



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Mahragānāt – Kairos Underground-Musik: Eine moderne
Strömung in der zeitgenössischen arabischen
Musikszene“

verfasst von / submitted by

Tatjana Schretzmaier, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066 673

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

Masterstudium Arabistik

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka

Vorwort

Wie verschafft man sich Gehör, wenn es oft schwierig ist innerhalb der Gesellschaft wahrgenommen zu werden? Wie spricht man offen über Missstände und Unzufriedenheit, wenn es unter Umständen inakzeptabel oder gar gefährlich sein kann? Wie kann man sein Publikum erreichen? Welche Themen beschäftigen die Menschen und womit identifizieren sie sich?

Durch das Erlernen des Kairinischen im Zuge meines Bachelorstudiums erlangte ich zunehmendes Interesse an der ägyptischen Sprache sowie deren stetigen Wandel. Hinzu kam mein steigendes Interesse an den gesellschaftlichen Strukturen Ägyptens. Nachdem wir uns im Seminar „Arabische Dialektologie“ mit modernen Liedern in verschiedensten arabischen Dialekten beschäftigt hatten, kam ich auf der Suche nach einem interessanten Thema für meine Seminararbeit auf das neueste Musikgenre Kairos: Mahragānāt. Ich entwickelte zunehmende Begeisterung für zeitgenössische arabische Musik und begann mich allmählich mit den Fragen nach der Bedeutung der in den Liedern verwendeten Sprache sowie deren Inhalte im Zusammenhang mit dem Einfluss auf das Publikum und auf die Gesellschaft zu beschäftigen. Außerdem konnte ich feststellen, dass es auch dieser Tage innerhalb der arabisch-islamischen Gesellschaft oft nicht einfach ist, sich offen über negative Umstände zu äußern, weshalb die Menschen häufig nach alternativen Wegen für freie Meinungsäußerung suchen, was mich erneut zur Musik zurückführte. Nach Absprache mit meinem Professor, Dr. Procházka, beschloss ich, meine Seminararbeit mit dem Thema „Mahragānāt“ als Grundlage für meine Masterarbeit zu nehmen. Daraus entwickelte

sich die Idee, sich einerseits mit der Sprache zu befassen um zu zeigen, wie die in den Liedern verwendete Sprache sich auf den kairinischen Dialekt auswirkt und sich andererseits mit den Inhalten zu beschäftigen um festzustellen, ob sich heutige ägyptische Gesellschaftsstrukturen in den Texten widerspiegeln.

Zuerst danke ich meinen Eltern Bernhard und Gabriele, die mich bei allen Entscheidungen unterstützen, mir stets zur Seite stehen und meine Interessen fördern. Sie sind meine Vorbilder, zu denen ich mein Leben lang aufgeblickt habe und die mich auch in schweren Zeiten nie im Stich ließen oder enttäuschten. Ich kann mich glücklich schätzen ihre Tochter zu sein, denn ohne sie wäre ich nicht die Person, die ich heute bin.

Außerdem bedanke ich mich bei meinem Freund Michael, der mich in Momenten des Zweifels und bei allen Sorgen, die im Laufe des Schreibens auftraten, motiviert, mir gut zugesprochen und mich stets zum Weitermachen ermutigt hat. Er war mir sowohl während meiner gesamten Studienzeit als auch beim Verfassen dieser Arbeit von Beginn an eine enorme emotionale Stütze, ohne die ich es nicht geschafft hätte. Vielen Dank an euch Drei!

Ein großes Dankeschön geht an meinen Betreuer Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka, der mich durch sein Fachwissen, seine persönliche Kompetenz und konstruktive Kritik stets beraten hat. Allein durch ihn fand ich den Mut meine Masterarbeit zum Teil einem linguistischen Thema zu widmen. In diesem Sinne danke ich auch Dr. Tarek Eltayeb, der sich viel Zeit genommen hat mit mir zusammen die Lieder anzuhören und zu bearbeiten. Durch ihn konnte ich alle sprachlichen Unklarheiten oder unbekannte Redensarten aufdecken. Außerdem möchte ich den beiden

Professoren für die Organisation der unvergesslichen Exkursion in den Sudan danken. Die Teilnahme an dieser Reise war eine einmalige Chance, die mich persönlich bereichert hat.

Des Weiteren richtet sich mein Dank an Mag. Gisela Kitzler BA, die mich mit ihrem Können und Wissen über den Kairoer Dialekt sowie über die *šafī*-Musik maßgeblich unterstützt hat. Ich konnte mich mit all meinen Fragen an sie wenden, wofür ich ihr sehr dankbar bin.

Zuletzt bedanke ich mich auch bei meiner Freundin Anasimon Moutran, einer gebürtigen Ägypterin, die ich im Bachelorstudium Orientalistik kennenlernen durfte und die mir vor allem bei der Transkription und der Übersetzung der Texte enorm geholfen hat.

Stockerau, 2017

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	1
1 EINLEITUNG	7
1.1 Aufbau der Arbeit	7
1.2 Forschungsstand und Methodik	8
1.3 Information zur Transkription	10
2 HAUPTTEIL	13
2.1 Mahragānāt	13
2.1.1 Allgemeines	13
2.1.2 Eigenschaften	16
2.1.2.1 Sound und Stilmittel	16
2.1.2.2 Inhalte und Themen	16
2.1.3 Zielgruppe und Publikum	18
2.1.4 Reputation	19
2.1.5 Unterschiede zu traditioneller ägyptischer Pop- und Volksmusik	21
2.2 Interpreten	22
2.2.1 Sadat	22
2.2.2 Fifty	24
2.2.3 Amr Haha	24
2.2.4 Weitere Interpreten	25
2.3 Lieder	26
2.3.1 Transkription: <i>ʔana</i>	26
2.3.2 Übersetzung: <i>ʔana</i>	30
2.3.3 Transkription: <i>ʔanğaks</i>	34
2.3.4 Übersetzung: <i>ʔanğaks</i>	38
2.3.5 Transkription: <i>ʔiddīni furṣa</i>	44
2.3.6 Übersetzung: <i>ʔiddīni furṣa</i>	47
2.3.7 Transkription: <i>ʔinta ṣāyiz</i>	51
2.3.8 Übersetzung: <i>ʔinta ṣāyiz</i>	53
2.3.9 Transkription: <i>miš harūḥ</i>	55
2.3.10 Übersetzung: <i>miš harūḥ</i>	60
2.3.11 Transkription: <i>ʔumm id-dunya</i>	65

2.3.12 Übersetzung: <i>ʔumm id-dunya</i>	70
2.4. SPRACHANALYSE	75
2.4.1. Sprachsituation in Ägypten	75
2.4.1.1. Die Arabische Sprache	75
2.4.1.2. Ägyptisch-Arabisch	76
2.4.1.3. Kairinisch-Arabisch	77
2.4.1.3.1. Wichtige sprachliche Charakteristika	79
2.4.1.4. Einfluss anderer Sprachen	83
2.4.2. Jugendsprache	84
2.4.2.1. Analyse der lexikalischen Besonderheiten	88
2.4.2.1.1. Anglizismen	89
2.4.2.1.2. Andere Spracheinflüsse	93
2.4.2.1.3. Arabische Wörter & Begriffe	95
2.4.2.1.4. Metaphern, Sprichwörter & Redewendungen	102
2.4.2.2. Conclusio Sprachanalyse: Mahragānāt und Jugendsprache	105
2.5. INHALTSANALYSE	107
2.5.1. Inhaltsanalyse: <i>ʔana</i>	108
2.5.2. Inhaltsanalyse: <i>ʔanğaks</i>	113
2.5.3. Inhaltsanalyse: <i>ʔiddīni furša</i>	116
2.5.4. Inhaltsanalyse: <i>ʔinta ʕāyiz</i>	117
2.5.5. Inhaltsanalyse: <i>miš harūḥ</i>	118
2.5.6. Inhaltsanalyse: <i>ʔumm id-dunya</i>	122
2.5.7. Conclusio: Inhaltsanalyse	124
3 CONCLUSIO	126
4 BIBLIOGRAPHIE	129
4.1 Literatur	129
4.2 Artikel	130
4.3 Internet	132

4.4	Sonstige Quellen	135
5	ANHANG	136
5.1	Abstract Deutsch	136
5.2	Abstract Englisch	137

1 EINLEITUNG

Im Jahr 2008 wurde die ägyptische Musikszene durch die Entstehung des Mahragānāt-Genres maßgeblich verändert und weiterentwickelt. Diese neueste Musikrichtung ebnete den Weg, jenseits von klassischen, volkstümlichen ägyptischen Klängen, hin zu moderner, schneller Festivalmusik, welche durch eine Gruppe junger Künstler aus Kairo ins Leben gerufen wurde. Vor diesem Hintergrund entstand die Idee sich mit dieser modernen, musikalischen Strömung zu befassen.

1.1 Aufbau der Arbeit

Zu Beginn dient das Kapitel Mahragānāt als optimale Einleitung um über Allgemeines, Eigenschaften, Zielgruppe, Reputation, Unterschiede zur klassischen ägyptischen Volksmusik sowie über die Interpreten zu informieren. Den Kern der Arbeit bildet die Transkription und Übersetzung der sechs Lieder *ʔana*, *ʔanğaks*, *ʔiddini furṣa*, *ʔinta ʕāyiz*, *miš harūḥ*, *ʔumm id-dunya*, welche anschließend sowohl einer sprachlichen, als auch einer inhaltlichen Analyse unterzogen werden. Die Sprachanalyse erklärt zunächst die Sprachsituation Ägyptens und definiert den Begriff Jugendsprache, worauf die eigentliche Analyse der sprachlichen Besonderheiten hinsichtlich anderssprachiger und arabischer Ausdrucksformen sowie ägyptischer Redewendungen folgt. Hierbei soll festgestellt werden, ob eine Parallele zwischen dem Mahragānāt und der in Kairo verwendeten Jugendsprache existiert. Das letzte Kapitel des Hauptteils befasst sich mit einer Untersuchung des Inhalts der Liedtexte. Das Wesentliche dabei ist, die Hintergründe und Ideen, die in den Liedern thematisiert werden, zu analysieren. Zu den zentralen Zielen zählen die Beantwortung der Frage nach Identifikationsmerkmalen und der sogenannten

arabischen Identität sowie die Suche nach Authentizitätsfaktoren. Besonders wichtig ist es, herauszufinden, ob ein Gesellschaftsspiegel zwischen den Texten und den sozio-kulturellen Gegebenheiten der unteren Gesellschaftsschicht, aus welcher diese Musikrichtung entstammt, gezogen werden kann.

Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen, die im abschließenden Kapitel Conclusio zusammenfassend beantwortet werden.

Welche sprachlichen Besonderheiten des Kairinisch-Arabischen werden in den ausgewählten Songs des Mahragānāt-Genres verwendet und können diese als Form der Jugendsprache klassifiziert werden?

Spiegeln die zentralen Themen und Inhalte der ausgewählten Mahragānāt-Songs sozio-kulturelle Aspekte eines bestimmten kairinischen Gesellschaftssegments wider? Welche Identifikationsmerkmale spielen eine wesentliche Rolle und wie wichtig ist dabei die „arabische Identität“?

Gibt es autobiografische Züge die als Authentizitätsfaktor betrachtet und anhand derer thematische, soziologische und musikalische Parallelen gezogen werden können?

1.2 Forschungsstand und Methodik

Bisweilen existieren noch keine Arbeiten, die sich ausschließlich mit der Musikrichtung Mahragānāt oder ähnlichen, nahe gelegenen Themen auf wissenschaftlicher Ebene befassen, mit Ausnahme einer kurzen Erwähnung in Matthias Grafs Werk *Mazzikā!: Eine arabistisch-ethnomusikologische Exkursion in die Text- und Klangwelten der Popmusik Ägyptens und des Libanon von ihren Anfängen bis heute* und des Artikels „ ‚We are the Eight Percent’: Inside Egypt’s Underground Shaabi Music Scene“ von Soroya Morayef. Aufgrund dieses Mangels an seriöser Forschung, war es notwendig auf Zeitungsartikeln und auf Online-Videos, darunter auch eine Dokumentation, namens „Electro Chaabi“ von Hind Meddeb, zurückzugreifen. Um einen Überblick über die ägyptische Musik im Allgemeinen zu

erhalten, habe ich außerdem die Werke *Music in Egypt: Experiencing Music, Expressing Culture* von Scott L. Marcus und *Music and Media in the Arab World* von Michael Fischkopf, sowie einen Artikel von Matthias Graf „Popmusik in Ägypten und im Libanon: Klangtexturen und Liedtexte zwischen Authentizität und Modernität“, welcher aus dem Werk *Die Araber im 21. Jahrhundert: Politik, Gesellschaft, Kultur* stammt, herangezogen. Hinsichtlich der Transkription und der Übersetzung wird *A dictionary of Egyptian Arabic : Arabic-English* von Martin Hinds und El-Said Badawi, sowie die beiden Werke *Ahlan wa Sahlan: Eine Einführung in die Kairoer Umgangssprache* und *Das Kairenisch-Arabisches : eine Grammatik* von Manfred Woidich verwendet. Sein Vortrag „Lexical innovation with a social meaning: Egyptian youth speech, in particular with respect to intensifiers“ war eine weitere wichtige Quelle für die Sprachanalyse. Zusätzlich dienten die beiden Artikeln „Slang“ und „Youth Speech“ aus der *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, sowie der Artikel „The language of Cairo’s young university students“ von Sherin Rizk aus dem Sammelband *Arabic in the City* und der Artikel „Contemporary Cairene Youth Terminology: Linguistic Deviation or Social Art?“ aus *Aspects of the dialects of arabic today* als Basis für die sprachliche, aber auch für die inhaltliche Analyse.

Die Lieder wurden von mir selbst ausgewählt und dienten einerseits als Primärquelle, andererseits auch als Grundlage für die nachfolgenden Analysen. Dabei war es wichtig, sprachliche Besonderheiten mit Spezialisierung auf Wortwahl und rhetorische Stilmittel in Bezug auf alle Formen der Jugendsprache, insbesondere Slang, hervorzuheben sowie sozio-kulturelle Aspekte hinsichtlich der Identifikationsmerkmale, Authentizitätsfaktoren und arabischer Identität zu untersuchen. Schließlich möchte ich noch anmerken, dass es sich um eine Sprach-,

Inhalts-, sowie Textanalyse handelt, und meine Arbeit folglich keine Musikanalyse beinhaltet.

1.3 Information zur Transkription

Die Nummerierung der Songtexte wurde von mir selbst beigelegt und je nach persönlichem Eindruck, wann eine Zeile oder ein Vers endet, und ein neuer beginnt nummeriert. Worte oder Texte, die keinen Sinn ergeben, vollständige englische Textabschnitte, wie beispielsweise im Lied *ʔinta ʔāyiz* „Du willst“ und Zeilen, die nicht von den Künstlern selbst gesungen wurden, zum Beispiel in *miš harūh* „Ich gehe nicht hin“, wurden kursiv und mit Nummerierung angeführt. Unvollständige Sätze oder Laute, die zwischen den Zeilen eingeworfen wurden, wurden ebenfalls kursiv gesetzt, jedoch nicht bei der Nummerierung berücksichtigt und stehen zusätzlich in runden Klammern gesetzt.

Die Nummerierung der Übersetzung folgt jener der Transkription. Diese ist weitgehend wörtlich gehalten, allerdings wurden manchmal Wörter hinzugefügt, oder die Satzstellung so verändert, dass sich eine, schöne abgerundete deutsche Übersetzung ergibt. Auch englische Textpassagen wurden ins Deutsche übersetzt, sodass der gesamte Inhalt erfasst und analysiert werden kann.

Sobald Künstler in den Liedern namentlich erwähnt werden, wird mit Hilfe einer Fußnote auf das entsprechende Kapitel verwiesen, wo eine genauere Information zu dieser Person gegeben wird.

Bei der Transkription habe ich mich an die Umschriftregeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) gehalten, mit Ausnahme des Buchstaben *ḥ*, der als *x* wiedergegeben wird, da dies bei der Transkription von Dialekten die

übliche Form ist. Ich habe die Hamza am Wortbeginn dann beibehalten, wenn diese auch klar in den Texten zu hören waren, also wenn es einen deutlichen Stimmritzenabsatzlaut gab. Gemäß der DMG-Umschrift darf ein *-iyy-* nach *u* oder *a* nicht vorkommen und müsste demnach *-īy-* lauten, allerdings bin ich auch in diesem Fall von den üblichen DMG-Regeln abgewichen und habe mich an Woidichs Schreibweise (*-iyy-*) gehalten¹. Außerdem wurde das Futurpräfix *ḥa-* nicht gemäß Fachliteratur transkribiert, weil dieses gewöhnlich als *ha-* ausgesprochen wird und deshalb so in der Transkription übernommen wurde². Bei der Aufspaltung von Dreifachkonsonanz wurde ein hochgestelltes ¹ als Kennzeichnung verwendet. Zur Unterscheidung vom Imperfektpräfix *bi-* und der Präposition *bi* „mit“ habe ich folgende Variante gewählt: Handelt es sich um das Präfix, wurde es direkt an das nachfolgende Verb angefügt, währenddessen die Präposition mit einem Bindestrich abgegrenzt wurde, sowie auch in Woidichs Grammatik erklärt.³ Es wurde zudem zwischen der Präposition *fī* „in“ und der sogenannten Existentialpartikel *fī* „es gibt“ unterschieden, einerseits durch die Länge der auslautenden Vokale, als auch durch einen Bindestrich, welcher die Präposition vom Folgewort trennt.⁴

Die Realisierung gemäß phonologischer Regeln der Kurz- und Langvokale wurde in der Transkription nicht exakt eingehalten, da diese aufgrund des Reims und des Takts in den Liedtexten von den Interpreten zum Großteil ignoriert und angepasst wurden.⁵

¹ vgl. Woidich 2006: S. 124.

² vgl. Woidich 2006: S.61.

³ vgl. Woidich 2006: S.61, 138.

⁴ vgl. Woidich 2006: S.138, 174.

⁵ vgl. Woidich 2006: S. 7-10.

Bei den Namen der Künstler habe ich mich an die von ihnen gewählte, sowie in den Medien übliche Schreibweise gehalten und keine wissenschaftliche Transkription verwendet, außer, als ich diese im Kapitel Allgemeines und im Kapitel Interpreten erstmalig vorgestellt habe. Hier wurde die Transkription gemäß DMG-Umschrift in runder Klammer angegeben um die wissenschaftlich richtige Schreibweise anzuführen und beide Varianten zumindest einmal in der Arbeit vorkommen.

2 HAUPTTEIL

2.1 Mahragānāt

2.1.1 Allgemeines

Im Laufe der Zeit entstand ein musikalischer Wandel in der arabischen Welt, man veränderte die klassische Musik und die dazugehörigen Texte, probierte neue Instrumente aus, fügte technische oder elektronische Elemente hinzu und vermischte Traditionelles mit Modernem, Arabisches mit Westlichem. Es entwickelte sich ein Trend, weg vom sogenannten Mainstream hin zu einer Schnittstelle zwischen Alt und Neu.⁶ Seit den 1970er Jahren wächst der westliche Einfluss, vor allem durch den damaligen ägyptischen Präsidenten Muḥammad Anwar as-Sādāt, der mit seiner „open door policies“ den Weg in Richtung Amerika, freie Marktwirtschaft, Dezentralisierung und Privatisierung öffnete. Bis heute ist die starke Kluft zwischen Arm und Reich, die damals entstand, zu spüren, was sich indirekt auch in der Musik widerspiegelte.⁷

Dieser enorme Wandel der arabischen Kunst- und Musikszene fand in den letzten Jahren ihren Höhepunkt, vor allem seit dem Arabischen Frühling 2011, wobei diese Veränderung bereits zuvor spürbar war. Man spricht auch oft von einer kulturellen Revolution, die sich neben der politischen ereignete. Die Nachfrage nach „ehrlicher, geradliniger und echter“ Musik stieg an und wurde durch die neueste Musikgattung Ägyptens, dem Mahragānāt gedeckt.⁸

⁶ vgl. Scott 2007: S. xvii.

⁷ vgl. Grippo 2010: S. 150.

⁸ vgl. Jankowski: 2015.

Etymologisch lässt sich der Begriff Mahragānāt auf das persische Wort *mehrgān* „Herbst“⁹ zurückführen, dessen Ursprung sich von der mittelpersischen Bezeichnung der Gottheit Mithra¹⁰ (*mihr*) ableitet, der wiederum vom Awestischen *miθra*¹¹ stammt. Da im alten Iran jeder Tag einen eigenen Namen hatte, bezeichnete man den sechzehnten Tag jedes Monats als *mihrrūz* „Mithratag“. Sollte nun dieser Tag mit dem gleichnamigen Monat *mihr* zusammenfallen, dann wurde gefeiert (*mihrrūz az mihr māh* „Mithratag vom Monat Mithra“). Diese Tradition hielt sich bis zum Jahr 600 AH, weshalb das heutige persische Wort für Fest der Herbst-Tagundnachtgleiche *mehrgān* lautet, woraus sich *mihraġān* „Fest“ im Hocharabischen ergibt.¹²

Der Name wurde aufgrund der charakteristischen Eigenschaften des Genres gewählt und lässt sich demnach auf laute Musik für Straßenfeste zurückführen, mit dem Zweck das Publikum zum Tanzen zu bringen.¹³ Die Begründer des Mahragānāt¹⁴ strebten nach einem Namen, der mehr als bloße Musik bedeutet; er sollte groß und ausgefallen sein, also etwas, das genauso auffällig ist wie die Musik selbst.¹⁵

⁹ oder *mehrgān* „Herbst, Tagundnachtgleiche, Fest der Herbst-Tagundnachtgleiche“ (Junker; Alavi 1988: S. 783).

¹⁰ Gott des Rechtes und des Bündnisses. Er schützte, rächte und schaffte gerechte Ordnung im Persischen Reich. Außerdem ist er der Lichtgott, der Legenden zufolge aus einem Felsen geboren wurde und als Niederkunft des Lichts gilt. In Indien wurde Mithras als Sonnengott bezeichnet und wurde im 1. Jahrhundert v.Chr. von den Römern durch Seeräuber aus Kilikien (asiatische Provinz) als Götterfigur übernommen und fasste so Fuß in Europa (vgl. Vermaseren 1965: S. 9-12; S. 20; S. 59-60).

¹¹ Awestisch: *miθra* und Altpersisch: *miθra* oder *mitra* > Mittelpersisch *mihr* > Persisch *mehr* „7. Monat des iranischen Sonnenjahres; 23. September bis 22. Oktober“ oder „Liebe, Freundschaft, Sonne“ (Junker; Alavi 1988: S. 782). *mehr* + *ġān* > *mehrgān* „Herbst, Tagundnachtgleiche, Fest der Herbst-Tagundnachtgleiche“ (Junker; Alavi 1988: S. 783) > Hocharabisch *mihraġān* „Fest, Festival“.

¹² vgl. Asbaghi 1988: S.252

¹³ vgl. aš-Šāmi: 2014; vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“: 2013.

¹⁴ nähere Information im Kapitel 2.2 Interpreten.

¹⁵ vgl. Mohsen: 2013.

Das Genre entstand im Jahr 2008 in Madīnat as-Salām¹⁶, einem Vorort nördlich von Kairo. Es wurde im darauffolgenden Jahr via YouTube sowie anderen Online-Medien verbreitet und konnte sich schlussendlich im Jahr 2011 durch den Arabischen Frühling etablieren. Oft werden die Künstler dieser Musikrichtung als „Kinder der Revolution“ bezeichnet, jedoch lehnen die Interpreten diese Fremdbezeichnung strikt ab, da sie bereits vor dem Ausbruch der ägyptischen Revolution Musik dieser Art produzierten und veröffentlichten.¹⁷

Die Musiker Sadat (Sādāt), Fifty (Fiftī), und Amr Haha (ʿAmr Ḥāḥā)¹⁸ gelten als Begründer des Mahragānāt und die ersten, die solche Musik aufführten. Sie begannen mit einfachen Klängen, Rhythmen und Texten zu experimentieren, traten bei Straßenfesten, sowie lokalen Hochzeiten auf und stellten ihre selbst-produzierte Musik gratis im Internet zur Verfügung. So verschafften sie sich zuerst Gehör in ihrer Nachbarschaft, woraufhin sich allmählich die neue ägyptische Musikrichtung Mahragānāt entwickeln konnte.¹⁹

Die Energie der Musik, die sowohl durch Schnelligkeit als auch durch, für die Interpreten und das Publikum, wichtige Themen vermittelt wird, ist die allerwichtigste Eigenschaft des Mahragānāt.

¹⁶ auch Salam-City genannt, wurde 1992 in Folge eines schweren Erdbebens, welches mehr als 50.000 Menschen als Obdachlose zurücklies, vom ägyptischen Militär als Außenbezirk Kairos errichtet. (vgl. aš-Šāmī: 2014).

¹⁷ vgl. Elshamy: 2014, vgl. Kingsley: 2014.

¹⁸ Transkription gemäß DMG-Umschrift in runden Klammern angeführt, ansonsten wurde, wie in der Information zur Transkription erklärt, die geläufigere und üblichere Schreibweise der Künstlernamen gewählt. Bei diesen Bezeichnungen handelt es sich um selbstgewählte Künstlernamen der Musiker, meist gewählt nach deren musikalischen Vorbildern. Beispielsweise übernahm Fifty den Namen von seinem Idol 50Cent, einem amerikanischen Hiphop-Star.

¹⁹ vgl. Elshamy: 2014, vgl. Kingsley: 2014.

2.1.2 Eigenschaften

2.1.2.1 Sound und Stilmittel

Mahragānāt zeichnet sich durch den Gebrauch von hohem, schrillen, automatisch getunten Gesang aus. Es ist eine Mischung aus traditioneller ägyptischer Volks- und Popmusik, amerikanischem Hiphop, sowie Rap.²⁰ Das schnelle Tempo, die hohe Lautstärke, zusammen mit elektronischen Klängen und Rhythmen, versetzen das Publikum in Ekstase, denn wie bereits der Name Mahragānāt verrät, wurzelt das Genre in Festivalmusik, Straßenpartys und Straßenhochzeiten.²¹ Dazu passend wurde ein Tanzstil entwickelt, eine schnelle Kombination aus traditionellem orientalischen Tanz, ukrainischem Volkstanz²² und Backflips²³.²⁴ Ein Synonym für Mahragānāt wäre der Begriff Elektro-*Šaṣbī*, welcher alle melodischen Charakteristika zusammenfasst: metallisch, technisch, mechanisch, elektronisch zusammen mit Rhythmen der klassischen ägyptischen Hochzeitsmusik.²⁵

2.1.2.2 Inhalte und Themen

Die Texte charakterisieren sich durch Spontanität und Schnelligkeit, gesungen im ägyptisch-kairinischen Dialekt oder im lokalen Slang. Man könnte auch von sogenannter Straßensprache²⁶ sprechen, welche andeutet, dass die Interpreten keine

²⁰ vgl. Morayef: 2012.

²¹ vgl. Hubbard: 2013.

²² Hopak, Gopak oder Cossack genannt. Dieser Tanz stammt aus ukrainischen und südrussischen Militärgemeinden des frühen 17. Jahrhunderts. Sobald die Soldaten aus einer Schlacht zurückkehrten, versammelten sich die Männer um zu feiern, indem sie zu selbst gespielter Musik improvisierte Tänze aufführten. Später verwendeten sie zu ihrer Performance auch Schwerter oder andere Waffen und begannen akrobatische Bewegungen, vor allem hohe Luftsprünge, in ihren Tanz einzubauen. Deshalb erhielt dieser Tanz den Namen Hopak, der sich vom ukrainischen Verb *hopaty* „springen“ ableitet. Obwohl er sich im Laufe der Zeit weiterentwickelte und veränderte, blieb der akrobatische Aspekt bestehen. Heutzutage steht der Hopak für pure Energie und Tanzfeste (vgl. Foote: 2013), was wahrscheinlich auch der Grund für die Übernahme in den Mahragānāt-Tanz ist, da der Hopak dem Stil der Musik gleicht.

²³ Rückwärtssalto.

²⁴ vgl. Golia: 2015.

²⁵ vgl. Loccatelli: 2013.

²⁶ Form der Jugendsprache: siehe Kapitel 2.4.2 Jugendsprache.

