-Scotton, Carol: Social motivations for codeswitching. Evidence from Africa. (Oxford studies in language contact). Clarendon, Oxford 1993
- Peschke, André: Hiphop in Deutschland: Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive. Diplomica Verlag GmbH, Hamburg 2010
- Poschardt, Ulf: DJ Culture. Dissertation. Humboldt-Universität Berlin, Berlin 1995
- Raab, Klaus: Rapping the Nation: die Aneignung von HipHop in Tanzania. Lit Verlag, Berlin 2006*
- Robertson, Roland: Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: Featherstone, Mike; Lash, Scott & Robertson, Roland (Hrsg.): *Global Modernities*. SAGE Publications Ltd, London 1995, S. 25-44
- Rode, Dorit: Breaking. Popping. Locking: Transformen der HipHop-Kultur. Tectum Verlag, Marburg 2000

- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Musik and Black Culture in Contemporary America*. University Press of New England, Hanover, London 1994
- Rosenhouse, Judith & Goral, Mira: *Bilingualism in the Middle East and North Africa: A Focus on the Arabic-Speaking World*. In: Bhatia, Tej K. & Ritchie, William C. (Hrsg.): *The handbook of bilingualism*. Blackwell Publishing, Malden u.a. 2006, S. 835-868
- Sadiqi, Fatima: *The spread of English in Morocco*. In: *International Journal of the Sociology of Language* 87, 1991, S. 99-114
- Sadiqi, Fatima: *Grammaire du Berbère*. Editions L'Harmattan, Paris 1997
- Şahin, Reyhan: *Jugendsprache anhand der Darstellung der Jugendkultur Hip Hop*. In: Stolz, Thomas & Stroh, Cornelia (Hrsg.): *Possession, Quantitative Typologie und Semiotik*. Brockmeyer-Verlag, Bochum 2006, S. 143-242
- Salois, Kendra Renee: *The Networked Self: Hip Hop Musicking and Muslim Identities in Neoliberal Morocco*. University of California, Berkeley 2013
- Spielmann, Yvonne: *Hybridkultur*. Suhrkamp Verlag, Berlin 2010
- Abdessamad Iach (2016): *Vers des alternatives culturelles au Maroc: Les expressions culturelles et artistiques au cœur des mouvements contestataires au Maroc*. In: [http://www.marsad-observatory.org/sites/default/files/vers\\_des\\_alternatives\\_culturelles\\_au\\_maroc3.pdf](http://www.marsad-observatory.org/sites/default/files/vers_des_alternatives_culturelles_au_maroc3.pdf) [gesehen am 28.3.2019]
- Stemmler, Susanne: *Rap de Maghreb. Ein hybrides Genre frankophoner HipHop-Kultur*. In: Erfurt, Jürgen (Hrsg.): *Transkulturalität und Hybridität*. Frankfurt am Main 2005, S. 141-158.
- Toop, David: *Rap Attack 2. African Rap to Global Hip Hop*. Pluto Press, London 1984
- Verlan, Sascha & Loh, Hannes: *20 Jahre Hip-Hop in Deutschland*. Hannibal Verlag, Höfen 2000
- Whinnom, Keith: *Linguistic hybridization and the 'special case' of pidgins and creoles*. In: Hymes, Dell (Hrsg.): *Pidginization and creolization of Languages*. Cambridge Univ. Press, Cambridge 1971, S. 91-115
- Wiedemann, Felix: *Code-Switching im algerischen und tunesischen Rap: eine vergleichende Analyse von Lotfi Double Kanons „Klemi“ und Baltis „L'album avant l'album“*. University of Bamberg Press, Bamberg 2015
- Wiedemann, Felix: *Der Rapper El Général im Prisma der Identitätsproblematik*. Bookra Verlag, Leipzig 2015
- Woodward, Kathryn: *Introduction*. In: Woodward, Kathryn (Hrsg.): *Identity and difference*. London 1997, S. 1-6
- Youssi, A.: *The Moroccan Triglossia: Facts and Implications*. In: *International Journal for the Sociology of language* 112, 1995, S. 29-43
- Ziamari, Karima: *Le Code switching au Maroc. L'arabe marocain au contact du français*. L'Harmattan, Paris 2008

- Zinn, Julia: Kulturelle Differenz und sprachliche Hybridität am Beispiel des Chicano Hip-Hop ( Stand 10.08.2009). <http://publikationen.ub.unifr Frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2009/docId/6702>. [ 05.12.2019]
- Zouhir, Abderrahman: Language Situation and Conflict in Morocco. In: Orie, Olanike Ola Orie & Sanders, Karen W. (Hrsg.): Selected Proceedings of the 43rd Annual Conference on African Linguistics: Linguistic Interfaces in African Languages. Cascadilla Proceedings Project, Somerville 2013, S. 271-277

## Anhang

### Interviewleitfaden



Doctorant en sciences humaines et en sociolinguistique Université Marburg/Allemagne