Angst vor Konsequenzen, Folgen oder Kritik haben. Es ist Musik für die Menschen, das Sprachrohr der Bevölkerung, denn Alltagsthemen werden direkt angesprochen, man besingt Probleme oder Missstände offen und kritisiert die Umstände, die in den Armenvierteln Kairos vorherrschen ohne Umschweife.²⁷ Die Texte strotzen vor Humor, Sarkasmus, Zynismus, sowie Respektlosigkeit gegenüber sozialer Eliten und repräsentieren die immer wichtiger werdende Meinungsfreiheit. Performance Zu Beginn handelten die Lieder oft von Drogen, Sex, Betrug, und Männerfreundschaften, also Themen, die in der arabischen Gesellschaft zum Teil als tabu angesehen werden. Während der ägyptischen Revolution im Frühjahr 2011 mischten sich zunehmend politische Inhalte ein, um Kritik gegenüber der Regierung und der staatlichen Organisation auszudrücken. Jedoch war die Politik nie vorherrschendes Motiv im Mahragānāt. Zentrale Themen sind hauptsächlich soziale Umstände oder gesellschaftliche Probleme, wie wachsende Armut, zunehmende Arbeitslosigkeit, Bildungsprobleme, die im Allgemeinen schwierige Situation der Jugendlichen in Ägypten, sowie sozio-ökonomische Umstände des täglichen Lebens.²⁸ Zudem wird oft Stolz dem eigenen Viertel und dem Heimatland Ägypten gegenüber thematisiert. Ferner muss angemerkt werden, dass die Texte häufig anzüglich und aggressiv sind, man verwendet sogenannte Straßensprache, Kraftausdrücke und Obszönitäten, vergleichbar mit amerikanischem Hip-hop und Rap.²⁹

Des Weiteren spiegelt sich in den Texten meist der menschliche Zusammenhalt in den kairenischen Vororten wider, indem man über die Menschen, die Nachbarschaft,

²⁷ vgl. Kingsley: 2014.

²⁸ vgl. Hubbard: 2013.

²⁹ vgl. Elshamy: 2014; vgl. Detrie: 2012.

das eigene Viertel singt und darüber, dass die Bevölkerung das wertvollste in Ägypten ist.³⁰

2.1.3 Zielgruppe und Publikum

Mahragānāt wird überwiegend von der jüngeren Generation Ägyptens gehört. Da etwa die Hälfte der ägyptischen Bevölkerung unter fünfundzwanzig ist, stillt diese Musikrichtung die Nachfrage nach jugendlicher Tanz- und Partymusik. Es kann demnach als Musik des jungen Ägyptens bezeichnet werden. Hinzu kommen die kritischen Texte, in denen sich die Meinung vieler Jugendlicher widerspiegelt. Es werden Inhalte thematisiert, die diese jungen Menschen maßgeblich beschäftigen, es jedoch nicht wagen sich öffentlich darüber zu äußern. Deshalb finden sowohl Interpreten als auch Zuhörer durch die Musik eine Art Ventil für ihren Frust und ihre Verärgerung gegenüber der Gesellschaft.³¹

„I’m not going to listen to cheesy pop songs when people are dying, but I will listen to songs about social problems.“³²

Die Ehrlichkeit und die Offenheit der Texte werden vom Publikum besonders geschätzt. Außerdem schenkt die Musik der Jugend Ablenkung sowie Aufmunterung vom Alltag und verleiht ihnen einen Hauch von Freiheit. Die Künstler des Mahragānāt haben einen starken Einfluss auf ihr Publikum, oft werden sie unter Jugendlichen als lokale Helden, Vorbilder oder Idole angesehen und als solche gefeiert, ähnlich wie Fußballstars.³³

³⁰ vgl. Interview mit Fifty in „Mahraganat: Cairo's Music Revolution“ von Khalid El Kaoutit, <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU>, Zugriff: 07. November 2016.

³¹ Vgl. Mohsen: 2013.

³² Zitat von Mina Girgis, einer ägyptischen Ethnomusikologin (Hubbard: 2013).

³³ vgl. Golia: 2015.

„Usually, young people who are born here do not have much hope for the future. If you're lucky, you can become a mechanic or a taxi driver. But if it goes wrong, you deal drugs. I'm considered a hero by my peers because I've done it: I succeeded with the music.“³⁴

Nicht nur junge Erwachsene, sondern bereits Kinder nehmen an Straßenfesten oder Straßenhochzeiten teil, beherrschen die Texte ihrer Stars auswendig und singen lautstark mit.³⁵

Vorwiegende Zielgruppe stellt somit die jüngere Generation dar. Damit sind Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene unter Dreißig gemeint, die den Hauptanteil des Publikums ausmachen.³⁶

2.1.4 Reputation

Da es sich bei dieser neuartigen Musikgattung um keine namhaft etablierte und populäre Strömung handelt, die im Allgemeinen weder anerkannt wird, noch als akzeptiert gilt, findet diese folglich keine Verbreitung über reguläre ägyptische Medien, wie Radio- oder Fernsehsender. Anfangs erfuhr das Genre sehr viel Kritik, da es etwas Neues und Aufsässiges war. Es brauchte also alternative Wege um die Musik der Bevölkerung näher zu bringen, weshalb die Lieder privat und ohne spezielles Equipment aufgenommen, in Form von Kassetten unter Freunden in der Nachbarschaft verteilt, sowie als MP3-Dateien oder als Clips im Internet auf diversen Plattformen hochgeladen wurden, wo man diese bis heute gratis abspielen kann. So verbreitete sich das Genre zuerst im Stadtteil Madīnat as-Salām, dem Gründungsort des Mahragānāt, sowie anderen Vororten Kairo und dehnte sich später auf die

³⁴ Zitat von Sadat, Künstler und Mitbegründer des Mahragānāt (Loccatelli: 2013).

³⁵ vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“: 2013.

³⁶ vgl. Elshamy: 2014.

gesamte Stadt sowie das Land aus. Mittlerweile finden ihre Künstler Gehör in der restlichen arabischen Welt, vor allem in den Golfstaaten, und können sich teilweise sogar mit internationalem Ansehen rühmen, da sie bereits auf einigen europäischen Festivals oder in diversen Clubs in London, Paris oder anderen weltbekannten Städten auftraten. Dieser Tage ertönt die Musik in vielen Teilen der Welt und einzelne Titel verzeichnen mehrere Hunderttausend YouTube Klicks, wie beispielsweise jene, die für diese Arbeit ausgewählt wurden. Obwohl Mahragānāt im Laufe der Jahre verstärkt internationale Reputation erfahren hat und mittlerweile auch auf manchen arabischen TV- oder Musiksendern zu hören ist, zählt es nach wie vor nicht zur Mainstreammusik. Es bleibt weiterhin eine Strömung, die im Untergrund tätig ist und trotz ansteigender Beliebtheit durch *šāṣbī*-Filme³⁷, wird Mahragānāt weder als Standard titulierte wird, noch erlebt es allgemeine Akzeptanz³⁸. Die Verbreitung erfolgt auch heute noch größtenteils über das wichtigste Medium, dem Internet. Nicht nur Künstler vermarkten sich selbst online oder werben für ihre eigene Musik auf sozialen Medien, sondern auch die Produktion der Lieder erfolgt durch heruntergeladene Programme auf die privaten Computer der Interpreten. Außerdem stützen sich regionales Ansehen und Bekanntmachung immer noch auf lautes Abspielen durch Handys in Taxis, Booten, Autos, Clubs oder auf Straßenfesten, sodass die Klänge sich – auch ohne Internet – in den Straßen der Vororte oder in der Großstadt Kairo verbreiten können.³⁹ Mittlerweile zählt Mahragānāt zu einem der am schnellsten wachsenden Musikgenres in Ägypten.⁴⁰

³⁷ vgl. al-Ridi: 2013.

³⁸ vgl. Elshamy: 2014; vgl. Kingsley: 2014.

³⁹ vgl. Baker: 2013; vgl. Golia: 2015.

⁴⁰ vgl. El-Falaky 2015: S. 1.

2.1.5 Unterschiede zu traditioneller ägyptischer Pop- und Volksmusik

Nach Marcus Scott kann traditionelle ägyptische Musik in zwei Termini eingeteilt werden: *šabābī* „Jugend“ und *šaṣbī* „Volk“, wobei ersteres nicht ausschließlich von Jugendlichen gehört wird, sondern im Allgemeinen vom städtischen Mittelstand, und letzteres oft als klassische ägyptische Volksmusik angesehen wird.⁴¹ *Šabābī*-Lieder, „Jugendlieder“, handeln meist von Liebe, verwenden klassische Instrumente und Rhythmen, ähnlich der langen Lieder (*al-ṭuḡniya l-muṭawwala*), die Ende der 1930er Jahre ihren Höhepunkt erlebten. *Šaṣbī*-Lieder hingegen sind Volkslieder, die nur marginal von Liebe handeln, meist aber das alltägliche Leben thematisieren, von ländlichen Instrumenten begleitet und als traditionelle Hochzeitsmusik bezeichnet werden. Während diese Volkslieder zu Beginn nur von der ärmeren, ruralen Bevölkerung Ägyptens rezipiert wurden, gelten diese heute mittlerweile als modern und werden sowohl von der Mittel- als auch der Oberschicht gehört.⁴² Matthias Graf hält in seinem Werk *Mazzikā!* jedoch fest, dass es, neben den beiden eben erwähnten Termini, auch noch weitere Unterteilungen der Popmusik gibt, beispielsweise neuere Strömungen wie moderne *šaṣbī* Musik. Die Definition lässt sich demnach nicht genau begrenzen, da es keine einheitliche oder gar vorgegebene Struktur für Popmusik im Allgemeinen gibt. Allerdings kann man einige Charakteristika zusammenfassen und dieses traditionelle Musikgenre vor allem als kommerzielle Unterhaltungsmusik definieren, oft wird sie in der Umgangssprache vereinfacht auch als *mūsīqā šarabīya* bezeichnet.⁴³

⁴¹ vgl. Scott 2007: S. 160.

⁴² vgl. Graf 2012: S. 93f.

⁴³ vgl. Graf 2012: S. 39ff.

Musik, die mit Synthesizer-Klängen und computergenerierten Rhythmen versehen wurde, zählt nicht zur traditionellen ägyptischen Popmusik.⁴⁴ Demnach kann Mahragānāt nicht als ägyptische Pop- oder Volksmusik bezeichnet werden. Obwohl es einige Überschneidungen und Ähnlichkeiten der Genres gibt, wie zum Beispiel die klassischen, arabischen Volksmusikklänge und die Alltagsthemen, die sich auch im Mahragānāt wiederfinden, hebt dieses sich doch stark von den traditionellen ägyptischen Volks- und Popliedern ab. Sie unterscheiden sich durch die Technik, die Geschwindigkeit und vor allem durch die Sprache, die im Laufe der Zeit ebenso einen Wandel erlebte. Zudem wird im Mahragānāt eine vulgäre Straßensprache verwendet und die Zustände im Land werden direkt kritisiert.

Trotz der vielen Unterschiede und der vermehrten westlichen Einflüsse, bleibt die Struktur der ägyptisch-arabischen Volks- und Popmusik erhalten und es lassen sich einige Parallelen erkennen. Denn auch in den klassischen *šarḫī*-Liedern werden Alltagssorgen, soziale Unterschiede und Patriotismus thematisiert. Fest steht, dass Musik, egal um welches Genre es sich im Detail handelt, einen hohen gesellschaftlichen und kulturellen Stellenwert hat, viel über Identität und Gesellschaft, sowie soziale Phänomene reflektiert.⁴⁵

2.2 Interpreten

2.2.1 Sadat

Sadat ist nicht nur einer der Gründer des Mahragānāt-Genres, sondern auch einer seiner bekanntesten Künstler. Seine Hauptaufgabe ist das Schreiben und Vortragen

⁴⁴ vgl. Graf 2012: S. 25.

⁴⁵ vgl. Graf 2013: S. 333-337; vgl. Graf 2012: S. 15-17; S. 21-23.

von Texten passend zu den Klängen, die vor allem von Amr Haha, aber auch anderen DJs produziert werden.⁴⁶

Seine Karriere startete er als Tänzer im Theater, später befasste er sich mit Hip-hop und Breakdance. Schon damals begann er die traditionellen Volkstänze mit modernen Bewegungen zu vermischen, was bereits einen Grundstein zum Mahragānāt legte.⁴⁷

Obwohl er keine musikalische Ausbildung erfahren hat, besitzt der fast Dreißigjährige mittlerweile sein eigenes Aufnahmestudio inmitten seiner Heimat Madīnat as-Salām. Dort produziert, komponiert und singt er zusammen mit seinen Kollegen und Mitbegründern Fifty und Amr Haha, welche nachfolgend näher beschrieben werden. Diese drei gelten als die ersten Produzenten und Künstler im Mahragānāt. Mit der Gründung dieses Genres bezweckten sie insbesondere das Neue, es sollte keiner früheren Musikrichtung ähneln, die Texte sollten Bedeutung haben und den Menschen aus der Seele sprechen. Man hatte nur wenige Ziele, unter anderem das Publikum zum Tanzen zu bringen und über das Leben in Ägypten zu singen. Dies war der ursprüngliche Grundgedanke der Musiker, woraus sich schließlich Mahragānāt entwickelte, und ihr Hobby zum Beruf machte.⁴⁸ Für Sadat und seine Kollegen stehen jedoch Lieder, Texte und Musik nach wie vor im Vordergrund, währenddessen Verkaufszahlen und die daraus resultierenden Geldbeträge immer noch als nebensächlich betrachtet werden.⁴⁹ Wie zu Beginn teilen die Künstler ihre Songs auf ihren Social Media Seiten und stellen diese ihrem

⁴⁶ vgl. Elshamy: 2014.

⁴⁷ vgl. aš-Šāmi: 2014.

⁴⁸ vgl. Mohsen: 2013.

⁴⁹ vgl. Kingsley: 2014.

Publikum gratis zum Download zur Verfügung. Zudem verlangt Sadat für Auftritte in seiner Heimat, anders als bei internationalen Events, keine Gage.⁵⁰

2.2.2 Fifty

Fifty, dessen Künstlernamen sich von dem amerikanischen Hiphop-Star 50Cent ableitet, trägt des Öfteren auch den Beinamen Alaa (ʿAlāʾ)⁵¹. Er gilt, zusammen mit seinem Kollegen und Mitbegründer Sadat, als einer der größten Stars im Mahragānāt. Zu seinen Aufgaben zählen Singen und Rappen, außerdem komponiert er und verfasst selbst einige Textpassagen.⁵² Seit seiner Kindheit ist er fasziniert vom Rap, aufgrund seiner bedeutungsvollen und starken Inhalte. Spuren davon finden sich auch in den Liedern des Mahragānāt wieder, denn wie Fifty in der Dokumentation „Electro Chaabi“ immer wieder betont, vermittelt jedes Wort im Mahragānāt Freude, man spricht sowohl von als auch für Menschen, und verändert oder beschönigt die Wahrheit niemals.⁵³

„lāʾ binitkallim bi-ṭarīʾa ṣaḥīḥa wi-ṣarīḥa“⁵⁴

2.2.3 Amr Haha

Amr Haha, der ebenso bei der Geburtsstunde des Mahragānāt mitwirkte, ist als DJ insbesondere für Ton, Melodie, Rhythmus und Klang zuständig. Oft wird er als „Sound Guru“ oder als „prime creator“ der Lieder bezeichnet.⁵⁵ Seine Aufgaben

⁵⁰ vgl. Elshamy: 2014.

⁵¹ Transkription gemäß DMG-Umschrift in runder Klammern angeführt.

⁵² vgl. Interview mit Fifty bei „al-Ḥayāt“, 29. Jänner 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-7YR2K16l5g>, Zugriff: 07. November 2016.

⁵³ vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“, 2013.

⁵⁴ Zitat von Fifty in der Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“: 2013, Minute 4:10.

⁵⁵ vgl. Hubbard: 2013.

umfassen Computerarbeit, elektronische Aufnahmen und Vermischen von Klängen, sodass daraus schließlich eine homogene Melodie entsteht, die zum Tanzen einlädt.⁵⁶

2.2.4 Weitere Interpreten⁵⁷

Felo (Fīlū) und Elzaeam (iz-Zaʿīm)⁵⁸ zählen ebenso zu den Künstlern des Mahragānāt. Obwohl die beiden oft mit Sadat und Fifty zusammen arbeiten, Lieder aufnehmen, sowie gemeinsam auftreten, gelang es ihnen bisher nicht in ihrer Heimat Madīnat as-Salām das Ansehen und den Ruf ihrer Kollegen zu erlangen. Auch der ägyptische Rapper MC Amin (?Amīn) arbeitet manchmal bei der Aufnahme von Mahragānāt-Liedern mit.⁵⁹

Tālā ist eine aus London stammende, sechsundzwanzigjährige Künstlerin, die sich vor allem auf Elektromusik spezialisiert hat. Sie singt, komponiert und produziert selbst. Oft finden sich in ihren Liedern Spuren arabisch-persischer Musik wieder, die sie mit westlichem Pop, Hip-hop und R&B vermischt, da sie sowohl iranische, als auch britische Wurzeln hat.⁶⁰

Qusai (Quṣayy)⁶¹ gilt als der erste professionelle, international bekannte saudi-arabische Hip-Hopper. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit arabischem Hip-hop, ist aber auch als Rapper, Produzent, Songwriter und DJ tätig.⁶²

⁵⁶ vgl. Interview mit Amr Haha bei „al-Ḥayāt“, 29. Jänner 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-7YR2K16l5g>, Zugriff: 07. November 2016.

⁵⁷ Es werden nur jene Künstler angeführt, die Interpreten der in dieser Arbeit behandelten Lieder sind.

⁵⁸ Transkription gemäß DMG-Umschrift in runden Klammern angeführt, ansonsten wurde, wie in der Einführung erklärt, die geläufigere und üblichere Schreibweise der Künstlernamen gewählt.

⁵⁹ vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“, 2013.

⁶⁰ vgl. Krol: 2015.

⁶¹ Transkription gemäß DMG-Umschrift in runder Klammern angeführt, ansonsten wurde, wie in der Einführung erklärt, die geläufigere und üblichere Schreibweise des Künstlernamen gewählt.

⁶² vgl. Lastfm, <http://www.last.fm/music/Qusai/+wiki> Zugriff: 07. November 2016.

2.3 Lieder

2.3.1 Transkription: *ʔana*

Interpreten: Sadat, Fifty, Felo & Amr Haha

Erscheinungsjahr: 2014

- 01) miš maʔʔū⁶³, miš masʔū⁶⁴
- 02) miš xarḃān⁶⁵, miš maṣṭūl
- 03) ʔilli ʔāyizni wi-ʔāyiz Haha⁶⁶ kallim is-Sadat ʔālami⁶⁷ ʔalā ṭūl
- 04) ʔiddīlu ranna ʔalā-l-maḥmūl
- 05) ʔana lissa ʔāyim min is-suḥūr⁶⁸ ḏārib zabādi wi-gibna wi-fūl
- 06) miš maʔʔūl, miš masʔūl
- 07) miš xarḃān, miš maṣṭūl
- 08) ma-ʔrafš^l ḥāga_lla_l-ʔuṣūl
- 09) ma-ʔrafš^l ḥāga_lla_l-ʔuṣūl
- 10) ʔana ṣaḥḥ iṣ-ṣaḥḥ^l, ʔana šabb^l, ʔana kūl⁶⁹
- 11) ma-ʔrafš^l ḥāga_lla_l-ʔuṣūl
- 12) miš maʔʔūl, miš maʔʔūl
- 13) miš xarbān walā maṣṭūl

⁶³ starkes ʔayn.

⁶⁴ starkes ʔayn.

⁶⁵ starke Emphase.

⁶⁶ siehe Kapitel 2.2.3 Amr Haha.

⁶⁷ In der Auslegung kann man dies entweder als „weltberühmt oder weltweit bekannt“ übersetzen (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-l-m) oder es handelt sich dabei um den Beinamen des Künstlers Sadat, den er manchmal anführt. Siehe Kapitel 2.2.1 Sadat,

⁶⁸ *suḥūr* bezeichnet die letzte Mahlzeit vor Tagesanbruch im Fastenmonat Ramaḏān.

⁶⁹ *kūl* „cool“ – Anglizismus, sowie ein wichtiger Ausdruck der heutigen Jugendsprache, welcher in den Kapiteln 2.4.2 *Jugendsprache* und 2.4.2.1.1 *Anglizismen* genauer erläutert wird.

- 14) wi-ṭūl ṣumri māši ʕa-l-ʔuṣūl
- 15) ma-ʕrafš⁷¹ ḥāga ʕan il-ḡurūr⁷⁰
- 16) ʔana nuṣṣi byidḥak wi-t-tāni zaʕlān⁷¹
- 17) ʔana š-šabbah⁷², il-wād vandām⁷³
- 18) ṭayyib, širrīr wi-garīʔ gabān
- 19) ʔana ʔakbar ṛāgil ʔaʕmāl
- 20) ʔana ʕlli sarraḥ il-ʕiyāl
- 21) ʔana ʕl-maṣriyya ʔilli txānit
- 22) ʔana ʕl-waṭaniyya ʔilli thānit
- 23) ʔana ʕd-dafātir ʔilli bānit
- 24) ʔana ʕk-kalām ʔilli mafīš
- 25) yā šabb⁷⁴ nāyim ʕā-r-rašīf
- 26) w-ana baʔaḍḍi madīna fi-š-šēf
- 27) ʔana ʕl-baṭṭaḡi⁷⁴ ʕlli fiha
- 28) w-ana ʕl-ʕaskari ʕlli baḥmīha
- 29) kullaha mašya ʕaks⁷⁴ baʕḍiha
- 30) kullaha mašya ʕaks⁷⁴ baʕḍiha
- 31) ʔana ṛāgil ḡalbān sawwāʔ it-taks

⁷⁰ Die Zeilen 12 bis 15 werden gesungen, ähnlich wie bei ägyptischen Volksliedern, weshalb *ʕayn* nicht verstärkt betont wird oder stark emphatisiert wird.

⁷¹ starkes *ʕayn*.

⁷² *šabbah* in wörtlicher Auslegung bedeutet „Gangster, Schläger, Rowdy“ (Hinds; Badawi 1986: s.r. š-b-ḥ). Allerdings wird *šabbah* im Kairenischen auch als Ruf- oder Spitzname unter Männern verwendet. Es bezeichnet jemanden, der gewieft, raffiniert oder umtriebig ist.

⁷³ Man nimmt hier Bezug auf Jean-Claude Van Damme, dem belgischen Actionfilmdarsteller, siehe auch Kapitel 2.5.1

Inhaltsanalyse: ʔana.

⁷⁴ starke Emphase.

- 32) w-ana_{lli} kunt^l gāyy^l ʕaks
- 33) w-ana_{lli} kull^l kalāmi haḡṣ
- 34) w-ana_{lli} ʔīdu ʕa-k-kalaks
- 35) ʔana_{lli} kunt^l ḡazīn fīha
- 36) w-ana_{lli} kunt^l mʔaḡḡīha
- 37) ʔana sitt^l ʕagūza b-aʕaddīha
- 38) ʔana_l-ʕagūz^l ʔilli ʕa-l-maʕāš⁷⁵
- 39) ʔana_l-ʕagūz^l wi-maʕīš maʕāš
- 40) ʔana_l-ʕagūz^l ʔilli fīha ʕāš⁷⁶
- 41) w-ana_l-ʕagūz^l ʔilli rāḡ balāš
- 42) ʔana ʔīfla ḡilwa ʕaksūha
- 43) ʔana fikra ḡilwa ʔatalūha
- 44) ʔana_l-ḡaʔīʔa šanaʔūha
- 45) w-ana_r-raʔʔāša_{lli} naʔʔaʔūha
- 46) miš maʕʔūl, miš maʕʔūl
- 47) miš xarbān walā mašʔūl
- 48) ʔūl ʕumri māši ʕa-l-ʔuṣūl
- 49) ma-ʕrafš^l ḡāga ʕan il-ḡurūr
- 50) law kilmit ḡaʔʔ ana lāzim aʔūl
- 51) law kilmit ḡaʔʔ ana lāzim aʔūl⁷⁷

⁷⁵ starkes ʕayn.

⁷⁶ starkes ʕayn.

⁷⁷ Die Zeilen 45 bis 51 werden gesungen, ähnlich wie bei ägyptischen Volksliedern, weshalb ʕayn nicht verstärkt betont wird oder stark emphatisiert wird.

- 52) (yā lēl, yā lēl, yā lēl, yā lēl...yā fēn, yā lēl, yā lēl)⁷⁸
- 53) ʔana_l-ʔēla⁷⁹ ʔlli fi-l-ḥāra
- 54) ʔana_s-saqāfa⁸⁰ wi-l-ḥaḍāra
- 55) ʔana_ṭ-ṭifl¹ ʔilli ṭālī⁸¹ bi-ṭūḇ⁸²
- 56) f-ʔāxir dōr fi-l-ʕimāra⁸³
- 57) ʔana_lli muʔahhili ʕanāyī⁸⁴
- 58) ʔana_š-šabb id-ḍāyī¹ iṣ-ṣāyī⁸⁵
- 59) ʔana tāgirt¹ tgāra wi ma-ksibtīš
- 60) wi-lṣibt¹ liṣba wi ma-xsirtīš
- 61) laffēt w-rūḥt¹ bilād¹ ktīr
- 62) wi-zayy¹ baladi ma-fhimtīš
- 63) ʔana_l-maṣri_l-ʔaṣli_l-ʔaṣil
- 64) ʔana dayman li-baladi bamīl
- 65) ʔana mušaggi⁸⁶ fi-l-maʔṣūra
- 66) ʔana-š-šahīd ʔilli ṭbaʔā-li ṣūra

⁷⁸ Diese sich wiederholenden und ähnlich klingenden Ausdrücke sind typisch für den sogenannten *mawwāl*. Dieser besteht aus verschiedensten Versen, die von längst vergangener Liebe, Abschieds- oder Trennungsschmerz handeln. Meist werden dabei die Worte *yā fēn, yā lēl* “oh Auge, oh Nacht” zur Einleitung bei traditionellen Liedern der ägyptischen Volksmusik verwendet. (vgl. Graf 2012: S.48).

⁷⁹ starkes ʕayn.

⁸⁰ In diesem besonderen Fall wird *q* tatsächlich als *q* realisiert, und wird nicht, wie sonst im kairenischen Dialekt üblich, als Hamza ausgesprochen. Es handelt sich dabei um eine Entlehnung aus dem Hocharabischen, einem sogenannten Klassizismus (vgl. Woidich 2006: S.12).

⁸¹ starkes ʕayn.

⁸² starke Emphase.

⁸³ starkes ʕayn.

⁸⁴ starkes ʕayn.

⁸⁵ Starke Betonung von ʕayn in der gesamten Zeile.

⁸⁶ starkes ʕayn.

2.3.2 Übersetzung: *ʔana*⁸⁷

- 01) Ich bin unmöglich. Ich bin unverantwortlich.
- 02) Ich bin nicht kaputt. Ich bin nicht berauscht.
- 03) Wer mich will und wer Haha will, der soll sofort mit dem weltberühmten⁸⁸ Sadat sprechen.
- 04) Lass es bei ihm auf dem Handy läuten!
- 05) Ich hatte gerade mein *suḥūr*.⁸⁹ Ich verdrückte⁹⁰ Joghurt, Käse und Bohnen.
- 06) Ich bin unmöglich. Ich bin unverantwortlich.
- 07) Ich bin nicht kaputt. Ich bin nicht berauscht.
- 08) Ich kenne nichts außer das richtige⁹¹ Verhalten.
- 09) Ich kenne nichts außer das richtige Verhalten.
- 10) Ich bin richtig, ich bin ein junger Mann und ich bin cool!
- 11) Ich kenne nichts außer das richtige Verhalten.
- 12) Ich bin unmöglich. Ich bin unverantwortlich.
- 13) Ich bin weder kaputt, noch berauscht.
- 14) Und ich verhalte mich mein ganzes Leben richtig.
- 15) Ich weiß nichts über Arroganz.

⁸⁷ Ich.

⁸⁸ Entweder der Begriff wird wörtlich übersetzt (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-l-m), oder er bleibt als Beiname Sadats ʔālami bestehen – Sadat ʔālami.

⁸⁹ bezeichnet die Mahlzeit vor Tagesanbruch im Ramadan.

⁹⁰ wörtlich: schlagen (Hinds; Badawi 1986: s.r. ɖ-r-b).

⁹¹ wörtlich: verantwortungsbewusst, jemand der gut und verantwortungsbewusst erzogen wurde. (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-ʕ-l).

- 16) Eine meiner Hälften⁹² lacht und die andere ist traurig.
- 17) Ich bin ein *šabbah*⁹³ und ich bin Van Damme.
- 18) Ich bin gutmütig, mutig und feige.
- 19) Ich bin der größte Geschäftsmann.
- 20) Ich bin der, der die Kinder zum Betteln hinausschickte.
- 21) Ich bin die Ägypterin, die betrogen wurde.
- 22) Ich bin das Heimatgefühl,⁹⁴ das gedemütigt wurde.
- 23) Ich bin die Geheimnisse, die offen gelegt wurden.⁹⁵
- 24) Ich bin die Worte, die es nicht gibt.⁹⁶
- 25) Oh junger Mann, der auf dem Gehsteig schläft!
- 26) Und ich verbringe meinen Sommer in der Stadt.
- 27) Ich bin ein Rowdy, der darin⁹⁷ lebt.
- 28) Ich bin ein Soldat, der sie⁹⁸ beschützt.
- 29) Alles geht verkehrt herum!⁹⁹
- 30) Alles geht verkehrt herum!
- 31) Ich bin ein einfacher Mann, der Taxi fährt.
- 32) Und ich bin der, der gegen den Strom geschwommen ist.¹⁰⁰
- 33) Und ich bin der, bei dem jedes Wort gelogen ist.

⁹² wörtlich: meine Hälfte.

⁹³ ist ein Ruf- oder Spitzname unter Männern und bezeichnet jemanden, der gewieft, raffiniert oder umtriebig ist.

⁹⁴ wörtlich: Nationalität (Hinds; Badawi 1986: s.r. w-ṭ-n).

⁹⁵ wörtlich: Ich bin die Hefte, die erschienen sind.

⁹⁶ oder: die es nicht wert sind.

⁹⁷ Hier bezieht sich der Künstler wahrscheinlich auf die Stadt, von der er in Zeile 26 sprach.

⁹⁸ Hier bezieht sich der Künstler wahrscheinlich auf die Stadt, von der er in Zeile 26 sprach.

⁹⁹ wörtlich: Einbahn, Gegenteil (Hinds; Badawi 1986: s.r. ṭ-k-s).

¹⁰⁰ wörtlich: der verkehrt gegen die Einbahn fährt.

- 34) Und ich bin der, dessen Hand ständig auf die Hupe drückt.
- 35) Und ich bin der, der traurig in ihr¹⁰¹ war.
- 36) Und ich bin der, der schlechte Dinge gemacht hat.¹⁰²
- 37) Ich bin eine alte Frau, die das Leben hinter sich gelassen hat.¹⁰³
- 38) Ich bin der alte Mann, der bereits in Rente ist.
- 39) Ich bin der alte Mann, und es gibt keine Rente mehr.
- 40) Ich bin der alte Mann, der darin lebte.
- 41) Ich bin der alte Mann, der mit nichts starb.
- 42) Ich bin ein niedliches Mädchen, das sexuell belästigt wurde.
- 43) Ich bin eine gute Idee, die vernichtet wurde.
- 44) Ich bin die Wahrheit, die verworfen¹⁰⁴ wurde.
- 45) Ich bin eine Bauchtänzerin, die von ihnen mit Geld besteckt wurde¹⁰⁵.
- 46) Ich bin unmöglich. Ich bin unverantwortlich.
- 47) Ich bin weder kaputt, noch berauscht.
- 48) Ich kenne nichts außer das richtige Verhalten.
- 49) Ich weiß nichts über Arroganz.
- 50) Wenn es sich um die Wahrheit handelt, dann muss ich es sagen!
- 51) Wenn es sich um die Wahrheit handelt, dann muss ich es sagen!

¹⁰¹ Hier bezieht sich der Künstler wahrscheinlich auf die Stadt, von der er in Zeile 26 sprach.

¹⁰² wörtlich: dort die Zeit verbrachte.

¹⁰³ wörtlich: überquert hat (Hinds; Badawi 1986: s.r. f-d-w).

¹⁰⁴ wörtlich: aufgehängt, erhängt (Hinds; Badawi 1986: s.r. š-n-q).

¹⁰⁵ wörtlich: tröpfeln lassen (Hinds; Badawi 1986: s.r. n-q-ṭ). Im Sinne von: Als Bauchtänzerin bekam sie während des Tanzens Geld von ihnen zugesteckt oder zugeworfen.

- 52) *(Oh Nacht, oh Nacht, oh Nacht, oh Nacht...oh Auge, oh Nacht, oh Nacht!)*¹⁰⁶
- 53) Ich bin die Familie, die in der Gasse lebt.
- 54) Ich bin die Kultur und die Zivilisation.
- 55) Ich bin das Kind, das mit Ziegelsteinen
- 56) bis in das letzte Stockwerk des Gebäudes¹⁰⁷ hinauf geht.
- 57) Ich bin derjenige, der eine handwerkliche Ausbildung besitzt.
- 58) Ich bin der verwirrte, abgestürzte, verlorene Junge.
- 59) Ich war Händler und verdiente nichts.
- 60) Ich spielte ein Spiel und verlor nicht.
- 61) Ich reiste viel und war in vielen Ländern.
- 62) Und wie mein eigenes Land, verstand ich keines.
- 63) Ich bin der echte, richtige Ägypter.
- 64) Ich fühle mich immer zu meinem Land hingezogen.
- 65) Ich bin anfeuernd auf der Bühne.
- 66) Ich bin der Märtyrer, von dem du ein Bild ausgedruckt hast¹⁰⁸.

¹⁰⁶ wörtliche Übersetzung, siehe Fußnote 78.

¹⁰⁷ im Sinne von: Ich bin ein Kind, das sein ganzes Leben lang eine schwere Last zu tragen hatte.

¹⁰⁸ im Sinne von: Der dir in Erinnerung blieb; in Ägypten ist es üblich Fotos von Märtyrern auszudrucken und aufzuhängen, um ihrer zu Gedenken.

2.3.3 Transkription: *ʔanğaks*¹⁰⁹

Interpreten: Sadat, Fifty & Amr Haha

Erscheinungsjahr: 2014

- 01) *ʔisnīgā*¹¹⁰, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*
- 02) *ʔiwʕa yala wassaʕ kida*¹¹¹
- 03) *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*, *ʔisnīgā*
- 04) Sadat wi Fifty wi Haha kida¹¹²
- 05) *yalla baʔa faḍḍulna_s-sāḥa*
- 06) *hiyya kida w-huwwa da_l-mawgūd*
- 07) *hiyya kida w-ahe dayra bagāḥa*
- 08) *ʔinti_s-sanya xāf il-maḍmūn*
- 09) *w-huwwa da_l-mawgūd*
- 10) *w-baḥibb il-xarbaša*
- 11) *bakayyif in-naʕnaša*
- 12) *yā lahwi lamma b-tuṭlub bi-xamsa dardaša*
- 13) *fī nās^l ktīr miš salka wi nās mitsawwaḥa*
- 14) *wi-l-mahragāni btāʕna ʕan šāhib il-maṣlaḥa*
- 15) *buṣṣ^l yala ma-thazzarši*
- 16) *bitʔūl kalām lē ma-ḥaṣalši*
- 17) *kalām ḥaʔīʔi ma-tḥawwarši*

¹⁰⁹ Dieser Begriff hat keine genauere oder tiefsinnigere Bedeutung (vgl. <http://www.albawabnews.com/867100>, Zugriff am 14.10.2016).

¹¹⁰ siehe Fußnote 109.

¹¹¹ Starke Betonung von *ʕayn* in der gesamten Zeile.

¹¹² siehe Kapitel 2.2 Interpreten.

- 18) ṭab¹¹³ ?ūl ʕala ṭūl ma-tfakkarši
- 19) ʔana_l-wād il-ʕantīl
- 20) wi-fard^l ʔayy tʔil
- 21) wi kalāmi bi-d-dalīl
- 22) wi taʕāla ʔisʔal ʕannī
- 23) il-xuṭṭ¹¹⁴ ʔarībi_k-kibīr
- 24) il-hafaʔ ʕala ʔafāh ʔiktafa wi-lamma šāfni ʔixtafa
- 25) il-hafaʔ ʕala ʔafāh ʔiktafa wi-lamma šāfni ʔixtafa
- 26) nāyim, nāyim, nāyim, nāyim
- 27) ʕāyiš hayāxud bi-l-ʔafāh
- 28) ʕāyiš hayāxud bi-l-ʔafāh
- 29) mazāgangi¹¹⁵ wi mazāgi ʕiyya
- 30) wi-l-mazāg da ʕandi ʕiyya
- 31) mazāgangi wi mazāgi ʕiyya
- 32) wi-l-mazāg da ʕandi ʕiyya
- 33) yaḷḷa baʔa-nta w-huwwa w-hiyya
- 34) yaḷḷa baʔa-nta w-huwwa w-hiyya

¹¹³ ist eine Abkürzung von *ṭayyib* „in Ordnung, ok“ (vgl. Woidich 2006: S. 23).

¹¹⁴ Xuṭṭ Sayyid war ein berühmter Gauner aus Südagypfen, der lange nicht geschnappt wurde (Gespräch mit Tarek Eltayeb).

¹¹⁵ -gi ist eine Partikel, die von dem osmanisch-türkischen Suffix -*gi* ins Ägyptische-Arabische übernommen wurde um an Wörter angefügt zu werden, die im Osmanischen nicht existieren. Fügt man beispielsweise dem Wort *makwa* „Wäsche“ die Partikel -*gi* hinzu, so entsteht *makwagi* „Wäschemann“. Folglich kann dieses Suffix eine Person als etwas oder jemand bestimmten bezeichnen, wie zum Beispiel einen Beruf (vgl. Prokosch 1983: S. 70f.).

- 35) ramaḍān ʔabū-l-ʕalamēn¹¹⁶ – ramaḍān yā banī ʔādmīn
- 36) ramaḍān ʔabū-l-ʕalamēn – ramaḍān yā banī ʔādmīn
- 37) šayfīn fahmīn ʕarfīn – ʔihna muš ʕaʔlīn
- 38) šayfīn fahmīn ʕarfīn – ʔihna muš ʕaʔlīn
- 39) ʔanğaks ʔam bōym bōym¹¹⁷ (6x)
- 40) ʔanğaks ʔiḍrabli kalaks
- 41) ʔam bōym bi-l-ʕarabiyya
- 42) wi-ma-ḥaddiṣ ḥāsis biyya
- 43) wi-daxalti fi ḥēṭ masdūd
- 44) wi-l-xabta fi-l-kabūt
- 45) wi-zayy¹ mā Haha¹¹⁸ ʔāl: hanḥuṭṭ¹ ʕala l-ʕiyyāl
- 46) wi-z-Zaeam¹¹⁹ biyʔūl: hanḥuṭṭ¹ ʕalēku ʕala ṭūl
- 47) ʔiftaḥ iṭ-ṭarīʔ wassaʕli – da Fifty¹²⁰ biydallaʕni¹²¹
- 48) ʔiftaḥ iṭ-ṭarīʔ wassaʕli – da Fifty biydallaʕni
- 49) wi-kalāmi li-s-salām – w-ana min dār is-salām¹²² – wi-ḥāsib ʕa-k-kalām
- 50) wi-ma dām ṭarīʔ wi kalām ṭari – lāzim ʔaʔūl miš ʔalāgi
- 51) wi-ma dām ṭarīʔ wi kalām ṭari – lāzim ʔaʔūl miš ʔalāgi

¹¹⁶ Ramaḍān Mabruk ʔAbū-l-ʕAlamēn Hamūda ist eine berühmte Filmfigur einer gleichnamigen ägyptischen Komödie aus dem Jahr 2008. Seit 2011 gibt es außerdem eine Fernsehserie zum Film. Weitere Informationen zum Inhalt und zur genauen Bedeutung dieser Persönlichkeit im Zusammenhang mit dem Songtext wird im Kapitel 2.5.2 Inhaltsanalyse: ʔanğaks gegeben.

¹¹⁷ siehe Fußnote 109.

¹¹⁸ siehe Kapitel 2.2.3 Amr Haha.

¹¹⁹ siehe Kapitel 2.2.4 Weitere Interpreten.

¹²⁰ siehe Kapitel 2.2.2 Fifty.

¹²¹ starke Betonung von ʕayn in der gesamten Zeile.

¹²² auch *Madīnat as-Salām* genannt, ist ein Vorort nordwestlich von Kairo und die Heimatstadt der Künstler und Geburtsort des Mahragānāt.

- 52) il-mazzikā ḥassa biyya – māl̥kum biyya yā-fandiyya¹²³
- 53) il-mazzikā ḥassa biyya – māl̥kum biyya yā-fandiyya
- 54) kifāyāku hargala
- 55) kifāyāku hargala
- 56) il-ḥāla šaġġāla ʿādi miš baṭṭāla
- 57) kifāyāku hargala
- 58) kifāyāku hargala
- 59) il-ḥāla šaġġāla ʿādi miš baṭṭāla
- 60) ṭab ʔuʔafli tamām, w-iḍrabli salām
- 61) taʿbān maxnūʔ, miš ʿārif ʔanām
- 62) ṭab ʔuʔafli tamām, w-iḍrabli salām
- 63) taʿbān maxnūʔ, miš ʿārif ʔanām
- 64) ṭab ʔarṛab ma-tzaʿfaʔš
- 65) ṭab ʔismaʿ ma-baʔulakša
- 66) ṭab ʔarṛab wi-ma-tibʿidš
- 67) ṭab ʔibʿid mā-tʔarrabša
- 68) ṭab ʔuskut yaḷḷa ʔitkallim
- 69) ʿāyzak halfūt wi-mʿallim
- 70) ṭab ʔirzaʿ ma-txabbīš

¹²³ *ʔafandi* „Herr“ diese Bezeichnung stammt aus dem osmanisch-türkischen Wortschatz und wurde früher hauptsächlich für die Herrscherfamilie in Istanbul gebraucht. Später wurden auch Polizeioffiziere oder Bediente, die Anzüge trugen als *ʔafandi* bezeichnet. In Kombination mit der arabischen Partikel *yā-* wird es heutzutage als höflich Anrede in Ägypten verwendet. (vgl. Prokosch 1983: S. 37f.) Aufgrund der Schnelligkeit ist nicht genau zu erkennen, ob es einen Stimmritzenabsatzlaut zwischen der Partikel *yā-* und dem Substantiv *ʔafandiyya* gibt. Es könnte also auch *yā-ʔafandiyya* transkribiert werden.

- 71) wi-kalāmak ma-ygalliš¹²⁴
- 72) ʔirzaʕ ma-txabbiš
- 73) wi-kalāmak ma-ygalliš
- 74) šağğalha wi-baṭṭalha
- 75) bass¹ ʔiwʕa tiʕaṭṭalha
- 76) wi-ḍarabna l-baḥr fi-kiršu
- 77) w-akalna l-hals¹ b-ʔišru
- 78) xabbatna wi-razzaʕna
- 79) ḥaʔʔina bingību bi-draʕna
- 80) ṭab sībak m_illi f-īdak
- 81) rakkiz hina w-ismaʕna
- 82) ṭab sībak m_lli f-īdak
- 83) rakkiz hina w-ismaʕna
- 84) ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā
- 85) ʔiwʕa yala wassaʕ kida¹²⁵
- 86) ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā
- 87) ʔanğaks ʔam bōym bōym 6x

2.3.4 Übersetzung: ʔanğaks

- 01) ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā¹²⁶
- 02) Weich aus und mach Platz, Junge!

¹²⁴ *yigalli* ist ein älterer Ausdruck, den man früher beim Fußball verwendet hat – „er trifft den Ball nicht, trifft nur ins Leere“ (Gespräch Tarek Eltayeb).

¹²⁵ starke Betonung von *ʕayn* in der gesamten Zeile.

¹²⁶ keine Übersetzung, da dies nur Worte ohne genaue Bedeutung sind. Siehe Kapitel 2.4.2.1.3 Arabische Wörter & Begriffe und Fußnote 109.

- 03) *ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā*
- 04) Sadat, Fifty, Haha und so weiter!
- 05) Auf geht's! Macht uns die Arena frei!
- 06) Das ist so und nur das gibt es.
- 07) Das ist so und es läuft gezwungenermaßen.
- 08) Du bist die Sekunde, die sich vor dem Inhalt fürchtet.
- 09) Und nur das gibt es!
- 10) Ich liebe das Flirten¹²⁷.
- 11) Ich mag die Verantwortungslosigkeit¹²⁸.
- 12) Ach du Schreck!¹²⁹ Auch wenn du (plötzlich) Lust zum Plaudern hast,...¹³⁰
- 13) Es gibt viele Menschen, die es nicht leicht haben und feststecken. Und es gibt Menschen, die von Problemen überfallen werden.
- 14) Und unser Mahragānāt handelt von dem, der vom Nützlichen profitiert.
- 15) Schau, Junge, und spaße nicht damit!
- 16) Warum sagst du Dinge,¹³¹ die nicht passiert sind?
- 17) Sag wahre Dinge,¹³² schwinde nichts vor!
- 18) Gut, sag es direkt und ohne nachdenken!
- 19) Ich bin der Bursche, der Checker!¹³³

¹²⁷ wörtlich: Kritzelei, Gekritzel (Hinds; Badawi 1986: s.r. x-r-b-š).

¹²⁸ wörtlich: Erfrischung; Heiterkeit (Hinds; Badawi 1986: s.r. n-ʔ-n-š).

¹²⁹ oder: was zum Teufel? Herkömmlicher Ausdruck für Entsetzen oder Bestürzung (Hinds; Badawi 1986: s.r. l-h-w).

¹³⁰ wörtlich: wenn dich das Verlangen nach 5-Penny-Plauderei (Geschwätz) überkommt.

¹³¹ wörtlich: Worte (Hinds; Badawi 1986: s.r. k-l-m).

¹³² wörtlich: Worte (Hinds; Badawi 1986: s.r. k-l-m).

¹³³ wörtlich: Veteran (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-n-t-l).

- 20) Jemand, der besser ist als jeder Reiche.
- 21) Und es gibt den Beweis für meine Worte.
- 22) Komm, frag nach mir!
- 23) Xutt Sayyid ist mein alter Verwandter.
- 24) Der Loser¹³⁴ hat es satt Schläge¹³⁵ zu bekommen und als er mich sah,
verschwand er.
- 25) Der Loser hat es satt Schläge zu bekommen und als er mich sah, verschwand
er.
- 26) Er schläft, schläft, schläft, schläft.
- 27) Er lebt und wird Schläge einstecken müssen¹³⁶.
- 28) Er lebt und wird Schläge einstecken müssen.
- 29) Er ist jemand, der nur das macht was er will¹³⁷ und mein Humor ist ein
Hobby.
- 30) Und der Humor ist für mich ein Hobby.
- 31) Er ist jemand, der nur das macht was er will und mein Humor ist ein Hobby.
- 32) Und der Humor ist für mich ein Hobby.
- 33) Auf geht's! Du, er und sie!
- 34) Auf geht's! Du, er und sie!

¹³⁴ oder: Nichtsnutz, Abschaum, jemand der unbedeutend ist, der keine Werte oder Substanz hat.

¹³⁵ wörtlich: er hat genug auf dem Nacken.

¹³⁶ wörtlich: etwas auf den Nacken erhalten.

¹³⁷ wie in der Fußnote 115 erklärt, ist -gi ist eine suffigierte Partikel, die eine Person als etwas oder jemand bestimmten bezeichnet. Es könnte sich dabei zum Beispiel um eine Berufsbezeichnung handeln. In diesem Fall bezeichnet es eine Person, die nur das macht, was sie will.

- 35) Ramaḍān ʔAbū-l-ʕAlamēn¹³⁸ – Ramaḍān, ihr Menschen!
- 36) Ramaḍān ʔAbū-l-ʕAlamēn – Ramaḍān, ihr Menschen!
- 37) Sie sehen, verstehen und wissen: Wir sind nicht vernünftig!¹³⁹
- 38) Sie sehen, verstehen und wissen: Wir sind nicht vernünftig!
- 39) ʔanḡaks ʔam bōym bōym¹⁴⁰ 6x
- 40) ʔanḡaks! Hup mich an!
- 41) ʔam bōym! Mit dem Auto!¹⁴¹
- 42) Niemand fühlt mit mir!
- 43) Ich trat in eine blockierte Mauer ein
- 44) und der Schlag traf die Motorhaube.
- 45) Und wie es auch Haha sagt: Wir werden auf die Kinder pfeifen.¹⁴²
- 46) Und Elzaeam sagt: Wir werden sofort auf euch pfeifen.¹⁴³
- 47) Mach mir den Weg frei und mach Platz für mich! Fifty verhätschelt mich.¹⁴⁴
- 48) Mach mir den Weg frei und mach Platz für mich! Fifty verhätschelt mich.
- 49) Meine Worte sind für den Frieden. Ich bin aus Dār as-Salām¹⁴⁵. Und pass auf,
was du sagst!
- 50) Sofern es einen Weg und Worte¹⁴⁶ gibt, muss ich sprechen, nicht schweigen.

¹³⁸ siehe [Fußnote 116](#).

¹³⁹ oder: klug.

¹⁴⁰ keine Übersetzung, da dies nur Worte ohne genaue Bedeutung sind und nicht zu übersetzen sind. Siehe Kapitel [2.4.2.1.3 Arabische Wörter & Begriffe](#) und [Fußnote 109](#).

¹⁴¹ im Sinne von: Hup mich mit der Autohupe an!

¹⁴² wörtlich: wir werden es auf die Kinder schieben (Hinds; Badawi 1986: s.r. ḥ-ṭ-ṭ).

¹⁴³ wörtlich: wir werden es sofort auf euch schieben (Hinds; Badawi 1986: s.r. ḥ-ṭ-ṭ).

¹⁴⁴ oder: verdirbt, versaut mich.

¹⁴⁵ auch *Madīnat as-Salām* genannt, ist ein Vorort nordwestlich von Kairo und die Heimatstadt der Künstler und Geburtsort des Mahragānāt.

¹⁴⁶ *ʔari* „sanft, mild, locker“. Nicht übersetzt, da dies eine Untermalung und Betonung andeuten soll.

- 51) Sofern es einen Weg und Worte gibt, muss ich sprechen, nicht schweigen.
- 52) Die Musik fühlt mit mir. Was wollt ihr von mir, Afandiyya¹⁴⁷?
- 53) Die Musik fühlt mit mir. Was wollt ihr von mir, Afandiyya?
- 54) Es ist genug mit der Unordnung!
- 55) Es ist genug mit der Unordnung!
- 56) Der jetzige Zustand ist normal, er ist nicht schlecht.
- 57) Es ist genug mit der Unordnung!
- 58) Es ist genug mit der Unordnung!
- 59) Der jetzige Zustand ist normal, er ist nicht schlecht.
- 60) Gut, stell dich anständig vor mich hin und begrüße mich.
- 61) Natürlich bin ich bedrückt und kann nicht schlafen.
- 62) Gut, stell dich anständig vor mich hin und begrüße mich.
- 63) Natürlich bin ich bedrückt und kann nicht schlafen.
- 64) Gut, komm näher und schrei nicht!
- 65) Gut, hör zu, ich sag es dir nicht.
- 66) Gut, komm näher und bleib nicht weg!
- 67) Gut, bleib weg und komm nicht näher!
- 68) Gut, schweig! Auf geht's: Sprich!
- 69) Ich will, dass du ein Nichtsnutz¹⁴⁸, aber auch ein Anführer¹⁴⁹ bist.

¹⁴⁷ Dieser Ausdruck bezeichnet ägyptische Männer, die westliche Kleidung tragen oder aus der Mittelschicht stammen. (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-f-n-d; siehe außerdem Fußnote 123).

¹⁴⁸ wörtlich: wertlos (Hinds; Badawi 1986: s.r. h-l-f-w-t).

¹⁴⁹ oder: Boss, Chef.

- 70) Gut, sag, was du auf dem Herzen hast!¹⁵⁰
- 71) Deine Worte sind nutzlos.
- 72) Sag, was du auf dem Herzen hast!
- 73) Deine Worte sind nutzlos.
- 74) Schalt es ein und wieder aus,
- 75) aber mach es nicht kaputt!
- 76) Wir haben alles Erdenkliche durchgemacht,¹⁵¹
- 77) wir verschlangen das leere Gerede¹⁵² sogar mit Schuppen.¹⁵³
- 78) Wir klopften, schlugen und
- 79) holten uns unser Recht mit Gewalt.¹⁵⁴
- 80) Gut, lass das, was du gerade machst!¹⁵⁵
- 81) Konzentrier dich auf das Hier & Jetzt und hör uns zu!
- 82) Gut, lass das, was du gerade machst!
- 83) Konzentrier dich auf das Hier & Jetzt und hör uns zu!
- 84) *ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā*
- 85) Weich aus und mach Platz, Junge!
- 86) *ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā, ʔisnīgā*
- 87) *ʔanğaks ʔam bōym bōym 6x*

¹⁵⁰ wörtlich: schlag zu (Hinds; Badawi 1986: s.r. r-z-ʔ) und zögere nicht (Hinds; Badawi 1986: s.r. x-b-y).

¹⁵¹ wörtlich: wir schlugen das Meer in seinen Bauch.

¹⁵² oder: den Nonsens.

¹⁵³ im Sinne von: Sie sind so tapfer gewesen, obwohl sie so viel durchmachten.

¹⁵⁴ wörtlich: mit dem Arm.

¹⁵⁵ wörtlich: mit den Händen gemacht hast.

2.3.5 Transkription: *ʔiddīni furṣa*

Interpreten: Sadat, Fifty, Felo, MC Amin & Amr Haha

Erscheinungsjahr: 2013

- 01) ʕarfin mīn
- 02) ʔiddīni furṣa aʔul-lak bi-ṣarāḥa
- 03) maʕāk¹⁵⁶ MC Amin¹⁵⁶ wi-Amr¹ Haha¹⁵⁷
- 04) Sadat¹⁵⁸ w-Felo¹⁵⁹ kansīn is-sāḥa
- 05) xud¹⁶⁰ bi-r-rāḥa xud di bidūn ʔabāḥa
- 06) mā-binxafš¹ min ḥadd¹ walla biyhimmina
- 07) binʔūl raʔyina bass¹ ʔinta gaṛṛab tīgi ʕandina
- 08) bass¹ ʔiḥna hina illi btadēna bi-ʔidēna niʕlā bi-l-magāl fi-l-madīna
- 09) xallīk maʕāya yā-bn il-lazīnā¹⁶¹
- 10) il-mazzikā min ʔašl¹ kaʕbēn: bitismaʕ rāb ʔaw bitismaʕ šaʕbi
- 11) gīb il-maḍmūn fi-g-gōn¹⁶² – binaḥki bass¹ ʔistanna, xallīk gambit
- 12) il-mazzikā min ʔašl¹ kaʕbēn: bitismaʕ rāb ʔaw bitismaʕ šaʕbi
- 13) gīb il-maḍmūn fi-g-gōn – binaḥki bass¹ ʔistanna, xallīk gambit
- 14) ʔana-tʕarraft ʕa-r-riggāla
- 15) wi-ʔulna niʕmil ʔištīgāla

¹⁵⁶ siehe Kapitel 2.2.4 Weitere Interpreten.

¹⁵⁷ siehe Kapitel 2.2.3 Amr Haha.

¹⁵⁸ siehe Kapitel 2.2.1 Sadat.

¹⁵⁹ siehe Kapitel 2.2.4 Weitere Interpreten.

¹⁶⁰ Aufmerksamkeitsmarker.

¹⁶¹ ist eine harmlose Beschimpfung unter Freunden, wird meist als Spaß verwendet und ist lieb gemeint. Kann aber auch zum Ausdruck eines Lobs oder zur Hervorhebung besonderer Taten gebraucht werden (Gespräch mit Tarek Eltayeb).

¹⁶² ist eine Redensart um auszudrücken, dass etwas genau richtig gemacht oder dargestellt wird (Gespräch mit Gisela Kitzler).

- 16) laʔēt in-nās bitʔūl: ǧarība, mazzikitkum tikūn šaǧǧāla
- 17) ʔaxadt il-qišša¹⁶³ min babhā taḥaddi
- 18) da rāb wi-šaʕbi miš raʔš wi-hindi
- 19) fi-l-maǧāl ana ʒenerāl¹⁶⁴ wi-gundi
- 20) gag gag...ǧarṛab! taʕāla ʕandi!
- 21) biniḥki ḥikāyāt ʔahalīna
- 22) kalām ṭālīʕ min ḥawarīna
- 23) ʔismaʕ kalāmi ʕašān tifham
- 24) rakkiz šiwayya, yā ʔaxīna
- 25) kalām bi-gadd^l wayya hizār – niṭallaʕ ginn^l, niʕmil ẓār
- 26) kalām bi-gadd^l wayya hizār – niṭallaʕ ginn^l, niʕmil ẓār
- 27) wi-fi ʔayy^l makān biniḥḍar fih – id-dunya-fandi tiwlaʕ nār
- 28) ʔaywa mustaḥīl aʔūl: kifāya!
- 29) qarār¹⁶⁵ wi-xadtuh fi yōm ʔuddām mirāyā
- 30) babuṣṣ, bašūf mīn wāʔif maʕāya
- 31) laʔēt Sadat¹⁶⁶ biyīʔul-li: ēh il-ḥikāya?
- 32) ʔiḥna fi-r-riwāya m_īl-bidāya
- 33) kalām ǧarīb ṭālīʕ min guwwāya

¹⁶³ Klassizismus, siehe Fußnote 80.