Moujib@students.uni-marburg.de

1. Pouvez-vous me parler de la naissance de la culture urbaine au Maroc?
2. En tant que chercheur et l'un des gens qui ont pris l'initiative de pousser cette culture en avant, comment peut-on décrire l'arrivée de cette culture de Hip-Hop au Maroc et le rap en particulier?
3. Les scènes du rap au Maroc sont nombreuses et très variées, et chaque scène a ses propres rappers. Pouvez-vous me parler de l'organisation et le travail des petites et des grandes scènes au Maroc?
4. Les grandes villes comme Casablanca, Tanger et Marrakech représentent les grandes scènes du rap au Maroc. Quelles sont les caractéristiques (apparition sur scène, les sujets, la langue utilisées par les rappers, les sponsors) de chaque scène ?
  - scène de Casablanca
  - scène de Tanger
  - scène de Marrakech
5. Le rap est arrivé au début au Maroc à la française et à l'américaine et après on a eu un rap proprement « Marocain ». Est-ce-que cette transition et ce changement dans la forme et le contenu du rap au Maroc sont importants pour qui il soit présent et il s'impose?
6. On constate dernièrement que le rap a trouvé une bonne audience dans la culture marocaine? Comment vous pourrez expliquer ça bien que le Maroc reste un pays conservateur et musulman respectueux aux valeurs religieuses?
7. Il y a beaucoup des gens et des chercheurs qualifient le rap marocain d'une combinaison de plusieurs rythmes musicaux (fusion, culture populaire, gnawa, chaabi etc..). Est-ce-que on peut dire que la culture du rap au Maroc reste une « Musique hybride » ?
8. Quel rôle joue l'utilisation de Darija dans le rap Marocain ?
9. La situation actuelle du rap Marocain et son futur ?

**L’Boulevard, 19-28 September 2014, El Mustapha Moujib**







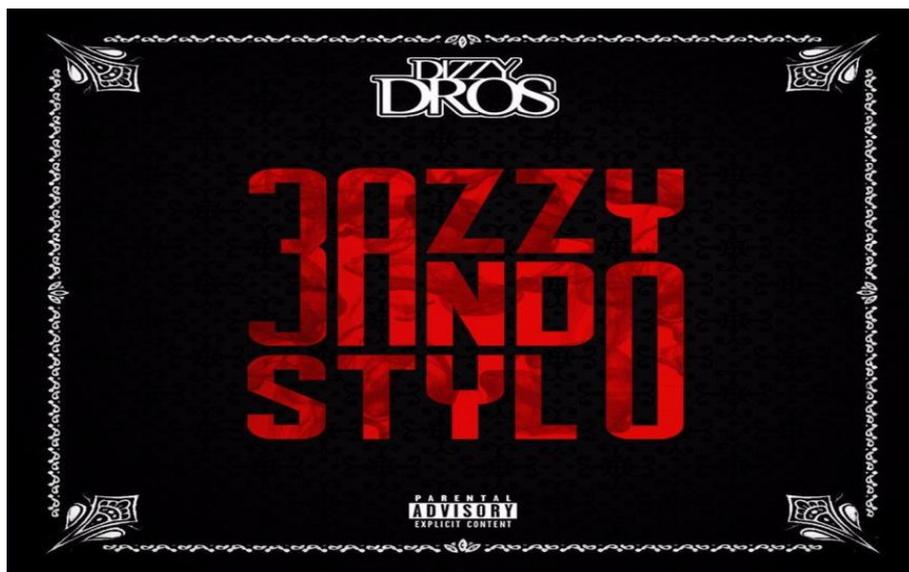




## Album-Cover: Dizzy Dros „3azzy 3ando stylo“ 2013



<https://www.youtube.com/watch?v=TKRMaCuZV2A>



<https://genius.com/albums/Dizzy-dros/3azzy-3ando-stylo>

**Album-Cover: Muslim „Al-Tamarod Vol 2“ 2014**

[https://genius.com/album\\_cover\\_arts/16457](https://genius.com/album_cover_arts/16457)

**Album-Cover: Fnaire „Ngoul Mali“ 2017**

<https://www.amazon.de/Ngoul-Mali/dp/B07584BW7F>

## **Versicherung gemäß § 9 Abs. 2 d**

Hiermit versichere ich, dass ich die vorgelegte Dissertation mit dem Titel

Marokkanischer Rap und seine Sprache „Darija“  
Eine interdisziplinäre Untersuchung der Rap-Szenen in  
Casablanca, Marrakesch und Tanger

selbst und ohne fremde Hilfe verfasst, nicht andere als die in ihr angegebenen Quellen oder Hilfsmittel benutzt (einschließlich des World Wide Web und anderen elektronischen Text- und Datensammlungen), alle vollständig oder sinngemäß übernommene Zitate als solche gekennzeichnet sowie die Dissertation in der vorliegenden oder einer ähnlichen Form noch keiner anderen in- oder ausländischen Hochschule anlässlich eines Promotionsgesuches oder zu anderen Prüfungszwecken eingereicht habe.

---

(Ort/Datum)

---

(Unterschrift mit Vor- und Zuname)