¹⁶⁴ ǧ wird als ʒ realisiert, und wird nicht, wie sonst im kairenischen Dialekt üblich, als g ausgesprochen. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um einen Einfluss aus dem Maǧrib, wo das ʒ als typisches phonetisches Charakteristika gilt. Allerdings könnte dies auch eine Anspielung auf den tunesischen Rapper El Général, der mit seinen politisch-motivierten Liedern die tunesische Revolution 2011 förderte, sein.

¹⁶⁵ Klassizismus, siehe Fußnote 80.

¹⁶⁶ siehe Kapitel 2.2.1 Sadat.

- 34) ʔismaʃ bass^l xallik maʃāya
- 35) w-ifham minnī ʔaʃl il-ḥikāya
- 36) kalamna da min xayalna dayman
- 37) biniḥki ʃalā ʔaḥwālna
- 38) ʔana wi-nta wi-huwwa wi-hiyya
- 39) guwwa dunya miʃ daymalna
- 40) maʃyīn w-miʃ ʃayfin xaṭawīna
- 41) wi-t-trāk¹⁶⁷ yigibna ywaddīna
- 42) wi-d-dunya di bitmargaḥ fīna wi-ḥna binbuʃʃ li-baʃḍīna
- 43) baḥr il-mazzikā mīn ʔaddu wi-mīn ġirʔu wi-mīn ʃaddūh?
- 44) ġaḍbān wi-kalāmi_u na¹⁶⁸, l-xuṭṭāf wi-ayy^a ḥadd^l yixāf minnu
- 45) laʔinnu biyikʃif il-mistaxabbi
- 46) hakūn ʃariḥ wi-māʃi duġri
- 47) wi xayāl il-ḥeṭa māʃi fi-ḍ-ḍilli
- 48) ʔadūr w-aliff¹⁶⁹ da kida miʃ ʃuġli
- 49) ʃiʃt^l guwwa ʔalf^l lēla wi-lēla
- 50) ʃuft^l nās kitir ʔanwāʃ kitira
- 51) lēla tʃaddi wi-lēla tkūn ʔawīla
- 52) li-ḥadd^l mā-tiġi_l l-lēla_k kibīra
- 53) wi-tāxud ig-gidid – tāxud il-mufid

¹⁶⁷ Track, Lied, Song.

¹⁶⁸ Betonung durch nachstellen des Personalpronomens *ʔana*.

¹⁶⁹ ist eine Redensart, um auszudrücken, dass man nicht auf den Punkt kommt, um das Thema herumredet oder um den heißen Brei redet (Gespräch mit Gisela Kitzler).

- 54) garṛab tismaṣ, tifham wi-tistafid
 55) ʔiḥna l-ʔaṣl wi-l-bāʔi da taʔlid
 56) da miš taʔriḍ, da miš taḥdīd, da taʔkīd
 57) ʔifham, yā balīd! kalāmi lik, ʔinta bi-t-taḥdīd
 58) il-mazzikā min ʔaṣl¹ kaṣbēn: bitismaṣ rāb ʔaw bitismaṣ šaṣbi
 59) gīb il-maḍmūn fi-g-gōn – binaḥki bass¹ ʔistanna, xallik gambit

2.3.6 Übersetzung: *ʔiddīni furṣa*¹⁷⁰

- 01) Wisst ihr wer?
 02) Gib mir eine Chance es dir klar zu sagen!
 03) Mit dir gemeinsam sind MC Amin und Amr Haha!
 04) Sadat und Felo rocken die Bühne¹⁷¹!
 05) Hey, Ruhe! Hey, ohne Umstände!¹⁷²
 06) Weder fürchten wir uns vor irgendjemandem, noch interessiert es uns.
 07) Wir sagen unsere Meinung, aber versuch doch zu uns zu kommen.
 08) Aber wir sind hier diejenigen, die begonnen haben ganz alleine mit unserem Publikum in der Stadt aufzusteigen.¹⁷³
 09) Bleib dran, *ibn il-lazīnā*!¹⁷⁴

¹⁷⁰ Gib mir eine Chance.

¹⁷¹ wörtlich: aufkehren, wegfegen (Hinds; Badawi 1986: s.r. k-n-s).

¹⁷² *xud* „nimm“, aber *xud* ist auch ein Ausdruck um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, wie beispielsweise: Hey, Du da, Hör mal!

¹⁷³ im Sinne von: Sie haben es alleine und ohne Hilfe geschafft in Kairo bekannt zu werden. Es liegt allein in ihren Händen aufzusteigen und berühmt zu werden.

¹⁷⁴ Kein entsprechendes deutsches Äquivalent, deshalb wurde diese Bezeichnung nicht übersetzt, siehe Fußnote 161.

- 10) In der Musik gibt es zwei Richtungen:¹⁷⁵ Entweder du hörst Rap oder du hörst Šaḡbi.
- 11) Es wird hier genau richtig dargestellt: Wir erzählen, aber warte doch! Bleib an meiner Seite!
- 12) In der Musik gibt es zwei Richtungen: Entweder du hörst Rap oder du hörst Šaḡbi.
- 13) Es wird hier genau richtig dargestellt: Wir erzählen, aber warte doch! Bleib an meiner Seite!
- 14) Ich habe die Typen¹⁷⁶ kennengelernt
- 15) und wir sagten, dass wir gemeinsame Sache machen.¹⁷⁷
- 16) Dann bemerkte ich wie die Menschen sagten: „Komisch, dass eure Musik läuft.“
- 17) Ich nahm die Geschichte von Anfang an als Herausforderung an.
- 18) Das ist Rap und Šaḡbi, kein Tanz und kein Hindi!
- 19) In diesem Gebiet bin ich General und Soldat.
- 20) *Gag, Gag*¹⁷⁸ ...versuch es! Komm zu mir!
- 21) Wir erzählen Geschichten unserer Leute.
- 22) Texte, die aus unseren Gassen stammen.
- 23) Hör meinen Texten zu, damit du verstehst!
- 24) Konzentrier dich ein bisschen, Bruder!

¹⁷⁵ wörtlich: Die Musik hat in ihrem Ursprung zwei Fersen. (Hinds; Badawi 1986: s.r. k-ḡ-b).

¹⁷⁶ wörtlich: Männer; gemeint sind seine Kollegen, die mit ihm zusammen Musik machen.

¹⁷⁷ im Sinne von: einen Geniestreich spielen.

¹⁷⁸ keine Übersetzung, da nur bedeutungslose Laute, die zur Einleitung der kommenden Zeile dienen.

- 25) Ernste Worte zusammen mit Spaß, wir treiben Dschinne aus, wir machen einen Zar¹⁷⁹.
- 26) Ernste Worte zusammen mit Spaß, wir treiben einen Dschinn aus, wir machen einen Zar.
- 27) Und überall, wo wir auftauchen: Oh Mann, dort geht die Party ab!¹⁸⁰
- 28) Ja, es ist unmöglich, dass ich sage: „Genug!“
- 29) Das ist eine Entscheidung, die ich eines Tages vor dem Spiegel traf.
- 30) Ich schaue mich um und ich sehe diejenigen, die zu mir halten.¹⁸¹
- 31) Da fand ich Sadat und er fragte: „Was geht ab?“¹⁸²
- 32) Wir sind in der Geschichte von Anfang an dabei.
- 33) Seltsame Worte kommen tief aus meinem Inneren.
- 34) Hör mir zu, bleib dran
- 35) und versteh den Anfang der Geschichte!
- 36) Das sind unsere Worte, die immer unserer Kreativität¹⁸³ entstammen.
- 37) Wir erzählen unsere Lebensumstände.
- 38) Ich, du, er und sie!
- 39) In einer Welt, in der wir nicht für immer bleiben.

¹⁷⁹ *ginn* oder *ḡinn* ist ein Kollektivnomen und wurde deshalb als Plural übersetzt (vgl. Woidich 2006: S. 112-114). Der sogenannte Zar-Kult ist eine Zeremonie begleitet von intensiver Musik und Tanz bis hin zur Ektase um einen Dämon auszutreiben oder mit einem Dschinn Kontakt aufzunehmen. Man unterscheidet zwischen der privaten und der öffentlichen Zar-Zeremonie. Dieser Kult entstand im nordäthiopischen Zentrum Gondar und wurde höchstwahrscheinlich im späten 18. oder im frühen 19. Jahrhundert durch weibliche äthiopische Sklaven nach Ägypten gebracht (vgl. Fakhouri 1968: S. 49-50; vgl. Hentschel: 1987:S.61).

¹⁸⁰ wörtlich: dort verbrennt die Welt (Hinds; Badawi 1986: s.r. w-l-f).

¹⁸¹ wörtlich: die neben mir stehen (Hinds; Badawi 1986: s.r. w-q-f).

¹⁸² wörtlich: Was ist die Geschichte? Was ist los?

¹⁸³ wörtlich: Schatten; Fantasie (Hinds; Badawi 1986: s.r. x-y-l).

- 40) Wir gehen, aber sehen unsere Schritte dabei nicht.
- 41) Lieder¹⁸⁴ bringen uns hierher, und bringen uns dorthin.
- 42) Dieses Leben¹⁸⁵ schaukelt uns, während wir einander anschauen.
- 43) Wer ist dem Meer der Musik gewachsen, wer ertrank darin und wer überquerte es?
- 44) Ich bin wütend, und *meine* Worte¹⁸⁶... Das ist der Haken und jeder fürchtet sich davor.
- 45) Weil er das Unbekannte enthüllt,
- 46) werde ich ehrlich und ganz direkt sein.
- 47) Der Schatten auf der Wand geht in Schatten über¹⁸⁷.
- 48) Um den heißen Brei zu reden ist nicht mein Stil.
- 49) Ich lebte in Tausend und einer Nacht.
- 50) Ich sah viele Menschen vieler Arten.
- 51) Es gibt viele, lange Nächte¹⁸⁸
- 52) bis die eine große Nacht kommt.
- 53) Du nimmst das Neue, du nimmst das Nützliche.
- 54) Probiere zuzuhören, zu verstehen und davon zu profitieren!
- 55) Wir sind das Original, und der Rest ist eine Nachahmung!
- 56) Das ist keine Enthüllung und das ist keine Drohung. Das ist klar!

¹⁸⁴ wörtlich: Lied (sg.).

¹⁸⁵ wörtlich: Welt.

¹⁸⁶ Betonung durch nachstellen des Personalpronomens *ʔana*.

¹⁸⁷ *ḫayāl id-ḍill* „Schattenspiel“ (Hinds; Badawi 1986: s.r. x-y-l). Im Sinne von: Ein Schattenspiel, das an die Wand projiziert wird und dort in den Schatten beziehungsweise in die Dunkelheit übergeht.

¹⁸⁸ wörtlich: Die Nächte sind zahlreich und die Nächte sind lang.

- 57) Verstehe, du Idiot, meine Worte sind genau für dich bestimmt.
- 58) In der Musik gibt es zwei Richtungen: Entweder du hörst Rap oder du hörst Šaʕbi.
- 59) Es wird hier genau richtig dargestellt: Wir erzählen, aber warte doch! Bleib an meiner Seite!

2.3.7 Transkription: *ʔinta ʕāyiz*

Interpreten: Tālā feat. Sadat und Fifty

Erscheinungsjahr: 2015

- 01) yā salka, sikka laʔ, sikka laʔ, sikka salka
- 02) kull^l wāḥid māši fi sikka, sikka salka, sikka laʔ
- 03) kull^l wāḥid māši fi sikka, sikka salka, sikka laʔ
- 04) ʔinta ʕāyiz¹⁸⁹ w-ana ʕāyiz, kull^l šēʔ fi-d-dunya gāyiz
- 05) lāzim tilʔā ḥadd^l fāyiz, mīn ʔām ʔāl: ʔana dāyis, ʕašān nifarraʔ ig-gawāyiz
- 06) ʔinta ʕāyiz w-ana ʕāyiz, kull^l šēʔ fi-d-dunya gāyiz
- 07) lāzim tilʔā ḥadd^l fāyiz, mīn ʔām ʔāl: ʔana dāyis, ʕašān nifarraʔ ig-gawāyiz
- 08) kalamna kullu btismaʕūh ʔakīd ʔasāsi btiḥfaḏūh
- 09) darasna fi-d-dunya, darasna wi-šilna nasna ʕalā ʔasna
- 10) id-dunya sikkit safar¹⁹⁰ fiha bnitlāʔa
- 11) wi-ʕidd^l fiha kām nafar¹⁹¹ ʕayšīnha bi-ḥadāʔa
- 12) wi-ʕidd^l kām saffāḥ wi-ʕidd^l kām ʔātil

¹⁸⁹ starkes ʕayn.

¹⁹⁰ Betonung auf *r* (langes *r*).

¹⁹¹ Betonung auf *r* (langes *r*).

- 13) yā ʕamm¹, btinṣaḥ mīn? da kullu biymāṭil
- 14) wi-mašya bi-l-bāṭil wi-l-ʔaḡlabiyya ʕāṭil
- 15) *To be with me one day, it is more than money – in this world of ponding*
- 16) *Feel like nothing, now the whole world's watching*
- 17) *I hope, I hope that the whole world's watching*
- 18) fī damm¹ kān sāyil min il-ḥāl il-māyil
- 19) wi kullu min baʕḍu¹⁹² maxnū? ʔaw šāyil
- 20) fī nās ʕašān il-ʕēš¹⁹³ mumkin trūḥ ma-tgīš
- 21) wi nās¹ ktīr bitʕīš¹⁹⁴ fi-d-dunya dī darawīš
- 22) il-ʔakl¹ ʕāyiz filūs wi-l-libs ʕāyiz filūs
- 23) tiḍṭarṛ in-nās titkaḥit w-ʕalā baʕḍiha bitdūs
- 24) w-ʔamta¹⁹⁵ ʔayyām ḥayātak bitʔaḍḍiha balbūš
- 25) ʕāyiš bi-l-filūs - miš ʕāyiš bi-l-filūs
- 26) ʕāyiz il-filūs - miš ʕāyiz il-filūs
- 27) *To be with me one day, it is more than money – in this world of ponding*
- 28) *Feel like nothing, now the whole world's watching*
- 29) *I hope, I hope that the whole world's watching*
- 30) *Keep it moving for me!*
- 31) *Money got the feeling of: I can have you!*

¹⁹² starkes ʕayn.

¹⁹³ starkes ʕayn.

¹⁹⁴ starkes ʕayn.

¹⁹⁵ starkes ʕayn.

- 32) *Tell me that you see me, little Showfreak, all back to me!*
- 33) *You can reach me*
- 34) *Money got the feeling: a little worthy*
- 35) *But I can have what I am seeking*
- 36) *But you're not looking for the whole world!*

2.3.8 Übersetzung: ?inta řāyiz¹⁹⁶

- 01) Oh offener Weg! Ein Weg, nein! Ein Weg, nein! Ein Weg ist offen.
- 02) Jeder geht auf einem Lebensweg¹⁹⁷, einem offenen Lebensweg, es ist nicht nur irgendein Weg.
- 03) Jeder geht auf einem Lebensweg, einem offenen Lebensweg, es ist nicht nur irgendein Weg.
- 04) Du willst es, und ich will es! Auf dieser Welt ist alles möglich!
- 05) Du musst jemanden finden, der gewonnen hat, jemanden, der aufstand und sagte: „Ich gebe Gas¹⁹⁸, damit wir die Preise verteilen können!“
- 06) Du willst es, und ich will es! Auf dieser Welt ist alles möglich!
- 07) Du musst jemanden finden, der gewonnen hat, jemanden, der aufstand und sagte: „Ich gebe Gas, damit wir die Preise verteilen können!“
- 08) Ihr hört all unsere Worte, es ist sicher und ganz normal, dass ihr sie euch auswendig merkt.

¹⁹⁶ Du willst.

¹⁹⁷ wörtlich: Weg (Hinds; Badawi 1986: s.r. s-k-k) kann aber im Zusammenhang und sinngemäß als Lebensweg übersetzt werden; im Sinne von: das Leben, die Arbeit, das Verhalten den Mitmenschen gegenüber funktioniert und geht voran, es gibt dabei keine Hindernisse.

¹⁹⁸ wörtlich: auf etwas treten (Hinds; Badawi 1986: s.r. d-w-s).

- 09) Wir lernten auf der Welt, wir lernten und trugen unsere Leute auf unseren Köpfen.
- 10) Das Leben¹⁹⁹ ist eine Reise²⁰⁰, auf der wir uns begegnen.
- 11) Zähl, wie viele kluge Menschen es auf der Welt gibt!²⁰¹
- 12) Zähl, wie viele Killer und zähl, wie viele Mörder es gibt!
- 13) Oh Mann, wen berätst du? Alle betrügen!²⁰²
- 14) Die Welt ist ungerecht²⁰³ und die Mehrheit ist arbeitslos.
- 15) *Eines Tages mit mir zusammen zu sein ist mehr wert als Geld, vor allem in dieser Welt, die allmählich versumpft.*
- 16) *Es fühlt sich nach nichts an, jetzt wo die ganze Welt zusieht.*
- 17) *Ich hoffe, ja ich hoffe, dass die ganze Welt zusieht.*
- 18) Es floss Blut wegen des bedauernswerten Zustands.
- 19) Und alle sind voneinander genervt oder sind nachtragend.
- 20) Es gibt Menschen, die nur für Geld²⁰⁴ leben²⁰⁵ und davon nicht abweichen.²⁰⁶
- 21) Und viele Menschen in Ägypten leben wie Derwische.²⁰⁷
- 22) Essen braucht Geld, und Kleidung braucht Geld.
- 23) Die Menschen sind deshalb gezwungen zu arbeiten und trampeln aufeinander herum.

¹⁹⁹ wörtlich: die Welt (Hinds; Badawi 1986: s.r. d-n-y).

²⁰⁰ wörtlich: Reiseweg (Hinds; Badawi 1986: s.r. s-f-r).

²⁰¹ wörtlich: zähl, wie viele mit Geschicklichkeit / Klugheit / Gerissenheit ausgestattet sind (Hinds; Badawi 1986: s.r. h-d-q).

²⁰² wörtlich: jemanden mit falschen Entschuldigungen hinhalten, sich aus etwas herausreden (Hinds; Badawi 1986: s.r. m-ṭ-l).

²⁰³ wörtlich: Sie geht mit Unrecht (Hinds; Badawi 1986: s.r. b-ṭ-l).

²⁰⁴ wörtlich: Brot (Hinds; Badawi 1986: s.r. ṣ-y-š).

²⁰⁵ wörtlich: gehen (Hinds; Badawi 1986: s.r. r-w-ḥ).

²⁰⁶ wörtlich: und nicht mehr zurückkehren (Hinds; Badawi 1986: s.r. g-y).

²⁰⁷ bezeichnet arme, naive oder bescheidene Menschen (*miskin*) (Gespräch mit Gisela Kitzler).

- 24) Die besten²⁰⁸ Tage deines Lebens verbringst du mit Nichts.²⁰⁹
- 25) Lebe für Geld! Lebe nicht für Geld!
- 26) Brauch Geld! Brauch kein Geld!
- 27) *Eines Tages mit mir zusammen zu sein ist mehr wert als Geld, vor allem in dieser Welt, die allmählich versumpft.*
- 28) *Es fühlt sich nach nichts an, jetzt wo die ganze Welt zusieht.*
- 29) *Ich hoffe, ich hoffe, dass die ganze Welt zusieht.*
- 30) *Bewegt euch weiter für mich!*
- 31) *Geld gibt dir das Gefühl, dass du alles haben kannst!*²¹⁰
- 32) *Sag, dass du mich siehst, du kleiner Show-Freak! Kommt alle zurück zu mir!*
- 33) *Du kannst mich erreichen.*
- 34) *Geld gibt dir das Gefühl, dass du selbst von geringem Wert bist.*
- 35) *Aber ich kann das haben, was ich gesucht habe.*
- 36) *Aber du bist nicht auf der Suche nach der ganzen Welt!*

2.3.9 Transkription: *miš harūḥ*

Interpreten: Sadat, Fifty, Elzaeam

Erscheinungsjahr: 2013

- 01) *il-ḥaʔiʔa waṛāʔ miš harūḥ*: Fifty, is-Sadat, Elzaeam²¹¹
- 02) *ʔalōʔ – ʔaywa, yā ḥabibi. ʔinta wāḥišni ʔawi*
- 03) *miš harūḥ*

²⁰⁸ wörtlich: die du am meisten genießen könntest (Hinds; Badawi 1986: s.r. m-t-ʕ).

²⁰⁹ wörtlich: splitter nackt; mit leeren Händen; erfolglos (Hinds; Badawi 1986: s.r. b-l-b-w-š).

²¹⁰ wörtlich: Ich kann dich (Geld) haben!

²¹¹ siehe Kapitel 2.2 Interpretieren.

- 04) *ʔana ʔaʕda mistanniyāk li-waḥdi. miš hatīgi?*
- 05) *miš harūḥ*
- 06) *miš hatīgi*
- 07) *miš harūḥ*
- 08) *miš hatīgi*
- 09) *miš harūḥ*
- 10) *wi-b-ʕizmi¹ mā-ʕandi baʔūl bi-ṣōt magrūḥ*
- 11) *miš harūḥ, miš harūḥ*
- 12) *wi-b-ʕizmi¹ māʕandi baʔūl bi-ṣōt magrūḥ*
- 13) *miš harūḥ, miš harūḥ*
- 14) *il-ʕaʔl¹ min guwwāya ṭayir wi-d-damm¹ yiğli yā nās fāyir*
- 15) *il-ʕaʔl¹ min guwwāya ṭayir wi-d-damm¹ yiğli yā nās fāyir*
- 16) *ʔašl il-banāt ʕamla ʕamāyil²¹², tuxrug w-tishar titmāyil*
- 17) *ʔašl il-banāt ʕamla ʕamāyil, tuxrug w-tishar titmāyil*
- 18) *miš harūḥ, miš harūḥ, miš harūḥ, miš hatīgi, miš harūḥ*
- 19) *w-di bint¹ saḥṛāna²¹³ fi-ḥafla – ummaha ṭabbīt ʕala ġafla*
- 20) *w-di bint¹ saḥṛāna fi-ḥafla – ummaha ṭabbīt ʕala ġafla*
- 21) *yā ʔarḍ itšaʔʔi w-iblaʕīni²¹⁴ di māmā gayya tiṭallaʕ ʕēni*
- 22) *nīla²¹⁵ yā bitt¹ 216 kamān nīla!*

²¹² starke Betonung von *ʕayn* bei beiden Worten.

²¹³ starke Emphase.

²¹⁴ Ägyptisches Sprichwort (Vgl. al-Ḥādim 1993: S. 152).

²¹⁵ Schimpfwort um Verärgerung auszudrücken, im Sinne von „Was soll das?“ „Was denkst du dir dabei?“.

²¹⁶ umgangssprachlich für *bint* „Mädchen“, im Sinne von „Mädl“, wird häufig verwendet um Verärgerung auszudrücken.

- 23) ʔabadan yā māmā da zmili!
- 24) nīla yā bitt^l kamān nīla!
- (ayy, ayy, ayy, ayy, ayy, ah...)
- 25) yā bitt^l yā ḥayba aʕšābik sayba
- 26) wi-ramya nafsik fi-ḡarāmu dayba
- 27) yā bitt^l yā ḥayba aʕšābik sayba
- 28) wi-ramya nafsik fi-ḡarāmu dayba
- 29) wi-gayy^a bukra yuxṭubni
- 30) wi-min zamān ʔaʕlu ḥabibni
- 31) ʕagbāh yā māmā wi-ʕagibni
- 32) wi-mustaḥīl ʔinnu ysibni
- 33) šuft il-banāt il-ʕaʕriyya
- 34) bitmūt yā nās fi-l-milāḡiyya
- 35) ʕēnēha di tʔūl sinnāra
- 36) w-midawaxxa šabāb il-ḥāra
- 37) di gamda bi-gadd yā xšāra
- 38) īzī²¹⁷, yā māmā! barḍōn²¹⁸, biliz²¹⁹!
- 39) amma_unti bitt^l tšilli tḡiz
- 40) midawwixāni w-migannināni
- 41) ʔādi daʔni law ḡāni tāni²²⁰

²¹⁷ Anglizismus.

²¹⁸ Französisch.

²¹⁹ Anglizismus.

- 42) ʔādi daʔni law gāni tāni
(ayy, ayy, ayy, ayy, ayy, ah...)
- 43) yā bitt^l yā ḥayba aʕṣābik sayba
- 44) wi-ramya nafsik fi-ḡarāmu dayba
- 45) yā bitt^l yā ḥayba aʕṣābik sayba
- 46) wi-ramya nafsik fi-ḡarāmu dayba
- 47) šuft il-banāt il-ʕaṣriyya
- 48) bitmūt yā nās fi-l-milāḡiyya
- 49) ʕēnēha di tʔūl sinnāra
- 50) w-midawaxxa šabāb il-ḥāra
- 51) w-midawaxxa šabāb il-ḥāra
- 52) il-ḥaʔʔ^l zūba²²¹ rayḥa-n-nādi wi-fāṭḥa buʔʔaha bitnādi
- 53) wi-labsa-k-kutš^{ʕl 222} ʕalēh fiyunka²²³ wi-katba ʕā-l-fēs²²⁴, it-tinka
- 54) laʔ w-kamān rasma-t-tattū, w-kull^l kalamha bi yes wi nō²²⁵
- 55) laʔ w-kamān rasma-t-tattū, w-kull^l kalamha bi yes wi nō
- 56) wi labsa ʔaʔm^l gamil wi ʔanīʔ, šort^{l 226} ʔalāḡa ʕala fustān šik²²⁷
- 57) wi-l-mikyāḡ ḥaṭṭāh bi-k-kilū zayy^l mā tʔūl: ʕabīlu²²⁸ w-ʔiddīlu
- 58) ʕabīlu w-ʔiddīlu! miš harūḥ. ʕabīlu w-ʔiddīlu! miš harūḥ

²²⁰ Redewendung, um eine Wette anzukündigen.

²²¹ Spitzname für Zainab.

²²² Anglizismus.

²²³ Italienisch.

²²⁴ Bezeichnung für die Social Media Seite Facebook.

²²⁵ Anglizismus.

²²⁶ Anglizismus.

²²⁷ Französisch.

²²⁸ starkes ʕayn.

59) ʕabīlu w-ʔiddīlu! miš harūḥ. ʕabīlu w-ʔiddīlu! miš harūḥ

60) wi-b-ʕizm^l mā-ʕandi baʔūl bi-ṣōt magrūḥ

61) miš harūḥ, miš harūḥ

62) wi-b-ʕizm^l mā-ʕandi baʔūl bi-ṣōt magrūḥ

63) miš harūḥ, miš harūḥ

(ah, ah, ayy, ah...)

64) yā bitt^l yā bint ig-girān ʕāyīš ḥayāti fi ḥayāti taʕbān

65) maʕrūf tārixik min zamān – dayman bitīgi ʕa-l-ḡalbān

66) dayman bitīgi ʕa-l-ḡalbān

67) ʔixsa ʕalēki yā taʕbāni

68) da garḥik ʔahwan mi t-tāni

69) ʔixsa ʕalēki yā taʕbāni

70) da garḥik ʔahwan mi t-tāni

71) ēh yaʕni law sibṭīni bi-ṣakl^l miš maʕʔūl²²⁹

72) ma na kunt ʕāyiz ʔasībik, bass^l maksūf aʔūl

73) ēh yaʕni law sibṭīni bi-ṣakl^l miš maʕʔūl

74) ma na kunt ʕāyiz ʔasībik, bass^l maksūf aʔūl

75) bass^l maksūf aʔūl

76) bass^l maksūf aʔūl

77) miš harūḥ, miš harūḥ, miš harūḥ, miš harūḥ

78) *il-hātif il-maṭlūb muḡlaq ʔaw ḡayr mutāḥ*

²²⁹ starkes ʕayn.

- 79) *yumkinuk ʔirsāl risāla ʕawtiyya ʕan ʔarīq*
- 80) *ʔiḏāfat nigma qabl ar-raqm wa-iʕādat al-ʔittiṣāl*
- 81) *ʕandak mā gēt – ʔinta l-xasrān*

2.3.10 Übersetzung: *miš harūḥ*²³⁰

- 01) Die Wahrheit, die hinter dem Lied „Ich gehe nicht hin“ steckt:
Fifty, Sadat und Elzaeam
- 02) *Hallo? - Ja, mein Schatz. Ich vermisse dich sehr.*
- 03) Ich gehe nicht hin.
- 04) *Ich sitze hier alleine und erwarte dich. Wirst du nicht kommen?*
- 05) Ich gehe nicht hin.
- 06) *Wirst du nicht kommen?*
- 07) Ich gehe nicht hin.
- 08) *Wirst du nicht kommen?*
- 09) Ich gehe nicht hin.
- 10) Mit all meiner Kraft sage ich mit verletzter Stimme:
- 11) „Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin.“
- 12) Mit all meiner Kraft sage ich mit verletzter Stimme:
- 13) „Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin.“
- 14) Der Verstand ist verflogen und das Blut kocht über, Leute!
- 15) Der Verstand ist verflogen und das Blut kocht über, Leute!

²³⁰ Ich gehe nicht hin.

- 16) Denn die Mädchen machen viele schlechte Dinge; sie gehen aus und bleiben lange auf.
- 17) Denn die Mädchen machen viele schlechte Dinge; sie gehen aus und bleiben lange auf.
- 18) Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin. Wirst du nicht kommen? Ich gehe nicht hin.
- 19) Da ist ein Mädchen lange auf einer Party, doch dann erschien plötzlich ihre Mutter.
- 20) Da ist ein Mädchen lange auf einer Party, doch dann erschien plötzlich Ihre Mutter.
- 21) Oh, ich möchte im Erdboden versinken!²³¹ Da ist Mama! Sie kommt, um mir die Hölle heiß zu machen!²³²
- 22) Wie kannst du nur, Mäd!?²³³ Wie kannst du nur?
- 23) Ach nichts, Mama! Das ist nur mein Kollege.
- 24) Wie kannst du nur, Mäd! Wie kannst du nur?
- 25) Du dummes, nutzloses Mäd! Du lässt dich gehen!²³⁴
- 26) Du wirfst dich selbst und ohne Kontrolle in seine Liebe!²³⁵
- 27) Du dummes, nutzloses Mäd! Du lässt dich gehen!
- 28) Du wirfst dich selbst und ohne Kontrolle in seine Liebe!

²³¹ „Wenn die Demütigung untragbar ist, wünschen wir uns dass sich die Erde öffnet und uns verschluckt.“ (al-Ḥādim 1993: S. 152).

²³² wörtlich: um mir die Augen auszureißen.

²³³ auch: Was soll das, Mäd! Was denkst du dir dabei?

²³⁴ wörtlich: deine Nerven sind lose; dein Temperament ist locker (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-ṣ-b; s.r. s-y-b).

²³⁵ im Sinne von: du bist kopflos und denkst aus Liebe zu ihm nicht nach.

- 29) Er kommt morgen und verlobt sich mit mir,
30) denn er liebt mich und das schon seit Langem!
31) Mama! Ich stehe auf ihn und er auf mich!²³⁶
32) Es ist unmöglich, dass er mich verlässt!

33) Schaut euch die Mädchen von heute an,
34) die nach dem Flirten verrückt sind, Leute!
35) Ihre Augen sind wie eine Angel!²³⁷
36) Sie machen die Jungs in der Nachbarschaft ganz verrückt.

37) Sie ist wirklich scharf, schade!

38) Ruhig, Mama! Entschuldige, bitte!²³⁸
39) Im Ernst, du nervst mich und treibst mich in den Wahnsinn.²³⁹
40) Du machst mich irre und verrückt.
41) Er kommt bestimmt nicht nochmal zu mir.²⁴⁰
42) Er kommt bestimmt nicht nochmal zu mir.

43) Du dummes, nutzloses Mädl! Du lässt dich gehen!
44) Du wirfst dich selbst und ohne Kontrolle in seine Liebe!
45) Du dummes, nutzloses Mädl! Du lässt dich gehen!

²³⁶ oder: ich gefalle ihm und er gefällt mir.

²³⁷ im Sinne von: Ihre Augen sind so schön, dass sie mich fesseln. Sie fängt mich mit ihren schönen Augen ein.

²³⁸ Man will damit andeuten, dass die Tochter, die im Moment spricht des Öfteren englisch- oder französischsprachige Ausdrücke in Konversationen verwendet. Demnach soll der Eindruck vermittelt werden, dass diese Person sich für jemand Besseres, jemanden mit mehr Bildung und, oder höherem gesellschaftlichen Niveau hält. Eine genauere Erklärung zum Gebrauch von Anglizismen und anderen Sprachen sowie deren Bedeutung erfolgt im Kapitel 2.4.2.1 Analyse der lexikalischen Besonderheiten.

²³⁹ Wörtlich: frustriert mich, ärgert mich, reizt mich (Hinds; Badawi 1986: s.r. ġ-y-t).

²⁴⁰ wörtlich: Da ist mein Bart, wenn er nochmal zu mir kommt. Redewendung: Wette, dass er nochmal zu mir zurückkommt, ansonsten rasiere ich meinen Bart ab. Im Sinne von: Wenn ich nicht Recht behalte, dann verliere ich meine Ehre. Kann auch von Frauen verwendet werden (Gespräch mit Tarek Eltayeb).

- 46) Du wirfst dich selbst und ohne Kontrolle in seine Liebe!
- 47) Schaut euch die Mädchen von heute an,
- 48) die nach dem Flirten verrückt sind, Leute!
- 49) Ihre Augen sind wie eine Falle!
- 50) Sie machen die Jungs in der Nachbarschaft ganz verrückt.
- 51) Sie machen die Jungs in der Nachbarschaft ganz verrückt.
- 52) Die Wahrheit ist, dass Zuba²⁴¹ in den Club geht, ihren Mund öffnet und ruft.
- 53) Sie trägt Sportschuhe mit einer Masche und schreibt auf Facebook, die
Arrogante!
- 54) Nein! Sie hat auch viele Tattoos und sie redet dauernd mit den Worten „Yes“
und „No“!²⁴²
- 55) Nein! Sie hat auch viele Tattoos und sie redet dauernd mit den Worten „Yes“
und „No“!
- 56) Sie trägt ein schönes, stilvolles Outfit, eine hübsche kurze Hose und ein
schickes Kleid.
- 57) Das Makeup ist kiloschwer aufgetragen, so als ob es viel davon gäbe und es
kostenlos wäre!²⁴³
- 58) So als ob es viel davon gäbe und es kostenlos wäre! Ich gehe nicht hin. So als
ob es viel davon gäbe und es kostenlos wäre! Ich gehe nicht hin.

²⁴¹ Spitzname für Zainab.

²⁴² siehe auch Kapitel 2.4.1.4 Einfluss anderer Sprachen, Kapitel 2.4.2.1.1 Anglizismen und 2.4.2.1.2 Andere Spracheinflüsse.

²⁴³ Diesen Ausdruck verwendet man beispielsweise auf dem Markt, wenn man eine Tüte voll mit Tomaten kauft und man zum Verkäufer sagt: „Pack viel davon ein. Es kostet nicht viel, also nehme ich davon sehr viel (ohne Maßangabe).“ (Gespräch mit Tarek Eltayeb).

- 59) So als ob es viel davon gäbe und es kostenlos wäre! Ich gehe nicht hin. So als ob es viel davon gäbe und es kostenlos wäre! Ich gehe nicht hin.
- 60) Mit meinem ganzen Stolz sage ich mit verletzter Stimme:
- 61) „Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin.“
- 62) Mit meinem ganzen Stolz sage ich mit verletzter Stimme:
- 63) „Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin.“
- 64) Oh du Mäd!l, du Mädchen von Nebenan, es geht mir nicht gut!²⁴⁴
- 65) Deine Geschichte ist schon von früher bekannt. Du suchst dir immer die guten Männer aus, die aufrichtig in dich verliebt sind.²⁴⁵
- 66) Du suchst dir immer die guten Männer aus, die aufrichtig in dich verliebt sind.
- 67) Schäm dich! Du machst mich fertig!²⁴⁶
- 68) Die Gefühle und Schmerzen der anderen sind dir komplett egal!²⁴⁷
- 69) Schäm dich! Du machst mich fertig!
- 70) Die Gefühle und Schmerzen der anderen sind dir komplett egal!
- 71) Das heißt, auch wenn du mich auf eine unmögliche Art und Weise verlässt,
- 72) so wollte ich dich sowieso verlassen, aber ich war zu schüchtern es dir zu sagen.
- 73) Das heißt, auch wenn du mich auf eine unmögliche Art und Weise verlässt,

²⁴⁴ wörtlich: Ich lebe mein Leben müde in meinem Leben. Wird oft verwendet um auszudrücken, dass man sich aufgrund von diversen Problemen schlecht fühlt, vor allem bei Geldproblemen.

²⁴⁵ wörtlich: immer gehst du gegen die Gutmütigen vor (Hinds; Badawi 1986: s.r. ġ-l-b).

²⁴⁶ wörtlich: du ermüdest mich (Hinds; Badawi 1986: s.r. t-ŧ-b).

²⁴⁷ wörtlich: Der Schmerz, den du mir bereitet hast ist leichter als der Schmerz der anderen.

- 74) So wollte ich dich sowieso verlassen, aber ich war zu schüchtern es dir zu sagen.
- 75) Aber ich war zu schüchtern es dir zu sagen.
- 76) Aber ich war zu schüchtern es dir zu sagen.
- 77) Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin. Ich gehe nicht hin.
- 78) *Der gewünschte Teilnehmer²⁴⁸ ist beschäftigt oder nicht erreichbar.*
- 79) *Sie können auf diesem Weg eine Sprachnachricht hinterlassen.*
- 80) *Fügen Sie einen Stern vor der Nummer hinzu um nochmal verbunden zu werden.*
- 81) *Ach egal, komm nicht. Du bist ein Loser!*

2.3.11 Transkription: *ʔumm id-dunya*

Interpreten: Qusai feat. Sadat & Fifty

Erscheinungsjahr: 2015

- 01) xušš ʔalē!
- 02) mazkūra fi-l-Qurʔān mitʔāl ʔanha fi kitābu-l-karīm
- 03) ʔumm id-dunya da l-ʔinwān yidxulūha ʔaminīn²⁴⁹
- 04) ʔarḍ il-mulūk balad il-bašāwāt²⁵⁰ – bilād in-Nīl wi-l-ʔahrāmāt
- 05) sadd ʔālī²⁵¹, ʔazhar²⁵², kinīsa, Nāšir wi-s-Sādāt²⁵³
- 06) zaḥma yā dunya zaḥma
- 07) sibāʔ šawāriʔ mafiš raḥma

²⁴⁸ wörtlich: das verlangte, gefragte Telefon (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-l-b).

²⁴⁹ Q 15:46 „ʔudtʔḥulūhā bi-salāmin ʔaminīn“.

²⁵⁰ Persisch.

²⁵¹ Assuan Staudamm.

²⁵² al-Azhar Moschee in Kairo.

²⁵³ Ǧamāl ʔAbd an-Nāšir und Anwar as-Sādāt, ehemalige Präsidenten Ägyptens.

- 08) šahāma basāṭa min ġēr ʔalāṭa ʔalāṭa
- 09) kullu yḥibb il-laḥma
- (ʔaywa...)
- 10) salām kibīr li-šaʕb ʔalbu kbīr
- 11) ʕayšīn il-ḥilwa wi-l-murra bass il-xēr mawġūd bi-ktīr
- 12) šayfīn il-waḍʕ ʔaw šaklu wi-n-nās raḍyīn ʕayšīn
- 13) ḥassīn ẓulmak wi mašaklak wi-l-ʕālam ḥamdīn šakrīn
- 14) ʔayyām zamān kān kalām tamām yarētu yirġaʕ tāni
- 15) dilwaʔti ʔān ʔawān farḍ in-nizām min il-ʔaġāni
- 16) ʕAbd il-Muṭṭalib, ʕAbd il-Wahhāb, Umm^l Kalsūm wi Ḥalīm²⁵⁴
- 17) Sayyid Darwīš²⁵⁵, Sayyid Mikkāwī²⁵⁶ wi-n-nās iṭ-ṭayyibīn
- 18) ʔahl il-karam ʔašḥāb ḍiyāfa ḥāga tsurr il-ʕēn
- 19) hatrūḥ tizūr is-Sayyida²⁵⁷ wi-tiṭlaʕ ʕa-l-Ḥusain²⁵⁸
- 20) fī ʕurūʔ il-mašriyīn in-Nīl biyigri zayy id-damm
- 21) law šāfak šāyil hamm^l – hayʔullak „fakk^l yā ʕamm^l! fakk^l yā ʕamm^l!“
- 22) waxdinha kida bi-s-sāhil wi kull^l ḥāga taʕdi fi-sanya
- 23) waxdak ḥaṭak liʔinn mašr^l hiyya ʔumm id-dunya

²⁵⁴ Berühmte ägyptische Sänger und Musiker des 20. Jahrhunderts. Insbesondere hervorzuheben sind ʕAbd il-Wahhāb und Umm Kalsūm, die die ägyptische Unterhaltungsmusik mitprägten sowie deren Weiterentwicklung beeinflussten (vgl. Graf: 2012, S. 58 ff.; vgl. Scott 2007: S. 171).

²⁵⁵ Sayyid Darwīš wurde im Jahr 1892 geboren und starb 1923. Er war ein berühmter ägyptischer Sänger und Komponist, der auch als Vater der modernen arabischen Musik oder als Vater der ägyptischen Popmusik bezeichnet wird (vgl. Salloum: 2001; vgl. Scott 2007: S.171).

²⁵⁶ Berühmter ägyptische Sänger und Musiker des 20. Jahrhunderts.

²⁵⁷ Sayyida Zainab, die Enkeltochter des Propheten Muhammad, deren Schrein sich in der Sayyida Zainab Moschee in Kairo befindet. Es zählt zu einer der wichtigsten Pilgerstätten im Islam (vgl. Abu Zahra, 1988: S. 118).

²⁵⁸ al-Ḥusain Moschee in der Altstadt von Kairo, benannt nach dem Enkelsohn des Propheten Muhammad, der in der Schlacht von Kerbela getötet wurde und eine zentrale Rolle im schiitischen Islam spielt (vgl. El² s.v. Ḥusayn b. ʕAlī b. Abī Ṭalīb).

- 24) salām salām salām salām
- 25) Qusai²⁵⁹ wi-Fifty wi-Sadat²⁶⁰ li-maṣr ʔahla kalām
- 26) ʔiḍrab taḥzīm salām
- 27) ṭab baṣṣ^{I 261} li-l-ʔamān
- 28) ʔinta fi ʔamān yā mām
- 29) ʔinta fi ʔamān yā mām
- 30) maṣrūf ʔana bn in-Nil ʔabu kaff raʔiʔ wi-sḡayyar
- 31) fī rumūz fī maṣr^I ktīr šaḥbaha ṭayyib wi-yḥayyar
- 32) fi-l-ḥuẓn^I ʔabl il-ḥēr wi ṣumru²⁶² fī yōm mā-tḡayyar
- 33) da ʔism^I maṣr^I kbīr bass ʔiḥna mā-bnitḡayyar
- 34) *This is the Middle Eastern Hollywood* – ʔawwil ʔiflām šufnāha
- 35) *I'd never misunderstood* – min šaxṣiyāt širifnāha
- 36) min Būḡī wi Ṭamṭam²⁶³ wi Faṭūṭa²⁶⁴ wi Fawāzīr²⁶⁵ Ramaḍān²⁶⁶, Nillī wi Širihān²⁶⁷

²⁵⁹ siehe Kapitel 2.2.4 Weitere Interpreten.

²⁶⁰ siehe Kapitel 2.2.2 Fifty und 2.2.1 Sadat.

²⁶¹ starke Emphase.

²⁶² Bedeutung von ṣumru in einem negierten Satz „niemals“ (vgl. Woidich 2006: S. 337).

²⁶³ waren zwei Puppen aus einer ägyptischen Kinderfernsehserie in den Achtzigern.

²⁶⁴ ist ein fiktiver Charakter, repräsentiert durch den Komiker Samir Ġānem, der in den Achtzigern in der Quizshow „Fawāzīr Ramaḍān“ auftrat (vgl. Ahram Online: 2016).

²⁶⁵ Übersetzung: Puzzle oder Quiz.

²⁶⁶ war eine Quizshow, die nur im Monat Ramadan kurz vor dem ʔiftār „Fastenbrechen“ auf einigen arabischen TV-Kanälen von 1960 bis 2003 ausgestrahlt wurde. Täglich wurde eine Quizfrage gestellt bei welcher man am Ende des Fastenmonats Preise gewinnen konnte. (vgl. Sultan: 2010; vgl. Kraidy, Khalil 2009: S.101).

²⁶⁷ sind ägyptische Schauspielerinnen, geboren in den Sechzigern, die als die Ikonen des Fawāzīr bezeichnet werden. Beide sind durch die Moderation dieses nur im Ramadan ausgestrahlten Fernsehquiz bekannt geworden (vgl. Imām: 2010; vgl. Kraidy, Khalil 2009: S.101).

- 37) ʔahlāwi walla zamalkāwi?²⁶⁸ il-kōra hina ḡunān²⁶⁹
- 38) *I get my immunity from the Egyptian community*
- 39) *high level of caring people, true definition and meaning of the word unity*
- 40) farāʕna ʔafārka ʕarab ḡunūd wi-ḡēš²⁷⁰ manṣūr
- 41) ʔaḥla fann wi-ṭarab šifr wi-kitāba wi-nūr
- 42) *Ancient civilization lasted over thousands of years. Historical figures and events
broken down to my peers. You will never understand. The spirit is so exquisite.
Better but that in your plan: Come here once and you'll revisit!*
- 43) zayy^l kida mā-tšūf waṭaniyya
- 44) yiḥibbu baladhum bi-lā ruḡūš²⁷¹
- 45) wi mahma ṭḥāwil itfarrig bēnahum²⁷²...(Kussgeräusch)²⁷³.... ʔinsa l-mawḍūš
- 46) *Egypt is in my heart – forever will stay and last*
- 47) liʔinn^l habāyib il-mašriyīn²⁷⁴
- 48) dōl ʔagdaʕ nās
- 49) kalāmna ṭālīʕ min ḥāra fi ʔalb iš-šārīʕ
- 50) tismaʕha fi-š-šārīʕ fi-š-šārīʕ - ḥadd^l hina ʕandu māniʕ?
- 51) wallaʕha ʕṭīha kullaha ʕarfa baʕḍīha

²⁶⁸ al-Ahli und Zamālik sind **die** zwei großen Fußballclubs aus Kairo.

²⁶⁹ Realisierung als ḡīm, da der Musiker ursprünglich aus Saudi Arabien stammt und in seinen eigenen Dialekt zurückfällt.

²⁷⁰ Realisierung als ḡīm, da der Musiker ursprünglich aus Saudi Arabien stammt und in seinen eigenen Dialekt zurückfällt.

²⁷¹ Die Betonung der Wörter entspricht nicht mehr dem ägyptischen Dialekt.

²⁷² Die Betonung der Wörter, sowie die Aussprache entsprechen nicht mehr dem ägyptischen Dialekt. Gemäß dem Kairenischen wäre es: *itfarraʔ bēnhum*.

²⁷³ Dieses Geräusch ist eine Art zu zeigen, dass diese Trennung, von welcher sie gerade rappen, unmöglich ist.

²⁷⁴ sehr undeutlich, da der Musiker wieder seinen eigenen Dialekt verwendet und die Wörter nicht mehr gemäß dem Kairenischen betont und ausspricht.

- 52) šaxlaſha ſahlilha ſdīha yāſta²⁷⁵ ſdīha²⁷⁶
- 53) yā ſamm^l yā mallāwi²⁷⁷
- 54) hiyya di l-maḥrūsa
- 55) ʔarūḥ ʔasāfir w-ʔargaſ w-ʔawṭi ſa-l-ʔarḍ ʔabusha
- 56) yā mān fiha zikrayāt ſawāriſha ḍiḥk wi-ſayyāt
- 57) wi-l-ſibna fi ḥawāriha wi-l-ſīd wi-l-ʔahrāmāt²⁷⁸
- 58) maſrūf ʔana bn in-Nīl ʔabu kaff raʔiʔ wi-sḡayyar
- 59) fī rumūz fī maſr^l ktīr ſaſbaha ṭayyib wi-yḥayyar
- 60) fi-l-ḥuzn^l ʔabl il-ḥēr wi ſumru fī yōm mā-tḡayyar
- 61) da ʔism^l maſr^l kbīr bass ʔiḥna mā-bnitḡayyar
- 62) yā ſamm^l yā mallāwi
- 63) hiyya di l-maḥrūsa
- 64) ʔarūḥ ʔasāfir w-ʔargaſ w-ʔawṭi ſa-l-ʔarḍ ʔabusha
- 65) yā mān fiha zikrayāt ſawāriſha ḍiḥk wi-ſayyāt
- 66) wi-l-ſibna fi ḥawāriha wi-l-ſīd wi-l-ʔahrāmāt
- 67) ʔiſṭa ſalā kida
- 68) ṣaḥḥīni!
- 69) maſr^l hiyya umm id-dunya!

²⁷⁵ ist eine umgangssprachliche Bezeichnung unter Jugendlichen für „Mann“ oder „Alter“, die sich höchstwahrscheinlich aus *yā ʔuſṭa* zusammensetzt. *ʔuſṭa* bezeichnet jemanden, der eine spezielle berufliche Ausbildung absolviert hat (Hinds; Badawi 1986: s.r. ʔ-s-ṭ-ā).

²⁷⁶ Starke Betonung von *ſayn* in den Zeilen 49-52.

²⁷⁷ Er ruft irgendeinen Herrn namens *ſamm Mallāwī* und erklärt ihm, dass Ägypten („die Beschützte“) das beschützte Land ist.

²⁷⁸ starke Emphase.

2.3.12 Übersetzung: *ʔumm id-dunya*²⁷⁹

- 01) Komm her zu mir!
- 02) Es wird im Koran erwähnt, es wird darüber im Heiligen Buch gesprochen.
- 03) „Umm id-Dunyā“ das ist der Titel, betretet das Land als Geborgene in
Sicherheit^{280 281}
- 04) Das Land der Könige, das Land der Paschas, das Land des Nils und der
Pyramiden
- 05) Assuan Staudamm, al-Azhar Moschee, Kirche, Nāṣir und Sādāt
- 06) Das Gedränge, oh Welt! Das Gedränge!
- 07) Bei Straßenrennen gibt es keine Gnade
- 08) Tapferkeit ist einfach und ohne Arroganz
- 09) Alle lieben Fleisch!

(Ja....!)
- 10) Großer Frieden für das Volk mit großen Herzen,
- 11) die das Süße und das Bittere leben, aber vor allem die Güte existiert in
großem Maße.
- 12) Die Menschen sehen höchstens den Zustand oder die äußere Erscheinung des
Landes, doch sie akzeptieren ihn und leben ihn aus.
- 13) Sie spüren Unterdrückung und Probleme, doch die Welt ist dankbar.

²⁷⁹ Wörtliche Übersetzung: Die Mutter der Welt. Dieser Begriff wird im Allgemeinen auch als Bezeichnung für Ägypten verwendet.

²⁸⁰ Im Sinne von: Man kann das Land ohne Sorge betreten, denn hier ist man sicher.

²⁸¹ Vgl. Q 15:46 „(Es wird zu ihnen gesagt:) ‚Geht mit ‚Heil!‘ (begrüßt) in Sicherheit (und Frieden) in sie (d.h. in die Paradiesgärten) ein!‘ “ (Paret, 2001; siehe auch Fußnote 249).

- 14) Die alten Zeiten, in denen die Worte in Ordnung waren. Ach, wenn sie doch
jetzt nur wieder zurückkommen würden,
- 15) denn die Musik bestand aus verpflichtenden Regeln und aus Ordnung.
- 16) ʿAbd il-Muṭṭalib, Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb, Umm Kulṭūm, ʿAbd al-Ḥalīm
Ḥāfīz,
- 17) Sayyid Darwīš und Sayyid Mikkāwī. Und die guten Leute,
- 18) das sind Menschen der Großzügigkeit, Besitzer der Gastfreundschaft und
allem, was den Augen Freude bereitet.
- 19) Du wirst den Schrein von Sayyida Zainab besuchen und dann wirst du zur
Ḥusain Moschee gehen.
- 20) Der Nil fließt wie Blut durch die Adern der Ägypter.
- 21) Wenn er dich voller Sorgen sieht, dann wird er zu dir sagen: „Ach, reg dich
ab, Mann! Reg dich ab!“
- 22) Sie nehmen es mit Leichtigkeit, denn alles vergeht in einer Sekunde.
- 23) Dann umarmt er dich, denn Ägypten ist die Mutter der Welt.
- 24) Friede, Friede, Friede, Friede
- 25) Qusai, Fifty und Sadat für die schönsten Worte Ägyptens
- 26) Bring großen Frieden!
- 27) Das ist in Ordnung so, denn es ist für die Sicherheit.
- 28) Du bist in Sicherheit, Mann.
- 29) Du bist in Sicherheit, Mann.
- 30) Ich bin als Sohn des Nils bekannt²⁸², der eine zarte und kleine Handfläche hat.

²⁸² Im Sinne von: Ich bin ein echter Ägypter.

- 31) Ägypten hat viele Merkmale, sein Volk ist gutmütig und irritierend.
- 32) Das Volk steht dir in Trauer, aber noch im Glück, bei. Und es wird sich niemals verändern.
- 33) Der Name Ägyptens ist groß, aber wir ändern uns nicht.
- 34) *Das ist das Hollywood des Nahen Ostens* – Der erste Film, den wir je gesehen haben.
- 35) *Ich würde* die Charaktere, die wir kennengelernt haben, *niemals falsch verstehen*.
- 36) Anfangen von Būgī, Ṭamṭam, Faṭūṭa bis zum Ramadan Quizz mit Nillī und Širihān
- 37) Bist du ein Anhänger des Ahlī-Clubs oder des Zamālik-Clubs²⁸³? Der Fußball hier ist ein Wahnsinn.
- 38) *Ich hol’ mir meine Immunität von der ägyptischen Gemeinschaft,*
- 39) *sowie ein hohes Maß an Fürsorglichkeit, die wahre Definition und Bedeutung des Wortes „Einheit“.*
- 40) Pharaonen, Afrikaner, Araber, Soldaten und eine siegreiche Armee!
- 41) Die schönste Kunst und der schönste Gesang!
- 42) *Alte Kulturen überdauerten mehr als 1000 Jahre. Historische Figuren und Events bleiben auf meinen Kollegen liegen²⁸⁴. Du wirst es niemals verstehen. Der Geist ist so erlesen, sodass du es besser einplanst: Wenn du einmal herkommst, dann wirst du wieder kommen.*

²⁸³ Im Sinne von: Hältst du zur Ahlī- oder zur Zamālik -Mannschaft? Welcher Fangemeinde gehörst du an?

²⁸⁴ Im Sinne von: diese Dinge werden auf sie übertragen – sie brechen auf sie hernieder und lasten auf ihnen.

- 43) Du wirst so einen Patriotismus nirgendwo anders sehen
- 44) Sie lieben ihr Land unendlich²⁸⁵
- 45) Und egal, ob du versuchst sie zu trennen...(Kussgeräusch)²⁸⁶ ...vergiss dieses Thema!
- 46) *Ägypten ist in meinem Herzen*, und wird dort für immer bleiben
- 47) Weil die Ägypter liebevoll sind.
- 48) Sie sind die mutigsten Menschen.
- 49) Unsere Worte kommen aus der Gosse²⁸⁷
- 50) Du hörst sie in jeder Straße, in jeder Straße. Hat hier jemand eine andere Meinung?
- 51) Feuere sie an, stachle sie an, alle sind einander bekannt!
- 52) Bring sie ins Wanken, erwecke sie zum Leben, stachle sie an, Mann, stachle sie an!²⁸⁸
- 53) Oh ʕAmm Mallāwi!²⁸⁹
- 54) Das ist das beschützte Land.
- 55) Ich gehe, reise und komme wieder zurück. Ich knie mich auf den Boden nieder um ihn zu küssen.
- 56) Hey Mann! Es gibt viele Erinnerungen im Land, denn seine Straßen sind voller Gelächter und Weinen.

²⁸⁵ wörtlich: ohne Rückkehr.

²⁸⁶ Dieses Geräusch ist eine Art zu zeigen, dass diese Trennung unmöglich ist.

²⁸⁷ Wörtlich: aus einer Gasse mitten auf der Straße.

²⁸⁸ Damit sind ihre eigenen Worte, die sie durch ihre Musik ausdrücken, gemeint.

²⁸⁹ Keine Übersetzung, da es sich hierbei um einen Namen handelt.

- 57) Wir spielten in seinen Gassen und das Fest und die Pyramiden...²⁹⁰
- 58) Ich bin als Sohn des Nils bekannt ,der eine zarte und kleine Handfläche hat.
- 59) Ägypten hat viele Merkmale, sein Volk ist gutmütig und irritierend.
- 60) Das Volk steht dir in Trauer, aber noch vor dem Glück, bei. Und es wird sich niemals verändern.
- 61) Der Name Ägypten ist groß, aber wir ändern uns nicht.
- 62) Oh ʕAmm Mallāwī!
- 63) Das ist das beschützte Land.
- 64) Ich gehe, reise und komme wieder zurück. Ich knie mich auf den Boden nieder um ihn zu küssen.
- 65) Hey Mann! Es gibt viele Erinnerungen im Land, denn seine Straßen sind voller Gelächter und Weinen.
- 66) Wir spielten in seinen Gassen und das Fest und die Pyramiden...
- 67) Das ist super so!
- 68) Weck mich auf!
- 69) Ägypten ist die Mutter der Welt!

²⁹⁰ Er nimmt Bezug auf seine eigenen Erinnerungen: „Ich kann mich noch an die Gassen, das Fest und an die Pyramiden erinnern.“

2.4. Sprachanalyse

Bevor ich mich nun der sprachlichen Analyse der im vorherigen Kapitel angeführten Liedtexten widme, werde ich über die Sprachsituation Ägyptens schreiben. Dies beinhaltet eine kurze Erläuterung des Begriffs Diglossie, einen Abriss zum Ägyptisch-Arabischen und zum kairinischen Dialekt im Allgemeinen, dessen wichtigste Charakteristika erklärt werden. Außerdem gehe ich auf die Geschichte sowie die gegenwärtige Situation anderer Sprachen in Ägypten ein. Danach folgt eine detaillierte Einführung zum Thema Jugendsprache und Sprachinnovation, was als Einleitung zur eigentlichen Analyse dienen soll.

2.4.1. Sprachsituation in Ägypten

2.4.1.1. Die Arabische Sprache

Die Sprachsituation Ägyptens kann mit jener aller arabisch-sprachigen Länder gleichgesetzt und mit dem Begriff Diglossie zusammengefasst werden, welcher durch Fergusons Artikel in *Word: Journal of the Linguistic Circle of New York*²⁹¹ maßgeblich geprägt wurde. Dieser Terminus steht für eine bestimmte Form der Zweisprachigkeit, eine Art Dualismus, bei welcher mehrere Sprachformen koexistieren, deren Gebrauchsfeld jedoch komplementär ist, ebenso wie das Verhältnis von klassischer arabischer Schriftsprache und gesprochenem Dialekt in der arabischen Welt. In seiner Abhandlung erklärt Ferguson anhand seines klassischen Modells²⁹² Diglossie als eine relativ stabile Sprachsituation, in welcher ein oder mehrere Varietäten nebeneinander vorherrschen, es jedoch eine linguistische Variante gibt, die einen höheren Stellenwert als die andere aufweist. Er unterscheidet also zwischen der

²⁹¹ vgl. Ferguson, Charles A. 1959. „Diglossia“ *Word: Journal of the Linguistic Circle of New York*, 15. S.325-340.

²⁹² Modell von vier Sprachen: Schweizer Deutsch, Haitisches Kreol, Neugriechisch und Ägyptisch-Arabisch, die er heranzieht um Diglossie anschaulich darzustellen.

„High variety“, welche die geschriebene und formelle Form der Sprache, Klassisch Arabisch (*fuṣḥā*)²⁹³, repräsentiert, und der „Low variety“ (*ʿāmmīya/dāriġa*), die lokale, regionale, sowie soziale arabische Dialekte, die in informellen Situationen verwendet und üblicherweise nicht geschrieben werden, vertritt. Laut Ferguson ergibt sich demnach eine Dichotomie zwischen zwei unterschiedlichen Sprachvarianten, die zahlreiche Linguisten und ihre Sprachstudien prägten. Allerdings erfährt sein Modell viel Kritik, da es auf die heutige Sprachsituation der arabischen Welt nicht mehr zu hundert Prozent anwendbar ist, weil sich im Laufe der Dekaden soziale Änderungen sowie gesellschaftlicher Fortschritt ergaben und die Alphabetisierungsrate bis heute wächst. Durch die stetige Entwicklung und gegenseitige Beeinflussung beider Varietäten, sowie dem zunehmenden Einfluss von Fremdsprachen kann man von einem dauerhaften linguistischen Wandel sprechen.²⁹⁴

2.4.1.2. Ägyptisch-Arabisch

Innerhalb Ägyptens herrschen verschiedene unterschiedliche Dialekte vor, die sich sowohl als urbane, rurale sowie Beduinendialekte klassifizieren lassen, als auch einer geographischen Einteilung unterliegen²⁹⁵. Das Kairinisch-Arabisch wird aufgrund seiner weiten Verbreitung und der allgemeinen Verständlichkeit, auch über Staatsgrenzen hinaus, als Standard tituiert (Standard Egyptian Colloquial). Vor allem in Ägypten gibt es keine klare Trennlinie zwischen den beiden von Ferguson

²⁹³ Das heutige Klassische Arabisch unterscheidet sich linguistisch von ihrer Ursprungsform, der Terminus bleibt jedoch erhalten. Aufgrund der Ambiguität der Sprachsituation und der Tatsache, dass die klassische Hochsprache im Laufe der Zeit Veränderungen durchlebt hat, spricht man heutzutage in englischen, sprachwissenschaftlichen Publizierungen von „Modern Standard Arabic“ anstatt von „Classical Arabic“ (vgl. EALL, s.v. Culture and Language).

²⁹⁴ vgl. EALL, s.v. Diglossia.

²⁹⁵ Ober-, Mittel- und Unterägypten, sowie Oasendialekte. Diese werden wiederum je nach sprachlichen Charakteristika geographisch unterteilt (vgl. EALL, s.v. Egypt).

definierten Varietäten, H und L²⁹⁶, denn es überwiegen Zusammenspiel, gegenseitige Beeinflussung, sowie Überlappung beider. In manchen Situationen, wie beispielsweise bei Nachrichtensendungen, öffentlichen Ankündigungen, im Parlament oder bei offiziellen Regierungsangelegenheiten, wird nie die dialektale Variante verwendet, während diese alle anderen Situationen dominiert. Häufig wird auch eine Vermischung beider Level als Kommunikationsmittel gebraucht, wie zum Beispiel im Schulunterricht. Unterrichtsmaterial ist immer in *fuṣḥā* verfasst, währenddessen mündliche Übungen, Diskussionen oder Interaktionen zwischen Schülern und Lehrern in der *ʿāmmīya* stattfinden. Man findet eine Mischform ebenso bei Bewerbungsgesprächen oder bei geschäftlichen Meetings. Festzuhalten ist auch, dass ausschließlich der lokale Dialekt im Alltag oder im privaten Bereich gesprochen wird. Folgernd gibt es Situationen, in denen entweder die eine, oder die andere Variante gebraucht wird, weshalb es sich nicht mehr um eine eindeutige Diglossie handelt.²⁹⁷

2.4.1.3. Kairinisch-Arabisch

Kairinisch-Arabisch wird oft mit Ägyptisch-Arabisch gleichgesetzt, da es innerhalb Ägyptens als Standard²⁹⁸ anerkannt wird und die Position einer Lingua franca einnimmt, um eine Sprachbasis zwischen *fuṣḥā* und *ʿāmmīya* zu schaffen. Zweifellos stellt der Kairoer Dialekt unter den zahlreichen ägyptischen Dialekten den wichtigsten dar.

²⁹⁶ Kurzform für High und Low variety.

²⁹⁷ vgl. EALL, s.v. Egypt.

²⁹⁸ nicht mit dem deutschen Terminus „Standardsprache“ zu verwechseln. Obwohl es als Standard titulierte wird, ist es nicht standardisiert und auch keine genormte Schriftsprache. Es wird allgemein akzeptiert und genießt einen höheren Stellenwert im Vergleich zu anderen arabischen Dialekten.

Ursprünglich wurde er von der städtischen Mittel- und Oberschicht Kairos gesprochen, konnte sich aber sowohl in anderen urbanen, als auch in ruralen Gebieten außerhalb der Hauptstadt etablieren, da er von der Bevölkerung als eine Art Prestigedialekt angesehen wird. Aufgrund des kulturellen ägyptischen Exports hat sich der kairinische Dialekt in der gesamten arabischen Welt verbreitet und gilt auch außerhalb des Landes als allgemein verständlich.

Neben seiner Wichtigkeit als Mediensprache Ägyptens, entwickelte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine lebendige und stetig wachsende schriftliche Tradition, die sogenannte Dialekt-Literatur. Darunter finden sich Volkspoesie, Novellen, Theaterstücke, Märchen und dergleichen, woraus sich bereits zahlreiche wichtige literarische Texte ergaben. Obwohl diese einen Mangel an Standardisierung von Orthographie und Grammatik aufweisen, so sind sie doch literarisch wertvoll. Die Sprachwissenschaft konnte von dieser Entwicklung ebenso profitieren, da sie viel Potential aus der Dialekt-Literatur schöpfte. Das Kairinisch-Arabische zählt zu dem am weitesten verbreiteten und besten erforschten Dialekten des arabischen Sprachraums.

Die erste umfassende Grammatik erschien 1880 von Spitta, ein Jahrhundert später veröffentlichten Mitchell (1962) und Wise (1978) weitere Werke zu Grammatik und Syntax. Manfred Woidich verfasste 2006 eine detaillierte Grammatik mit besonderem Fokus auf die Satzlehre. Außerdem zählt sein Werk *Ahlan wa Sahlan: Eine Einführung in die Kairoer Umgangssprache* (2002) zu den gängigsten Lehrwerken des kairinischen Dialekts im deutschsprachigen Raum. Eine unabkömmliche und

notwenige Quelle für heutige linguistische Arbeiten stellt das umfangreiche Wörterbuch von Hinds und Badawi dar.²⁹⁹

2.4.1.3.1. Wichtige sprachliche Charakteristika³⁰⁰

Phonologie

- a) Interdentale werden durch Postdentale (Verschlusslaute) ersetzt³⁰¹: $t > t$
 $\underline{d} > d$
 $\underline{ḍ} > ḍ$

Beispiele: $\underline{t}aṣṣab > taṣṣab$ „Fuchs“

$\underline{d}ahab > dahab$ „Gold“

$\underline{ḍ}ulma > ḍalma$ „Finsternis, Dunkelheit“

Interdentale werden durch Sibilanten (Zischlaute) ersetzt³⁰²: $t > s$
 $\underline{d} > z$
 $\underline{ḍ} > ṣ$

Beispiele: $\underline{t}awra > sawra$ „Revolution, Aufstand“

$\underline{t}ilmīḍ > tilmīz$ „Schüler“

$\underline{ṣ}aḍīm > ṣaṣīm$ „groß, großartig, mächtig“

- b) $qāf$ wird durch ein Hamza ersetzt. Es wird zu einem sogenannten „glottal stop“ (Stimmritzenabsatzlaut; Knacklaut): $q > ʔ$. Beispiel: $qāl > ʔāl$ „sagen; er sagte“

In Lehn- oder Bildungswörtern aus dem Hocharabischen, wie *il-Qurʔān* „der Koran“, *qarya* „Dorf“ bleibt der Buchstabe $qāf$ erhalten.³⁰³

- c) $ḡim$ wird als $ḡim$ realisiert: $ḡ > g$. Beispiel: $ḡadīd > gidīd$ „neu“

²⁹⁹ vgl. EALL, s.v. Cairo Arabic; vgl. Woidich 2006: S. 1-5.

³⁰⁰ Anmerkung: Hier wurden nur die charakteristischsten Merkmale des kairinischen Dialekts ausgewählt und kurz erklärt.

³⁰¹ vgl. Woidich 2006: S-11-14.

³⁰² loc.cit.

³⁰³ vgl. Woidich 2006: S. 12.

d) weitere Konsonanten:

v/ž kommen nur selten vor und werden hauptsächlich in Lehnwörtern verwendet, wie beispielsweise *villa* „Villa“ und *žambōn* „Schinken“.

Bei den Konsonanten *r/l/m/b* handelt es sich um Phoneme mit einer sekundären Emphase, woraus sich folgende Minimalpaare ergeben:

rāʔid „liegend“ – *ṛāʔid* „Bürgermeister“

walla „oder“ – *walla* „Um Gottes willen!“

ʔabla „vor“ – *ʔabla* „Lehrerin“

yamma „Seite“ – *yaṃṃa* „Oh Mama!“³⁰⁴

e) Elision und Einschub von Kurzvokalen

Gemäß Silbenstrukturregeln werden *i/u* in unbetonter, offener Silbe nach einfachen Konsonanten elidiert, dies gilt auch über Wortgrenzen hinweg.³⁰⁵

Beispiele: *rāgil* + *ēn* > *ṛaglēn* „zwei Männer“

hiyya ʔuxtaha > *hiyya_xtaha* „Sie ist ihre Schwester.“

Um Doppelkonsonanz am Beginn des Wortes oder Dreifachkonsonanz zu vermeiden sowie überlange Silben aufzusprengen, wird – je nach vokalischer Umgebung – ein Kurzvokal eingeschoben (Epenthese).³⁰⁶

Beispiel: *kull* + *sana* > *kull^l sana* „jedes Jahr“

f) Diphthonge *-aw/-ay-* werden zu *ō/ē* monophthongisiert.³⁰⁷

Beispiele: *yawm* > *yōm* „Tag“

bayt > *bēt* „Haus“

³⁰⁴ vgl. EALL, s.v. Cairo Arabic.

³⁰⁵ vgl. Woidich 2006: S. 30.

³⁰⁶ vgl. Woidich 2006: S. 32.

³⁰⁷ vgl. Woidich 2006: S. 7-10.

g) Wichtigste Betonungsregel im Unterschied zu anderen urbanen Dialekten im arabischen Sprachraum ist, dass in der Silbenstruktur CvCCvCv die vorletzte Silbe betont wird, anstatt der drittletzten. Beispiel: *madrása* anstatt *mádrasa* „Schule“. ³⁰⁸

Morphologie

a) Verben

aktib-niktib dient als Hauptunterscheidungsmerkmal, um eine geographische Einteilung in Ost- und Westdialekte vorzunehmen. Es ist somit deutlich, dass es sich beim Kairinisch-Arabisch um einen östlichen, auch Mašriq-Dialekt genannt, handelt.

Verbmodifikatoren *bi-* und *ha-* treten an Verben im Imperfekt an. Ersteres dient zur Kennzeichnung der Gegenwart sowie habituellen Handlungen. Letzteres gilt als Indikator der Zukunft. ³⁰⁹

Beispiele: *biyīšraḥ sagāyir*. „Er raucht jetzt/gewöhnlich.“

haktib gawāb. „Ich werde einen Brief schreiben.“

b) Demonstrativpronomen *da/di/dōl* können jede Stellung im Satz einnehmen.

Vorangestellt bedeuten sie „das ist“, nachgestellt kennzeichnen sie die Form der Nahdeixis „dieser, diese“. ³¹⁰

Beispiele: *da gamīl*. „Das ist schön.“

ir-ṛāgil da „dieser Mann“

c) Der Genetivexponent *bitāf* wird verwendet um Zugehörigkeit und Besitz anzuzeigen. An *bitāf* wird ein passendes Possessivsuffix angefügt, das mit dem vorangehenden Substantiv kongruiert und eine Genetivverbindung bildet. Wie im

³⁰⁸ vgl. EALL, s.v. Cairo Arabic.

³⁰⁹ vgl. Woidich 2002: S. 131f.

³¹⁰ vgl. Woidich 2006: S. 44.

letzten Beispiel ersichtlich, kann *bitāṣ* ohne Leitwort auch Tätigkeiten bezeichnen.³¹¹

Beispiele: *iš-šanta bitāṣi* „meine Tasche“

ik-kitāb bitāṣ il-ṣarabi „das Arabischbuch“

bitāṣ il-laban „der Milchmann“

Syntax

In negierten Aussagesätzen stehen die Negationspartikel *miš/muš* vor dem Prädikat, wenn es sich um ein *ha*-Imperfekt oder um ein Aktivpartizip handelt.

Die zirkumfigierte Negation mit *ma-...š* wird bei verbalen Prädikaten, also bei Verben im Perfekt, Imperfekt, *bi*-Imperfekt oder bei Präpositionen verwendet. Da der Imperativ nicht direkt verneint werden kann, tritt dafür die 2. Person des Imperfekts ein.

Beispiele: *da miš kwayyis*. „Das ist nicht gut.“

ma-katabš „er hat nicht geschrieben“

ma-lūš maṣna. „Das hat nichts zu bedeuten.“

ma-tiftaḥš! „Mach nicht auf!“³¹²

Lexik

Es gibt einige lexikalische Charakteristika, die den kairinischen Dialekt kennzeichnen, dazu zählen das Aktivpartizip *ṣāyiz/ṣāwiz* „wollen“, die Interrogativpronomina *izzāy* „wie“ und *ēh* „was“, die Partikeln *zayy* „wie“ und *baʔa*

³¹¹ vgl. Woidich 2006: S. 59; vgl. Woidich 2002: S. 107.

³¹² vgl. Woidich 2006: S. 334-336; 108-109.

„so, denn, doch“, außerdem Begriffe wie *ḥāga* „etwas“, *dilwaʔti* „jetzt“, *šāf-yiṣūf* „sehen“, *rāḥ-yirūḥ* „gehen“, sowie die Existentialpartikel *fī(h)* „es gibt“. ³¹³

2.4.1.4. Einfluss anderer Sprachen

Im Kairinisch-Arabischen sowie im gesamten ägyptischen Sprachraum gibt es seit Jahrhunderten zahlreiche Spuren verschiedener Sprachen, allen voran das koptische Substrat.

Die ersten anderssprachigen Einflüsse stammen aus dem Koptischen, obwohl dieses seit dem Mittelalter ausgestorben ist und lediglich als liturgische Sprache in koptischen Kirchen weiterlebt. Außerdem gibt es griechische (*tarabēza* „Tisch“), persische (*bass* „nur“) und osmanisch-türkische (*kušk* „Kiosk“, *ʔirš* „Piaster“) Spracheinflüsse. Später mischten sich Französisch (*barbarēz* „Windschutzscheibe“), Italienisch (*istabēna* „Einverstanden!“) und schließlich Englisch in das Ägyptische hinein. ³¹⁴

Bis in die 1870er Jahre spielte Englisch, neben Französisch, Türkisch und Deutsch, nur eine geringe Rolle in Ägypten. Erst um die Jahrhundertwende, als die Briten das Land besetzten, konnte Englisch zur zweitwichtigsten Sprache nach Französisch, das von ägyptischen Aristokraten jahrzehntelang favorisiert wurde, aufsteigen. In der Zwischenkriegsphase gelang es den Briten den Einfluss der englischen Sprache in öffentlichen Schulen sowie Universitäten zu manifestieren und zu verstärken, trotzdem dominierte weiterhin Französisch als erste Fremdsprache, vor allem in Privatschulen. Während der 1950er und 1960er Jahre, der Regierungszeit von Ḡamāl ʿAbd an-Nāṣir, konnte man einen allgemeinen Rückgang anderer Sprachen

³¹³ vgl. EALL, s.v. Cairo Arabic; vgl. Woidich 2006: S.50, 174, 210.

³¹⁴ vgl. EALL, s.v. Cairo Arabic.

verzeichnen. Die Situation änderte sich rasch als Anwar as-Sādāt an die Macht kam und die Beziehungen zu den Vereinigten Staaten gestärkt wurden. Seitdem zählt Englisch zur wichtigsten Fremdsprache Ägyptens. Aufgrund lukrativer Jobaussichten, die durch Sādāts „open door policy“ entstanden, erlernten immer mehr Schüler und Studenten die englische Sprache. Bis heute sind Fremdsprachen, insbesondere Englisch und Französisch, ein wichtiges Segment im ägyptischen Bildungssystem.³¹⁵

Vor allem im technischen Bereich revolutionierte das Englische die arabische Sprache. Mittlerweile gibt es technische Lexika und Glossare über nicht-arabische Termini aus dem Englischen (*kumbiyūtar* „Computer“) oder für die Automobilbranche aus dem Französischen (*diriksyōn* „Lenkrad“). Der Gebrauch solcher direkter Entlehnungen tritt hauptsächlich in der gesprochenen Sprache auf, weniger in der Schriftsprache, wo Lehnübersetzungen bevorzugt werden, sodass beispielsweise der Ausdruck *ḥāsib ?ālī* das Lehnwort *kumbiyūtar* ersetzt. Daraus ergeben sich eine Reihe von parallelen Lexemen, jene die vorwiegend beim Sprechen und andere die ausschließlich beim Schreiben verwendet werden, woraus erneut ein Dualismus und somit eine Form von Diglossie entsteht.³¹⁶

2.4.2. Jugendsprache

Jugendsprache unterscheidet sich vom gesprochenen Standard-Dialekt und bildet wie auch die Umgangssprache³¹⁷ eine eigene Sprachebene. Man könnte auch von einem Soziolekt sprechen, das bezeichnet eine durch soziales Umfeld beeinflusste Sprache einer spezifischen Gruppe der Gesellschaft, wie in diesem Fall, der Jugend.

³¹⁵ vgl. Schaub 2000: S. 226-229.

³¹⁶ vgl. EALL, s.v. Egypt.

³¹⁷ Form der Sprache, die einen näheren Bezug zum Alltagsleben hat als beispielsweise ein regionaler Dialekt.

Ein Synonym für diesen Begriff ist Jargon, eine nicht standardisierte Sprachvarietät eines bestimmten sozialen Umfelds und deren individuelle Ausdrucksweise. Im Unterschied dazu definiert sich Slang als eine nonchalante und grobe Sprechweise. Problematisch wird die Begriffsfindung im arabischen Kontext. Die ägyptische Übersetzung lautetet *sīm* „Jargon“, außerdem gibt es den Begriff *raṭāna ʿāmmīya* „Slang“ oder man hält sich an den allgemeineren Terminus *kalām aš-šabāb* „Jugendslang, Jugendsprache“.³¹⁸ In dem Artikel „The language of Cairo’s young university students“ von Sherin Rizk stellt sie sich der Frage, ob die linguistische Situation in Ägypten eine Doppel-Diglossie darstellt. Sie geht davon aus, dass eine Parallelbeziehung auf sprachlicher Ebene existiert, genauso wie das Verhältnis von *fuṣḥā* und *ʿāmmīya* in der Schriftsprache Ägyptens. Jugendsprache wäre demnach Nicht-Standard der oralen Form, so wie der ägyptische Dialekt zwar als gesprochener Standard akzeptiert wird, jedoch als Nicht-Standard in der Schriftsprache gilt.³¹⁹

Das Phänomen Jugendsprache tauchte erstmals Anfang der 1990er Jahre in Ägypten auf und wurde medial stark kritisiert. Erst um die Jahrtausendwende konnte sich diese Neuerung langsam durch die ägyptische Musikproduktion etablieren und fand seinen Weg in die Musikszene.³²⁰ Vermehrten Gebrauch von Jargon innerhalb der jungen Generation lässt sich vor allem seit der Revolution 2011 verzeichnen, dessen Präsenz sich dadurch sowohl in den sozialen Medien, als auch in der Musikbranche verstärkte und weiterentwickelte.³²¹

³¹⁸ vgl. EALL, s.v. Slang.

³¹⁹ vgl. Rizk 2007: S.292f.

³²⁰ vgl. Rizk 2007: S. 293f.

³²¹ vgl. Vortrag von Manfred Woidich „Lexical innovation with a social meaning: Egyptian youth speech, in particular with respect to intensifiers“, Information in Arabic, Bayreuth/Amsterdam, 10.12.2015.

Ist man Mitglied einer Gemeinschaft, dann erscheint es häufig, dass entsprechend dem Anlass oder dem Kontext eine partikuläre Sprache gebraucht wird, um eine spezielle Funktion zu erfüllen.³²² Hierzu zählen beispielsweise Gespräche mit Vorgesetzten, öffentliche Reden, oder – wie im Falle dieser Arbeit – Musiktexte. In den letzten Jahren fokussierte sich die Sprachwissenschaft oft auf die Veränderung der ägyptischen Sprache hin zu einer Art Straßensprache, einem vulgären, neuartigen Jargon, der sich innerhalb der Jugendlichen ausbreitete. Die Meinungen über diese Entwicklungen spalten sich in zwei Lager auf. Einerseits steht der Wandel für eine Form von Missachtung, sowie Respektlosigkeit gegenüber arabischer Kultur und Tradition. Andererseits ist jede Veränderung der Sprache ein natürlicher, nicht aufzuhaltender Prozess. Zudem ist es ein individueller Weg um persönlichen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Jugendliche entwickeln eigene Sprachcodes um untereinander zu kommunizieren, sodass nur jemand innerhalb der Gruppe der Konversation folgen kann. Außerdem versuchen sie mit ihren vulgären Ausdrücken gegen das System zu rebellieren,³²³ wobei sich diese Rebellion nicht nur auf gesellschaftlicher Ebene ereignet, sondern auch auf sprachlicher, denn Jugendsprache versuchen zum Teil allgemeine Sprachregeln zu brechen. Gleichzeitig streben sie nach Anerkennung unter Kollegen sowie innerhalb der Gesellschaft. Warum bedienen sich junge Menschen nun einer eigenen Sprache? Dafür gibt es viele Gründe. Einerseits könnte eine der Quellen spezifischer Gruppenjargon sein, wie beispielsweise jener von Automechanikern, Ingenieuren, Barkeepern, Gefängnisinsassen, Drogendealern oder Studenten. Diese verwenden ihren

³²² vgl. EALL, s.v. Language Attitudes.

³²³ vgl. Mejdell 2008: S. 115-116.

facheigenen Jargon um – meist aus unterschiedlichen Gründen – miteinander zu kommunizieren. Andererseits ist höchstwahrscheinlich dem Ärger und dem Frust mit dem eigenen Leben zu entkommen das Hauptmotiv für Jugendsprache. Man findet diese häufig in Universitäten, Cafés, auf Märkten oder auf der Straße, wo Jugendliche aufeinandertreffen und zusammen eine neue, individuelle Ausdrucksweise kreieren. Ziel dabei ist es, das gewöhnliche Leben, sowie die alltägliche Sprache zu ignorieren und sich gegen gesellschaftliche Konventionen aufzulehnen, wie folgendes Zitat aus dem Artikel „Youth Speech“ von Ahmad Taher Hassanein beweist³²⁴:

„The pressures of life have caused young people to lose the ability to create a meaningful dialogue with authority and society, and traditional language does not help them change their reality. The boredom, tediousness, and meaninglessness of their lives have driven them to invent their own internal code of communication; society has ignored their ambitions, dreams, and desires, and they face that by ignoring social norms as a way of self-assertion.“³²⁵

Voraussetzung für den Gebrauch einer eigenen Jugendsprache ist also die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe, sowie damit verbundene Gruppensolidarität und -identität, wie beispielsweise unter Musikern.

Schließlich ist noch anzumerken, dass sich Jugendsprache auf verschiedenste Weise entwickeln kann. Dies können einerseits Wörter sein, die oft dieselbe Bedeutung wie deren englische Äquivalente (*mūd*, engl. mood „Stimmung, Laune“, *mān*, engl. man „Mann“) haben. Andererseits sind viele jugendsprachliche Ausdrücke arabischen Ursprungs. Indem sie aus drei Wurzeln bestehen, korrespondieren sie meist mit dem

³²⁴ vgl. EALL, s.v. Youth Speech.

³²⁵ EALL, s.v. Youth Speech.

bereits existierenden, standardisierten Wortschatz des modernen Hocharabisch, oder Ägyptisch-Arabischen. Hierbei wird erneut zwischen Recycling und Ableitung unterschieden. Bei der ersten und geläufigeren Variante werden klassische, arabische Wörter in einem neuen Kontext mit neuer Bedeutung versehen und wiederverwendet, wie beispielsweise der Begriff *ṭaḥn*, welcher standardgemäß „Schroten, Mahlen, Zerkleinerung“ und in der Jugendsprache „sehr“ bedeutet. Andere Termini werden von bereits existierenden Wurzeln abgeleitet. Beispiel dafür ist das Wort *riwiš* „cool, krass, mega“, welches vom Standard Ägyptisch-Arabisch *rawša* „mentales Durcheinander“ abstammt.³²⁶

2.4.2.1. Analyse der lexikalischen Besonderheiten

Nachfolgend werden alle lexikalischen Besonderheiten und sprachlichen Anmerkungen der in Kapitel 2.3 bearbeiteten Lieder analysiert mit Spezialisierung auf Wortwahl. Eine Auflistung der Anglizismen sowie anderer Spracheinflüsse bildet den Beginn dieser Analyse. Dabei wird vor allem auf ihr Aussehen, ihre Verwendung sowie ihren Einfluss im arabischen Kontext geachtet. Anschließend folgt ein Abschnitt über Begriffe arabischen Ursprungs unter Berücksichtigung ihrer oftmals abweichenden linguistischen Bedeutung insbesondere im Zusammenhang mit Jugendsprache und Slang. Außerdem werden neuartige Ausdrücke, Flüche und Beschimpfungen, Besonderheiten bei Aussprache und Betonung sowie Einflüsse aus anderen arabischen Dialekträumen im Detail angeführt. Für die Analyse ebenso wichtig ist der vermehrte Gebrauch rhetorischer Stilmittel in Musiktexten des Mahragānāt, weshalb es ein Kapitel zu verwendeten Metaphern, Sprichwörtern und Redewendungen gibt.

³²⁶ vgl. Peterson 2002: S. 424-426.

Abschließend folgt eine knappe Conclusio, welche persönliche Schlussfolgerungen der Analyse beinhaltet, sowie einen Zusammenhang zwischen Jugendsprache und Mahragānāt herstellt.

2.4.2.1.1. *Anglizismen*

kūl „cool“³²⁷

yes „ja“³²⁸

taks oder *taksi* „Taxi“³²⁹

nō „nein“³³⁰

rāb „Rap“³³¹

fēs „Abkürzung für Facebook“

trāk „Track, Lied“³³²

kutš „Sportschuhe“³³³

īzī „leicht, locker“³³⁴

šort „kurze Hose, Shorts“³³⁵

biliz „bitte“³³⁶

mān „Mann; Alter“³³⁷

³²⁷ *cool* (engl.) (adj.) > Altenglisch *cōl* „kalt, nicht warm“ = Mittelniederdeutsch, Mittelholländisch *kōl* (Holländisch *koel*) > Germanisch **kōluz* weitergebildet zu **kōl- *kal-* (> Germanisch **kaldaz* „gekühlt, gefroren“). *cool* (vb.) Altenglisch *cōlian* = Altsächsisch *cōlon* > Germanisch **kōlōjan*, weitergebildet zu **kōluz* (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *cool*).

³²⁸ *yes* (engl.) (subst.) „Ja“ > Altenglisch *ġēse, ġise, ġyse* > **ġiese* > **ġia sie* „wahrhaftig, so möge es sein“ (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *yes*).

³²⁹ *taxi* (engl.) (subst.) kurz für *taxi-cab* (engl.), das wiederum für *taxi-meter cab* (engl.) steht, also ein Taxi mit einem Taxameter (= Fahrpreisanzeiger) > Französisch *taximètre* weitergebildet zu *taxe tariff* + *-mètre* „Meter“. (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *taxi*).

³³⁰ *no* (engl.) (subst.) „Nein“ > mittenglische Form des Altenglischen *nā*, gebildet von *ne* (negative Partikel) = Altsächsisch, Althochdeutsch *ne, ni*; Altnordisch *né*; Gotisch *nī*; in Übereinstimmung mit Lateinisch *ne-* (*nec-, neg-*); Altslawisch *ne*, Sanskrit *na*. Mit einem Langvokal Lateinisch *nē*, Griechisch *nē*, Gotisch *nē*, Sanskrit *nā* (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *no*³).

³³¹ *rap* (engl.) (vb.) „schlagen, klopfen“ vgl. Schwedisch *rappa* „schlagen, prügeln, klatschen“ (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *rap*¹).

³³² *track* (engl.) (subst.) „Spur, Fährte, Pfad“ weitere Entwicklung zu „Titel auf einem Tonträger“. Reiselinie oder Spur einer Bewegung, stillgelegter Pfad > Altfranzösisch *trac*, eventuell auch Mittelholländisch oder Niederdeutsch *tre(c)k* „Ziehung, Zug, Ziehen“, demnach auch Französisch *traquer* „verfolgen, hetzen“. (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *track*).

³³³ wird im Kairinischen eigentlich als Begriff für Sporttrainer verwendet (Hinds; Badawi 1986: s.r. k-t-š).

coach (engl.) (subst.) „Sporttrainer“ > Französisch *coche*. Ein häufig gebrauchtes europäisches Wort, zum Beispiel Deutsch *kutsche*, Holländisch *koets*, Spanisch, Portugiesisch *coche*, Italienisch *coccio*, Polnisch *kocz* (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *coach*).

³³⁴ *easy* (engl.) (adj.) „einfach, leicht“: *at ease* „locker, gelassen“; *free from constraint or discomfort* „frei von Zwang und Unbehagen“; *little or no discomfort or difficulty* „geringe oder gar keine Unannehmlichkeiten oder Schwierigkeiten“; *not oppressive or painful* „nicht berückend oder schmerzhaft“ > Anglonormannisch *aisé*, Altfranzösisch *aisié* (mod. *aisé*), Passivpartizip von *aisier* „beruhigen“ (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *easy*).

³³⁵ *shorts* (engl.) (subst.) > *short* (engl.) (adj.) „kurz“ > Altenglisch *sceort* = Althochdeutsch *scurz* > Germanisch **skurtaz*. (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. *short*).

Fremd- oder Lehnwörter werden oft als Bedrohung für die arabische Sprache angesehen, da sie in den letzten Jahren signifikanten Zuwachs fanden, vor allem in Kairo, wo sie als drittstärkste Quelle für Jugendsprache gelten. Darunter ist Englisch die wichtigste Sprache aus welcher Jugendliche ihre Sprachkreationen primär schöpfen. Alle in den bearbeiteten Liedern vorkommenden englischsprachigen Begriffe wurden in ihrer ursprünglichen Form übernommen, also keiner Anpassung zum arabischen Sprachsystem unterzogen, wie bei *kansel-yikansel*³³⁸ „cancel“ und können demnach als Anglizismen klassifiziert werden.³³⁹

Zu den am häufigsten gebrauchten Anglizismen, welche sich nicht nur im arabischen Sprachraum wiederfinden, zählen „cool“, „Taxi“, „Rap“ und „Mann“.³⁴⁰

In *miš harūh* lässt sich ein erhöhter Gebrauch von Anglizismen im Vergleich zu den anderen Liedern verzeichnen, weshalb ich darauf näher eingehen werde. Hier werden des Öfteren Gespräche zwischen Mutter und Tochter nachgestellt, wobei das Mädchen wiederholend anderssprachige statt arabische Begriffe verwendet, um zu zeigen wie gebildet, angesehen und elitär sie ist. Diese sprachliche Ausdrucksweise ist außerdem ein Beweis für ihr Verhalten und ihren inneren Konflikt zwischen alten Traditionen und neuen Werten, worauf die Künstler direkt hinweisen. In Zeile 54 von *miš harūh* sprechen diese sogar von jenen Mädchen, die häufig die englische

³³⁶ *please* (engl.) (imper.) > Mittelenglisch *plaise, plese* — Altfranzösisch *plaisir* > Latein *placēre* „gefallen“ (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. please).

³³⁷ *man* (engl.) (subst.) „Mensch, Mann“ > Altenglisch *man(n), mon(n)* > **manniz*; in Übereinstimmung mit Altsächsisch und Althochdeutsch *man* (Holländisch *man*, Germanisch *mann*); Altnordisch *maðr*; Gotisch *manna*. Die verschiedenen Formen stammen von den zwei althochdeutschen Stämmen **mann-*, **mannan* ab, verwandt mit Sanskrit *mānu* und Altslawisch *mōžǐ*. Im Altenglischen war die eigentliche Bedeutung „Mensch“, die Begriffe für die Geschlechter waren *wer* und *wif* „Mann und Frau“ (The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, s.v. man).

³³⁸ Einpassung in den Verbstamm.

³³⁹ vgl. Rizk 2007: S. 300.

³⁴⁰ eigene Einschätzung, aufgrund von Vergleichen aus dem deutschen und französischen Sprachraums.

Sprache in ihre arabischen Gespräche einfließen lassen.³⁴¹ Diesen Umstand drücken sie mit den einfach gebrauchten Anglizismen *yes* und *nō* aus, welche in dieser Form üblicherweise wenig Verwendung im Sprachgebrauch von Jugendlichen finden.

Auch die äußerliche Erscheinung dieser Mädchen wird mit einigen englischen sowie anderssprachigen Begriffen vielfältig beschrieben (*kutš*, *šort*; *šik*, *fīyunka*³⁴²), welche die affektierte und übertriebene Art der jungen, ägyptischen Mädchen aus männlicher Perspektive darstellen soll.

Besonders hervorzuheben ist der Begriff *fēs*, eine Kurzform der Social Media Webiste *fēsbuk* „Facebook“. Es ist eine direkte Entlehnung aus dem englischen Sprachraum und wurde perfekt in die Jugendsprache eingegliedert, wie Zeile 53 mit dem Ausdruck *wi-katba fā-l-fēs* „und sie schreibt auf Facebook“ zeigt.

Währenddessen viele dieser soeben genannten Anglizismen nur einmal in den Liedern vorkommen, findet der Begriff *mān* „Mann; Alter“ häufiger Verwendung, vor allem in *ʔumm id-dunya*. Dieser wird an gewisse Phrasen angefügt und dient beispielsweise als eine Form der Begrüßung unter Freunden. *yā mān* könnte aber auch eine Zustimmung für bereits Gesagtes oder Antwort auf eine Frage sein. Es lässt sich also schlussfolgern, dass dieser Ausdruck vielseitig gebraucht und in verschiedenen Situationen angewandt werden kann, wobei er sich auch durch die umgangssprachliche und genuin arabische Phrase *yā ʕamm* ersetzen lässt.

Die Songs *ʔumm id-dunya* und *ʔinta fāyiz* weisen neben Anglizismen auch einige Phrasen, sowie längere Passagen auf, die gänzlich in englischer Sprache verfasst wurden. Im Vergleich zu *ʔinta fāyiz*, welches zusammen mit einer aus

³⁴¹ vgl. El-Falaky 2015: S. 4.

³⁴² siehe auch Kapitel 2.4.2.1.2 Andere Spracheinflüsse.

Großbritannien stammenden Künstlerin aufgenommen wurde und so die englischen Zeilen erklärt, wurde *ʔumm id-dunya* ausschließlich von arabisch-sprachigen Interpreten gesungen. Warum beinhaltet dieses Lied nun englische Textteile? Dies lässt sich höchstwahrscheinlich auf den bereits erwähnten Prestigefaktor zurückführen. Fremdsprachen zu beherrschen, ist ein Zeichen der oberen Gesellschaftsschicht anzugehören, denn diese besuchen oft Privatschulen in welchen hauptsächlich europäische Sprachen unterrichtet werden und dem Arabischen nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es ist ein Zeichen für gute Erziehung, Eloquenz und Vornehmheit mindestens eine andere Sprache zu sprechen, währenddessen die Unter- und Mittelschicht öffentliche Schulen besucht, die sich auf den Unterricht von Klassischem Arabisch spezialisieren, demnach kein breitgefächertes Sprachangebot besitzen. Obwohl sich im Laufe der Zeit Englisch zur bevorzugten Fremdsprache innerhalb der ägyptischen Gesellschaft – egal ob reich oder arm – entwickelte, bleibt die Fähigkeit mehrere Sprachen zu beherrschen weiterhin ein Statusfaktor für Raffinesse und Eleganz, fern von sozialen Unterschieden.³⁴³

Es ist nach wie vor üblich, dass die ägyptische Jugend sehr häufig englisches Vokabular in ihre Konversation einbaut, sowie viele Ausdrücke der britisch-amerikanischen Popkultur übernimmt, wie beispielsweise „what’s up?“, um einerseits als gebildet zu gelten, als auch um „cool“ zu sein. Dadurch möchten sie die anderen wissen lassen und beweisen, dass sie die Sprache tatsächlich beherrschen, also schlicht um vor ihren Freunden anzugeben.³⁴⁴ Dies vorausgesetzt, kann man

³⁴³ vgl. EALL, s.v. Egypt.

³⁴⁴ vgl. Schaub 2000: S.231f.

sagen, dass sich die englischen Textpassagen im Lied *ʔumm id-dunya* wahrscheinlich durch eine Kombination aus den eben genannten Faktoren begründen lässt. Hinzu kommen die musikalische Relevanz aufgrund des Reims oder des Rhythmus, sowie persönliche Motive der Interpreten, wie Steigerung der globalen Anerkennung oder Tribut an ihre internationalen, meist englischsprachigen Vorbilder.

2.4.2.1.2. *Andere Spracheinflüsse*

Französisch

baṛḍōn „Pardon, Entschuldigung“³⁴⁵

šīk „schick, elegant“³⁴⁷

Italienisch

fīyunka „Masche, Haarband“³⁴⁹

Osmanisch/Türkisch

ʔafandī „Herr“³⁴⁶

bašāwāt „Pascha“ (Plural)³⁴⁸

Persisch

mahragānāt „Mahragānāt, Festival“³⁵⁰

bass „genug, nur, aber“³⁵¹

Aufgrund der historischen Wichtigkeit der französischen Sprache finden sich auch dieser Tage noch viele Begriffe in der kairinischen Alltagssprache wieder. Das zentrale Motiv für ihre Verwendung in den Liedtexten ist erneut der Prestigefaktor.

³⁴⁵ *pardon* (franz.) „Entschuldigung, Verzeihung“: *action de pardonner / une faute, une offense* > Französisch *pardoner* „jmd. etw. verzeihen“ (PONS, s.v. pardonner) > Altfranzösisch *pardonner* > Latein *pērdōnare* (< *per-* + *dōnō, dōnāre*) „durch Gunst schenken“; Lehnübersetzung aus dem Germanischen **firgeban* (< *fir-* + *geban*) „vergeben, aufgeben“ (vgl. Jännicke 1991: S. 229-231).

³⁴⁶ > *ʔafandī* (osman.) „Herr“ > ἀφέντης [a'fendis] (griech.) (vgl. Prokosch 1983: S. 37.)

³⁴⁷ *chic* (franz.) „Schick, schick sein“ (PONS 2005: s.v. chic) > *schick* (dt.) ist eigentlich eine Ableitung vom deutschen Verb „schicken“, das „ordnen, rüsten, einrichten“ heißt, was im Hochdeutschen „Geschicklichkeit, Anständigkeit“ bedeutet. Wahrscheinlich wurde dieses Wort aus dem französischen Elsass nach Paris gebracht. Der Begriff ging dann aus dem Französischen wiederum in viele andere Sprachen über. Die heutige Bedeutung von Französisch *chic* „Schick, schick sein“ (PONS 2005: s.v. chic) weicht jedoch von der ursprünglichen Bedeutung des deutschen Verbs „schicken“ ab (vgl. Jännicke 1991: S. 34-35).

³⁴⁸ > *paša* (sg.) (türk.) > *bāša* (pers.) „Pascha“ (vgl. Asbaghi 1988: S. 37).

³⁴⁹ > *fīyonk* (türk.) > *fiocco* (*di nastro*) (ital.) „Schleife“ (Hinds; Badawi 1986: s.r. f-y-n-k; PONS 1988: s.v. fiocco).

³⁵⁰ > *mīhragān* (pers.) „Herbst“ > *mīhragān* (pers.) > *mīhr* „Gott Mithra (mittelpers.)“ > *miθra* (awestisch) (vgl. Asbaghi 1988: S. 252).

³⁵¹ > *bas* (pers.) > *vas* (mittelpers.) > *vasiy* (altpersisch) „genug“ (vgl. Asbaghi 1988: S. 49).

Wie im Kapitel 2.4.1. Sprachsituation in Ägypten erläutert, war Französisch in der Vergangenheit die Sprache des Adels, weshalb sich ein Trend für französische Entlehnungen entwickelte, oft um das gesellschaftliche Image zu steigern. Obwohl das Italienische weniger hohes Ansehen in der Geschichte genoss, gibt es dennoch viele Lehnwörter, die auch heute noch Gebrauch finden. Wie im bereits im vorigen Kapitel erklärt, werden in *miš harūh* die Begriffe *šik* und *fīyunka* für die Beschreibung des Aussehens des im Lied dargestellten Mädchens verwendet. *barḍōn* wird in einer direkten Unterhaltung zwischen dem Mädchen und ihrer Mutter gebraucht.

Viele im heutigen Ägypten verwendeten Begriffe stammen aus dem früheren Osmanisch ab. Ein markantes Beispiel dafür wäre die Bezeichnung *ʔafandi* „Herr“, diese wird vor allem in Verbindung mit der arabischen Partikel *yā-* als höfliche Anrede für Männer gebraucht, wobei es sich ursprünglich aus dem Griechischen ableitet.³⁵² Das Wort *bāšā* „Pascha“ (pl. *bašāwāt*) stammt von dem Persischen *pādišah* ab, das auf den mittelpersischen Begriff *patixšai* (<*pati* + *xšay* „herrschen“) zurückgeht. Daraus entstand das türkische Wort *paša*. Pascha ist ein ehemaliger höherer Beamten- oder Offizierstitel und Padischah bezeichnet einen Großherrscher, ist folglich ein islamischer Fürstentitel.³⁵³ Aufgrund von historischem Austausch und gegenseitiger kultureller Beeinflussung des arabischen und persischen Raums bildet das Persische eines der wichtigsten Substrate der heutigen arabischen Sprache, weshalb sich einige oftmals für genuin arabisch gehaltene Worte als eigentlich Persische entpuppen. Man spricht von sogenannten arabisierten Ausdrücken. Durch den Arabisierungsprozess erlebten die ursprünglich persischen Wörter eine große

³⁵² vgl. Prokosch 1983: S. 37f.

³⁵³ vgl. Asbaghi 1988: S. 37.

Veränderung und werden deshalb oft fälschlicherweise als arabisch eingestuft³⁵⁴, wie beispielsweise *bass*³⁵⁵. Selbst der Begriff Mahragānāt lässt sich etymologisch auf die persische Sprache zurückführen³⁵⁶.

2.4.2.1.3. Arabische Wörter & Begriffe

Während der Songbearbeitung kamen häufiger Wörter vor, die entweder aus dem Hocharabischen oder dem kairinischen Dialekt stammen, dementsprechend eine genaue Bedeutung haben und direkt übersetzt werden könnten, allerdings hätten diese Übersetzungen gelegentlich in die Irre geführt, weshalb eine andere, passendere Interpretation gewählt wurde. Nachstehend möchte ich diese Ausdrücke nochmals zusammenfassend auflisten und ihre Auslegungen darstellen.

Das Wort *šabbah*³⁵⁷ bedeutet eigentlich „Schläger“, kann aber im kairinischen Dialekt auch als Ruf- oder Spitzname unter männlichen Bekannten verwendet werden. Man will hiermit jemanden bezeichnen, der gewieft, raffiniert oder umtriebig ist. Ein passendes deutsches Äquivalent in der Umgangssprache wäre zum Beispiel „Schlitzohr“.

*xarbaša*³⁵⁸ wurde als „Flirten“ übersetzt, obwohl seine wörtliche Auslegung mit „Kritzelei, Gekritzel“ gleichzusetzten ist. Durch den Kontext wurde jedoch schnell klar, dass eine wörtliche Übersetzung nicht treffend wäre und Flirten die geeignetere Option ist. Man kann hiermit auch annehmen, dass die junge Generation der

³⁵⁴ vgl. Asbaghi 1988: Vorwort und Einleitung.

³⁵⁵ > *bas* (pers.) > *vas* (mittelpers.) > *vasiy* (altpersisch) „genug“ (vgl. Asbaghi 1988: S. 49).

³⁵⁶ siehe Kapitel 2.1.1 Allgemeines sowie Fußnote 9.

³⁵⁷ Hinds; Badawi 1986: š-b-ḥ.

³⁵⁸ Hinds; Badawi 1986: x-r-b-š.

Ägypter *xarbaša* häufiger benutzt, um „bezirzen, anbändeln“ oder „schäkern“ auszudrücken.

Ähnlich bei *naʕnaša*³⁵⁹, welches eigentlich „Erfrischung, Heiterkeit“ bedeutet, aber im Song die Verantwortungslosigkeit beschreibt, was sich wiederum aus dem Zusammenhang erschließen lässt.

Das sogenannte *xamsa dardaša*³⁶⁰ „5-Penny-Gerede“ bezeichnet leichtes Geschwätz oder lockere Plauderei mit wenig Substanz und Wichtigkeit; eine Phrase, die wahrscheinlich häufiger auf der Straße gebraucht wird, um Unterhaltungen unter Freunden oder zwischen Nachbarn darzustellen.

Das im kairinischen Dialekt für den Begriff „Veteran“ gebrauchte *ʕantiḷ*³⁶¹ erhält im Lied *ʔanğaks* eine verjüngende Bedeutung. Hier bezeichnet das Wort einen Freund, Kollegen, Kumpel, der die Kontrolle in bestimmten Situationen behält, oder der vielleicht nur so tut als ob, also einen sogenannten „Checker“.

Ebenso wurde der Ausdruck *kansīn*³⁶² „aufkehren, wegfegen“ neu interpretiert. Im Zusammenhang mit dem übrigen Text und dem musikalischen Umfeld kann angenommen werden, dass „rocken“ gemeint ist.

Die ursprüngliche Bedeutung von *ʕamm*³⁶³ ist Onkel, es kann aber umgangssprachlich auch für „Mann“ oder „Alter“ verwendet werden und wird abwechselnd mit dem englischen Lehnwort *mān*³⁶⁴ gebraucht.

³⁵⁹ Hinds; Badawi 1986: n-ʕ-n-š.

³⁶⁰ Hinds; Badawi 1986: s.r. d-r-d-š.

³⁶¹ Hinds; Badawi 1986: s.r. ʕ-n-t-l.

³⁶² Hinds; Badawi 1986: s.r. k-n-s.

³⁶³ Hinds; Badawi 1986: s.r. ʕ-m-m.

³⁶⁴ siehe Kapitel 2.4.2.1.1 Anglizismen

yāṣṭa ist eine umgangssprachliche Bezeichnung unter Jugendlichen für „Mann“ oder „Alter“, die sich höchstwahrscheinlich aus *yā ṭuṣṭa* zusammensetzt. *ṭuṣṭa*³⁶⁵ bezeichnet im Kairinisch-Arabischen jemanden, der eine spezielle berufliche Ausbildung absolviert hat (Titel „Meister“).

gāmid, *gamda*³⁶⁶ ist vielfältig verwendbar und heißt in wörtlicher Übersetzung eigentlich „steif, unflexibel, robust, intensiv“. Aber im Lied *miš harūḥ* bezieht sich das Wort auf das Aussehen einer jungen Frau. Sie wird als scharf und heiß beschrieben, sinngemäß bezeichnet dies ein Mädchen, dass sehr attraktiv ist und deren Äußeres sexuell ansprechend ist.

Der Begriff *ṭiṣṭa* „Rahm, Sahne“ wird gemäß des Artikels „Slang“ in der *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics* als charakteristisch für Jugendsprache angesehen. Dieses Wort erscheint häufig in der Phrase *ṣabāḥ il-ṭiṣṭa* „Guten Morgen“, ein sehr blumiger und fröhlicher Gruß, im Sinne von „Einen wundervollen guten Morgen!“ Im jugendlichen Slang weicht *ṭiṣṭa* jedoch von seiner ursprünglichen Bedeutung ab, wo es „okay, super, alles klar“ bedeutet.³⁶⁷

ṭiṣṭigāla stammt von der Wurzel *ṣ-ḡ-l* und ist ein neuartiger Ausdruck, der von Manfred Woidich in seinem Vortrag zur Jugendsprache näher beschrieben wird. Damit wird der Versuch jemanden zu ärgern, zu nerven, oder zu verspotten ausgedrückt. In der Übersetzung von *ṭiddīni furṣa* wurde dies somit als „gemeinsame Sachen machen“ oder „einen Geniestreich spielen“ angegeben.³⁶⁸

³⁶⁵ Hinds; Badawi 1986: s.r. ṭ-s-ṭ-y.

³⁶⁶ Hinds; Badawi 1986: s.r. g-m-d.

³⁶⁷ vgl. EALL, s.v. Slang.

³⁶⁸ vgl. Vortrag von Manfred Woidich „Lexical innovation with a social meaning: Egyptian youth speech, in particular with respect to intensifiers“, Information in Arabic, Bayreuth/Amsterdam, 10.12.2015.

Im Zuge der Transkription tauchten des Öfteren Wörter auf, die Flüche, Beleidigungen und Beschimpfungen beinhalteten. Diese verbalen Obszönitäten und ordinären Ausdrücke sind entweder bereits existierende Begriffe der arabischen Sprache, die eine Neuinterpretation durchliefen, oder gänzlich neu gebildet wurden. *maṣṭūl* ist das Passivpartizip, sowie Adjektiv des Verbs *saṭal*, *yisṭil*³⁶⁹ mit der Bedeutung „betäuben, berauschen, betrunken machen“, welche auch in der Übersetzung übernommen wurde. Anzumerken ist hier jedoch, dass *maṣṭūl* eine grobe, unhöfliche Konnotation mit sich bringt, denn es wird ebenso als beleidigende Beschimpfung gebraucht, zum Beispiel, wenn jemand betrunken ist, im Sinne von „Besoffener, Angesoffener“.

Die Bezeichnung *hafaʔ* kommt von *hafiyya*³⁷⁰ „unbedeutend, bedeutungslos, unwichtig, wertlos“ und wurde aufgrund des Kontexts in den Liedern als „Loser“ übersetzt. Auch hier schwingt eine missachtende Note mit, da es jemanden bezeichnet, der keine Werte oder Substanz hat; ein Niemand und ein Nichtsnutz der Gesellschaft. Man bezweckt hiermit also eine absichtliche Demütigung, wobei im heutigen Sprachgebrauch das Wort „Loser“ unter Jugendlichen oftmals auch als interner Scherz, um jemanden im Spaß aufzuziehen, Gebrauch findet.

Ähnliches gilt für *halfūt*³⁷¹ „wertlos“, übersetzt mit „Nichtsnutz“, das aber auch als harmlose Beschimpfung unter Freunden im Sinne von „Depp“ oder „Idiot“ verwendet werden kann.

Dieselbe Bedeutung hat *balīd*, ein simpler Affront der Jugend, welcher vom Substantiv *balāda*³⁷² „Dummheit, Trägheit“ abstammt.

³⁶⁹ Hinds; Badawi 1986: s.r. s-ṭ-l.

³⁷⁰ Hinds; Badawi 1986: s.r. h-f-y.

³⁷¹ Hinds; Badawi 1986: s.r. h-l-f-w-t.

Der Ausdruck *ibn il-lazīnā* wurde nicht übersetzt, da kein deutsches Äquivalent diesem eher leichten, arglosen Fluch entsprach. Jugendliche scherzen oft untereinander, und bezeichnen sich gegenseitig als *ibn il-lazīnā*. Demnach ist es als Spaß unter Freunden sowie als jugendlicher Scherz zu verstehen. Es kann aber auch zum Ausdruck eines Lobs oder zur Hervorhebung besonderer Taten gebraucht werden.³⁷³

*māṭil, yimāṭil*³⁷⁴ bedeutet im wörtlichen Sinne „jemanden mit falschen Entschuldigungen hinhalten“ oder „sich aus etwas herausreden“, wurde somit als „betrügen“ übersetzt. Man kann diesem Ausdruck allerdings einen vulgären Sinn hinzufügen, woraus sich das umgangssprachliche „Bescheißen“ ergibt.

Im kairinischen Dialekt und ebenso im Hocharabischen bedeutet *bint*³⁷⁵ „Mädchen“ oder „Tochter“; um dieser Bezeichnung jedoch Zorn und Verärgerung zu verleihen, wird in der Umgangssprache daraus *bitt*, eine böse, aufgebrachte Anrede für ein Mädchen.

Der Begriff *nīla*³⁷⁶ existiert bislang im Kairoer Dialekt einerseits als die Farbe Indigo, andererseits als Bezeichnung für eine Katastrophe, ein Unglück oder etwas Faules, Mieses und Schlechtes. Im Kontext von *miš harūḥ* war dies jedoch in erweiterter Form als ein Kraftausdruck für Verärgerung und eine Art Beleidigung anzusehen, weshalb sich die Übersetzung „Was soll das?“, „Was denkst du dir dabei?“ ergab. Im Gespräch befinden sich Mutter und Tochter, wobei die Mutter die Tochter

³⁷² Hinds; Badawi 1986: s.r. b-l-d.

³⁷³ wurde in keiner Fachliteratur gefunden, konnte aber durch Gespräche mit Tarek Elteyeb und Gisela Kitzler interpretiert werden.

³⁷⁴ Hinds; Badawi 1986: s.r. m-ṭ-l.

³⁷⁵ Hinds; Badawi 1986: s.r. b-n-t.

³⁷⁶ Hinds; Badawi 1986: s.r. n-y-l.

zurechtweist, weil sie ihr Verhalten nicht duldet. Da es sich um eine solch enge familiäre Beziehung handelt, wurde diese eher leichte, harmlose Auslegung gewählt. *nīla* kann unter anderen Umständen und in bestimmtem Umfeld, vor allem unter Jugendlichen, derbe Obszönität, Beschimpfung, sowie vulgäre Flüche ausdrücken.

Vor allem die Interpreten Sadat und Fifty bedienen sich verstärkt einer sekundären Emphase, deren wesentliche Aufgabe es ist die primäre Emphase zu erweitern, insbesondere in Kombination der Konsonanten *r/l/m* mit den Vokalen *a/u/o*. Soziale und regionale Unterschiede spielen bei der Ausbreitung eine bedeutende Rolle. Individualität und Herkunft des Sprechers ist bei der Entstehung und der Entwicklung der Emphase ebenso wichtig.³⁷⁷

„Emphase ist mit den Merkmalen ‚männlich‘ und ‚sozial niedrig‘ behaftet, d.h. je kräftiger sie in der Rede eines Sprechers auftritt, desto eher werden ihm diese beiden Merkmale zugewiesen.“³⁷⁸

Besonders hervorzuheben sind die Wörter *fakk*³⁷⁹ und *bass*³⁸⁰, die eine besonders starke erweiterte Emphase aufweisen. Zudem ist ersteres ein gängiger Slang-Ausdruck, der dafür verwendet wird um jemanden zu beruhigen, wie die gewählte Übersetzung „Reg dich ab!“ deutlich macht. Im erweiterten Sinn kann man diese Auslegung sehr wohl auf die eigentliche Bedeutung „freigeben, befreien, auflösen, entlasten“ zurückführen. Lässt man den Überlegungen freien Lauf, so kommt man zu dem Schluss, dass es sich womöglich auch um ein aus dem englischen Sprachraum stammendes Lehnwort handeln könnte, abgeleitet von dem häufig gebrauchten,

³⁷⁷ vgl. Woidich 2006: S.24, 27.

³⁷⁸ Woidich 2006: S. 27.

³⁷⁹ Hinds; Badawi 1986: s.r. f-k-k.

³⁸⁰ „aber“, stammt eigentlich aus dem Persischen, siehe auch Kapitel 2.4.2.1.2 Andere Spracheinflüsse.

vulgären Ausdruck „fuck“. Ich habe mich dennoch gegen diese Interpretation entschieden, da sich aus dem Kontext und aufgrund logischer Folgerungen die Übersetzung „Reg dich ab!“ als passender erwies.

Ein weiteres Anzeichen für gesellschaftliche und regionale Sprachunterschiede stellt die besondere Betonung des Lautes *ṣayn* dar. Wie auch schon bei der Emphase, sind es vor allem die Künstler Sadat und Fifty, die das *ṣayn* beinahe übertrieben betonen, was im Lied *ʔana* gut erkennbar ist.

Nun möchte ich noch auf jene Phrasen des Songs *ʔanğaks* eingehen, deren Bedeutung sich – auch nach gründlicher Recherche – nicht näher erschlossen. Basierend auf einem Interview mit dem Künstler Sadat stellte sich schlussendlich heraus, dass die Worte *ʔisnīgā*, *ʔanğaks* und *bōym* keine spezifische Bedeutung haben, demnach keinen Sinn ergeben: „*mā-lūš maṣna muḥaddad*“³⁸¹. Deshalb blieben diese Begriffe bestehen, wurden nicht in der Übersetzung berücksichtigt und nicht durch deutsche Äquivalente ersetzt.

Abschließend ist noch anzumerken, dass es einige phonetische Abweichungen des typischen kairinischen Dialekts gab. Im Wort *ženerāl* wird *ğ*, welches eigentlich charakteristischer Weise als stimmhafter Verschlusslaut *g* realisiert werden sollte, zu dem stimmhaften Sibilanten *ž*. Es handelt sich wahrscheinlich um einen Einfluss aus dem Mağrib, wo das *ž* als typisches phonetisches Charakteristikum gilt. Man könnte aber auch eine Anspielung auf den tunesischen Rapper El Général³⁸² machen, der mit

³⁸¹ Zitat von Künstler Sadat im Interview auf <http://www.albawabhnews.com/867100>, Zugriff 29. November 2016.

³⁸² vgl. Walt: 2011.

seinen Liedern die tunesische Revolution 2011 förderte und vielleicht ein Vorbild für die Künstler des Mahragānāt darstellt.

Es gab auch einige besondere Fälle, in welchen das *q* tatsächlich als *q* realisiert wurde, wie beispielsweise die Wörter *saqāfa*, *qiṣṣa* und *qarār* „Kultur“, „Geschichte“ und „Entscheidung“. Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um Entlehnungen aus dem Hocharabischen,³⁸³ könnte aber auch einfach zum Zweck des Rhythmus und dem Klang des Textes dienen.

Schließlich möchte ich noch auf den verstärkten sprachlichen Einfluss der Arabischen Halbinsel im Lied *ʔumm id-dunya* hinweisen. Da der Künstler Qusai aus Saudi-Arabien stammt, ist es unüberhörbar, dass sich phonetische Abweichungen zum Ägyptischen ergeben. Obwohl er versucht den Kairoer Dialekt nachzuahmen, fällt er immer wieder in seine Muttersprache (regionaler Dialekt Saudi-Arabiens) zurück, wie in den Zeilen 37, 40, 44, 45 und 47 zu erkennen, worauf entsprechende Fußnoten vermerken.

2.4.2.1.4. *Metaphern, Sprichwörter & Redewendungen*

Da die arabische Sprache oft sehr blumig ist, gerne mit Worten spielt und viele Umschreibungen braucht, finden sich des Öfteren Metaphern, Sprichwörter, sowie Redewendungen im Alltag wieder. Dies ist nicht nur eine veraltete Tradition der vergangenen Generationen, auch zeitgenössische Künstler und moderne Musiker bedienen sich der sprachlichen Verschönerung, wie zum Teil beim Transkribieren der ausgewählten Lieder festgestellt wurde. Auch im Mahragānāt verwendet man Idiome um dem Gesagten zusätzlichen Nachdruck und Intension zu verleihen. Dabei

³⁸³ vgl. Woidich 2006: S.12.

handelt es sich nicht nur um übliche, im alltäglichen Leben geläufige Redensarten, sondern auch um eigene Wortspiele und Sprichwörter für gewisse Umstände.

Nachfolgend werden einige dieser Redewendungen aufgegriffen und detaillierter beschrieben.

ʔana d-dafātir ʔilli bānit bedeutet in wörtlicher Auslegung „Ich bin die Hefte, die erschienen sind.“ Da in diesem Kontext eine direkte Übersetzung den eigentlichen Sinn verfehlen würde, habe ich mich für eine eigene Interpretation dieser Textpassage entschieden, welche wie folgt lautet: „Ich bin die Geheimnisse, die offen gelegt wurden.“ Es ist vermutlich anzunehmen, dass *dafātir* „Hefte, Notizbücher“ sich auf das geschriebene Wort bezieht, folglich auf Erinnerungen und Gedanken, die derjenige, der gerade spricht, heimlich und nur für sich selbst zu Papier brachte. Das darauffolgende *bānit* „sie sind erschienen“ kann demnach nur bedeuten, dass diese sichtbar und somit enthüllt wurden.

Die beiden Textzeilen *wi-ḏarabna l-baḥr fi-kiršu // w-akalna l-hals^l b-ʔišru* „Wir haben alles Erdenkliche durchgemacht, // wir verschlangen das leere Gerede, sogar mit Schuppen“ umschreiben, dass diese Personen bereits unvorstellbare Dinge in ihrem Leben durchgemacht haben. Ihnen wurde das Leben schwer gemacht, sie mussten unnötige Prüfungen bewältigen und Unannehmlichkeiten über sich ergehen lassen. Die wörtliche Auslegung „Wir schlugen das Meer in seinen Bauch, wir verschlangen das leere Gerede, den Nonsens, sogar mit Schuppen.“ ergibt in deutscher Übersetzung keinen Sinn, weshalb die bereits genannte Interpretation gewählt wurde, die den tatsächlichen Zusammenhang besser erfasst.

gīb il-maḏmūn fi-g-gōn ist eine gängige Redensart der kairinischen Bevölkerung um auszudrücken, dass etwas genau richtig gemacht oder dargestellt wird.

Ein geläufiger Ausdruck für jemanden, der nicht auf den Punkt kommt, der um das Thema herumredet oder – wie im deutschen Sprachgebrauch häufig verwendete Metapher – um den heißen Brei redet, ist *ʔadūr w-aliff*.

Die Zeile *wi xayāl il-ḥēṭa māši fi-ḏ-ḏilli* „Der Schatten auf der Wand geht in Schatten über“, welche in *ʔiddīni furṣa* vorkommt, beinhaltet die Phrase *xayāl id-ḏill*³⁸⁴

„Schattenspiel“. Eine Interpretation könnte darauf hinauslaufen, dass ein Schattenspiel an die Wand projiziert wird, dort in den bereits vorhandenen Schatten beziehungsweise in die Dunkelheit übergeht und verschwindet. Dies könnte eine Anspielung auf die gegenwärtige gesellschaftliche Situation Ägyptens sein, sodass sich einige soziale Gruppen, insbesondere die Jungen, ignoriert und kaum beachtet fühlen, als ob sie in einem metaphorisch gemeinten Schatten innerhalb der Gesellschaft verschwinden würden.

yā ʔarḏ itšaʔʔi w-iblaḥīni ist ein typisches ägyptisches Sprichwort mit folgender Übersetzung nach Ḥādim: „Wenn die Demütigung untragbar ist, wünschen wir uns, dass sich die Erde öffnet und uns verschluckt.“³⁸⁵ Aufgrund des Kontexts wurde diese Zeile im Lied *miš harūḥ* mit „Ich möchte im Erdboden versinken“ übersetzt. Dies soll die Schmach der Tochter beschreiben, als sie von der Mutter auf einer Party mit einem fremden Mann erwischt wurde.

Bei der darauffolgenden Phrase *gayya tiṭallaṣ ʕēni* „sie kommt um mir die Augen auszureißen“ muss die deutsche Interpretation angepasst werden. Im deutschsprachigen Raum würde man für diese anschauliche Ausdrucksweise eher die umgangssprachliche Floskel „jemanden die Hölle heiß machen“ verwenden. Damit

³⁸⁴ Hinds; Badawi 1986: s.r. x-y-l.

³⁸⁵ al-Ḥādim 1993: S. 152.

umschreibt man die scharfe Zurechtweisung einer Person, jemanden heftig bedrängen oder hart herannehmen, ähnlich wie im Text von *miš harūh* die Mutter die Tochter bei etwas Verbotenem erwischt, ihr deshalb die sogenannte Hölle heiß macht, sie demnach anschreit und bestraft.

nīla yā bitt' kamān nīla wurde mit „Wie kannst du nur, Mäd! Wie kannst du nur?“ übersetzt, könnte aber auch eine neuartige Redewendung unter Jugendlichen sein. Durch den Kontext wären demzufolge Phrasen wie „Rück schon raus damit!“ oder „Raus mit der Sprache!“ passend, da die Mutter von der Tochter wissen möchte, was genau sie mit ihrem Verhalten bezweckt.

Um eine Wette anzukündigen, wird die Formulierung *ʔādi daʔni law gāni tāni* verwendet. Ein eher vulgäres Sprichwort, das in wörtlicher Auslegung „Da ist mein Bart, wenn er nochmal zu mir kommt“ bedeutet. Hinter „Wetten, dass er nochmal zu mir zurückkommt, ansonsten rasiere ich meinen Bart ab.“ steckt der Gedanke, dass man seine Ehre verliert, sollte man im Unrecht sein. Die Plattitüde „den Bart abrasieren“ stammt noch aus älteren Traditionen, wo sie hauptsächlich von Männern gebraucht wurde. Heutzutage ist es auch ein geläufiges Sprichwort unter Frauen. Mit der umgangssprachlichen Metapher *ʔāyiš ḥayāti fi ḥayāti taʔbān* „Ich lebe mein Leben müde in meinem Leben“ deutet man an, dass es viele Probleme im eigenen Leben gibt und es einem selbst deshalb nicht gut geht. Insbesondere Personen mit finanziellen Schwierigkeiten machen häufig Gebrauch von dieser Phrase.

2.4.2.2. Conclusio Sprachanalyse: Mahragānāt und Jugendsprache

Die Bezeichnung von Jugendsprache als Sprechweise unterschiedlicher jugendlicher Gruppen, die zu verschiedenen Zeiten und Bedingungen stattfinden kann, gilt wohl als allgemeine Begriffsdefinition. Trotz der Existenz zahlreicher

sprachwissenschaftlicher Erklärungen (vor allem außerhalb des arabischen Sprachraums) zu ebendiesem Terminus, ist festzustellen, dass es keine einheitliche Definition gibt. Bei Jugendsprache handelt es sich immer um Äußerungsformen, die sich innerhalb einer Gruppe als Kommunikationsmittel herausbilden, demnach verschiedene linguistische, soziale, politische, kulturelle, geographische und historische Einflüsse haben und somit unterschiedliche Formen annehmen können. Wie bereits im Kapitel 2.4.2 angemerkt, definiert sich Jugendsprache immer durch Gruppenzugehörigkeit, weshalb im Laufe der Zeit gruppenspezifische Jugendjargons entstanden, wie Studentensprache, Internetsprache, Comicsprache oder Musiksprache, wobei letzteres je nach Musikrichtung variiert. Auch in Ägypten, insbesondere in Kairo, lässt sich dieses Phänomen erkennen. Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist der ständige Wandel und die stetige Veränderung der Jugendsprache, deren Ausdrücke oft nur von kurzer Dauer und deshalb vergänglich sind.

Da diese Arbeit von Mahragānāt und seiner Sprache handelt, kann, aufgrund der detaillierten Befassung mit dem Terminus Jugendsprache, festgehalten werden, dass die in den Liedern gebrauchte Sprachform eine spezielle Art der Jugendsprache darstellt. Es wird eine vulgäre, oft abwertende, saloppe Ausdrucksweise verwendet, die sich auf mangelnde Bildung, schlechte berufliche Ausbildung, soziale Ausgrenzung, sowie Unterdrückung zurückführen lässt und somit besser als Slang bezeichnet wird. Oft ist es eine Form von gesellschaftlicher Ablehnung, sowie eine Verstärkung von Gruppenidentität innerhalb der jungen Generation, die einen Weg suchten sich durch ihre eigene Sprache Gehör in der Gesellschaft zu verschaffen und ihren persönlichen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, was das Mahragānāt gut

widerspiegelt. Hier findet man starke fremdsprachliche Einflüsse, eine Vielzahl von Wörtern arabischen und nicht-arabischen Ursprungs, die neu interpretiert oder umgeformt wurden, sowie diverse umgangssprachliche Redewendungen. Dabei ist es schwierig eine Grenze zwischen allgemeiner jugendlicher Terminologie, Slang-Ausdrücken, Obszönitäten und dergleichen zu ziehen, vor allem, da diese oft miteinander kombiniert werden.

Hervorzuheben ist, dass die Sprache im Mahragānāt eine große Bedeutung für die Musiker und deren Zielgruppe hat, die häufig zur Selbstdefinition beiträgt. Sie ist nicht nur ein Ausdruck von Rebellion, sondern auch ein Statement für soziale Identität, gesellschaftliche Rollenverteilung und Gruppenzugehörigkeit, welche – wie bereits erwähnt – als eine Voraussetzung für die Veränderung der eigenen Sprachform gilt.

Das heißt, dass die hervorgehobenen linguistischen Besonderheiten, sowie die allgemeine Ausdrucksweise des Mahragānāt tatsächlich als eine Form der Jugendsprache klassifiziert werden kann, wenngleich es sich oft um einen derben Slang handelt.

2.5. Inhaltsanalyse

Nachstehend wird eine Inhaltsanalyse der Liedtexte, sowie der darin verwendeten Motive und Hintergründe aus sozio-kultureller Perspektive durchgeführt, hinsichtlich der Bedeutung für die kairinische Gesellschaft. Dabei ist es wichtig Aspekte betreffend der ägyptisch-arabischen Identität zu betrachten sowie über Authentizitätsfaktoren und autobiografische Züge der Interpreten zu informieren.

Neben der allgemeinen Textanalyse aller Lieder werden inhaltlich relevante Passagen, die in weiterem Kontext sozio-kulturelle Aspekte beinhalten, hervorgehoben, sodass abschließend die im Vorfeld gestellten Forschungsfragen nach dem Gesellschaftsspiegel, dem Identitäts- und Identifizierungsmerkmal sowie den Authentizitätsfaktoren beantwortet werden können.

2.5.1. Inhaltsanalyse: ?ana

Wie bereits am Titel erkennbar, ist das Lied ?ana „ich“ eine Selbstdarstellung einer unbekannten Person. Es ist davon auszugehen, dass es sich anfangs um jemand Jungen, vermutlich um einen Teenager oder jemanden in den Zwanzigern handelt, wie Zeile 10 „Ich bin ein junger Mann“ beweist. Am Beginn strotzt die Person vor Selbstbewusstsein und möchte demonstrieren, dass sie sich stets richtig verhält und immer weise Entscheidungen trifft. Jedoch ist der weitere Verlauf von Gegensätzen geprägt: „Eine meiner Hälften lacht und die andere ist traurig“, als ob sich dieser Jemand nicht sicher wäre, wer er eigentlich ist. Im gesamten fortlaufenden Text werden widersprüchliche Charaktereigenschaften gegenübergestellt, wie beispielsweise in Zeile 17 „Ich bin ein Gangster, und ich bin Van Damme“. Hier nimmt man Bezug auf den berühmten, belgischen Actionfilmdarsteller Jean-Claude Van Damme. Der Schauspieler startete seine Karriere in den 1980er Jahren und gilt seither als absoluter Star, der vor allem Teenager mit seiner Performance in Filmen und Videospielen erreichte. Insbesondere durch seine Actionstunts und Kampfsporthandlungen erlangte er weltweiten Ruhm. Obwohl seine berufliche Laufbahn oft Höhen und Tiefen erlebte, gilt er auch heute noch als Vorbild für viele

Jugendliche³⁸⁶, wie auch im Lied *ʔana* ersichtlich. Da Van Damme in Verbindung mit dem Wort *šabbah* in derselben Zeile verwendet wird, könnte es eine eventuelle Gegenüberstellung von zwei konträren Persönlichkeiten sein. Einerseits definiert sich die Person als *šabbah* „Gangster, Schläger, Rowdy“, andererseits vergleicht sich dieser mit Jean Claude Van Damme, der in seinen Filmen meist einen Actionheld mit ausgezeichneten sportlichen Fähigkeiten verkörpert. Nachfolgend heißt es im Text auch „Ich bin gutmütig, mutig und feige“, was erneut ein Oxymoron darstellt. Deshalb kann man annehmen, dass in diesem Lied ein Individuum spricht, das unsicher ist, noch nicht im gesellschaftlichen Leben verankert und auf der Suche nach dem entsprechenden Platz in der sozialen Gemeinschaft ist. Dies könnten Andeutungen auf das Erwachsenwerden sein, innerliche Konflikte, denen man sich als Jugendlicher oft stellen muss, sich weder von der Allgemeinheit verstanden fühlt noch seine individuelle Persönlichkeit wahrnehmen kann, symbolisieren. Der weitere Textverlauf bezieht sich direkt auf die ägyptische Gesellschaft und welchen Platz man darin einnimmt. Auch hier findet man konträre Persönlichkeitsmerkmale. Einerseits bezeichnet sich die Person als einen Geschäftsmann, der Kinder ausnutzt und für eigene Zwecke zum Betteln hinausschickt. Andererseits vergleicht man sich mit dem Land Ägypten, das betrogen wurde. Man spricht über das Heimatgefühl, das gedemütigt wurde, und über Geheimnisse, die offenbart wurden. Ferner beschreibt man einen jungen Mann, der auf der Straße lebt und auf dem Gehsteig schläft. Diese Textzeilen könnten soziale Ungleichheit darstellen sowie Ungerechtigkeit innerhalb der Gesellschaft und im sozialen Leben beschreiben. Außerdem sind sie ein Zeichen von allgemeiner

³⁸⁶ vgl. Bates: 1994. vgl. <https://jcvdworld.com> , Zugriff: 10. Dezember 2016.

Unzufriedenheit der Bevölkerung, denn das sprechende Individuum steht für die gesamte Gemeinschaft, die in ihrem heimatlichen Stolz beschämt wurde und sich von der Gesellschaft unbeachtet fühlt.

Die Zeilen 27-28 „Ich bin ein Rowdy, der [in der Stadt] lebt. // Ich bin ein Soldat, der sie beschützt.“ legen erneut den eigenen Zwiespalt sowie den inneren Konflikt der Person dar. Diese Passage kann mit jenen Zeilen über Jean-Claude Van Damme verglichen werden. Auch hier geht es erst um die Selbstdefinition als Rowdy oder Straßengangster sowie die kurz darauffolgende Bezeichnung als beschützender Soldat, folglich eine heroische Darstellung als eine Art Held.

Bis hierhin ist deutlich, dass es sich um einen jungen, heranwachsenden Menschen handelt, was sich mit Zeile 31 „Ich bin ein einfacher Mann, der Taxi fährt“ ändert. Die anfangs unsichere, mit dem Erwachsenwerden beschäftigte Person ist nun selbst erwachsen und spricht von seinem Handeln innerhalb der Gesellschaft. Zunächst beschreibt diese sich selbst als einfachen Mensch, der seinen Lebensunterhalt mit Taxifahren verdient. Er ist sich sicher, dass er derjenige ist, den man als sozialen Außenseiter bezeichnen würde, denn er lehnt sich gegen gesellschaftliche Konventionen auf, handelt oft falsch und hat einen einfachen, glanzlosen Job. Diese Zeilen zeigen erneut, dass die Künstler nicht nur von einer einzelnen Person sprechen, sondern ein ganzes Segment der ägyptischen Gesellschaft implizieren. Sie sprechen von der sogenannten Unterschicht, von mittellosen Bürgern aus ärmeren Vierteln, die von der oberen Gesellschaftsschicht nicht immer akzeptiert werden. Vor allem die Passagen „Ich bin der alte Mann, und es gibt keine Rente mehr“ und „Ich bin der alte Mann, der mit nichts starb“ zeigen offene Kritik am gesellschaftlichen Leben und dem sozialen System Ägyptens.

Ein weiteres Thema ist: Wahrheit. Zuerst handelt es sich um eine ignorierte, verworfene Wahrheit (Zeile 44). Später singen die Künstler davon, dass sie unbedingt die Wahrheit sagen müssen, wahrscheinlich beziehend auf die oft von Seiten der Regierung unterdrückte Rede- und Meinungsfreiheit. Ein Merkmal des Mahragānāt ist das unmittelbare Äußern von Kritik und direktes Thematisieren von Problemen ohne vermeintliche Konsequenzen zu beachten, worauf der Inhalt von *ʔana* ebenso abzielt.³⁸⁷

Zeile 52 ist typisch für sogenannte *mawwāl*-Lieder, welchen häufig die klagenden Worte *yā ʕēn, yā lēl* “oh Auge, oh Nacht” vorangestellt werden und welche somit als charakteristische Einleitung dieser Lieder gelten.³⁸⁸ Da vermehrt Textzeilen³⁸⁹ in *ʔana* gesungen, nicht gerappt oder - für das Mahragānāt üblich - sehr schnell gesprochen werden, gehe ich davon aus, dass hier absichtlich Bezug auf ägyptische Volkslieder genommen wurde, was sich durch den Gebrauch der ursprünglich einleitenden Phrase *yā ʕēn, yā lēl* “oh Auge, oh Nacht” zusätzlich bestätigt. Man möchte hier wahrscheinlich eine direkte Verbindung zwischen Tradition und Moderne schaffen, da sowohl *mawwāl* als auch andere traditionelle Volksmusik oder klassische Musik Quelle für spätere Popmusik und somit auch Ursprung des Mahragānāt sind.

In den abschließenden Textzeilen kritisiert man einerseits erneut die sozialen Umstände im eigenen Land, lässt aber andererseits auch den heimatlichen Stolz wieder aufleben. Egal ob man bereits als Kind arbeiten musste, ein Handwerker, Händler, Spieler oder ein abgestürzter, verlorener Jugendlicher ist, so ist man doch an erster Stelle Ägypter, der sein Land versteht und liebt.

³⁸⁷ vgl. auch Kapitel 2.1.2 Eigenschaften und Kapitel 2.1.3. Zielgruppe.

³⁸⁸ vgl. Graf 2012: S. 48.

³⁸⁹ Zeile 12-15, Zeile 45-52.

Hernach kann schlussgefolgert werden, dass die zentralen Themen stark auf die sozio-kulturelle Umgebung des ägyptischen, insbesondere des kairinischen Gesellschaftssegments der Unterschicht eingehen. Der gesamte Inhalt befasst sich mit sozialen Umständen sowie Problemen im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Verortung der ärmeren Bevölkerung. Der Song vermittelt innere sowie äußere Rebellion einer Person innerhalb der Gesellschaft, gleichzeitigem sozialem Rückzug und Isolation. Die Komponente Erwachsenwerden, die sich den gesamten Text über hält, zeigt, dass die Interpreten aus eigener Erfahrung sprechen und viel Autobiografisches in den Inhalt einbauen, da sie selbst aus dem stark bedürftigen Viertel Madīnat as-Salām stammen. Weil die Künstler Ideen direkt von der Straße und aus ihrer eigenen Nachbarschaft aufgreifen, wie auch bei *ʔana*, können sich die Menschen gut mit dem Inhalt identifizieren. Viele Jugendliche haben mit Zwiespälten und inneren Konflikten zu kämpfen, zudem kommt das Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung, das auch als Erwachsener ein ständiger Begleiter ist.³⁹⁰ Trotz ihrer besungenen Unzufriedenheit, der vielen Missstände und Probleme heben die Künstler ihren Stolz sowie ihre Liebe zur Heimat hervor. Am Ende ist wichtig, dass sie Ägypter sind, wie sie es auch fern der Musik und abseits der Bühne betonen,³⁹¹ was wiederum die Wichtigkeit der ägyptisch-arabischen Identität unterstreicht.

³⁹⁰ vgl. Interview mit Fifty und Sadat bei „al-Ḥayāt“, 29. Jänner 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-7YR2K16l5g>, Zugriff: 12. Dezember 2016.

³⁹¹ vgl. Interview mit Fifty in „Mahraganat: Cairo’s Music Revolution“ von Khalid El Kaoutit, <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU>, Zugriff: 12. Dezember 2016.

2.5.2. Inhaltsanalyse: *ʔanğaks*

Der Text von *ʔanğaks* ist geprägt von schnellen, oft sinnlos aneinander gereihten Zeilen, dennoch soll das Lied die Menschen zum Zuhören und nicht bloß zum Tanzen auffordern. Es lassen sich folgende Themen zentrieren: Beschreibung des Mahragānāt-Genre, offene und direkte Gesellschaftskritik sowie Auflehnung gegenüber sozialen Normen.

Vor allem am Anfang und am Ende finden sich viele charakteristische Merkmale des Musikgenre in Textform wieder, ob durch Selbstankündigung der Künstler³⁹², durch Anfeuerungsrufe an das Publikum³⁹³, durch inhaltliche Anspielungen³⁹⁴ oder durch die bedeutungslosen Worte *ʔanğaks*, *ʔisnīgā* und *bōym*.³⁹⁵

Schon zu Beginn sind die Direktheit und die Offenheit gegenüber vielen sozialen Schwierigkeiten gut erkennbar, worauf bereits Zeile 13 „Es gibt viele Menschen, die es nicht leicht haben und feststecken. Und es gibt Menschen, die von Problemen überfallen werden“ hinweist. Nachfolgend fordern die Interpreten das Publikum auf, die Wahrheit zu sagen und keine Lügen zu verbreiten. Damit meint man vermutlich ein Verschleiern oder ein Vertuschen der tatsächlichen wirtschaftlichen und sozialen Umständen innerhalb Ägyptens. Die Künstler appellieren an die Menschen offen über ihr alltägliches Leben und die damit verbundenen Probleme zu sprechen.

Der Text wechselt in die direkte Rede, wo ein junger Bursche zu reden beginnt. Er vergleicht sich mit den „Reichen“, was wohl eine Anspielung auf das immer weitere Auseinanderdriften des Klassensystems in Ägypten, insbesondere in Kairo ist.

Außerdem spricht er von einem „Loser“, der immer Schläge einstecken musste, viele

³⁹² Zeile 2, 4, 85

³⁹³ Zeile 5, 33, 34

³⁹⁴ Zeile 6-12, 52, 53

³⁹⁵ Zeile 1, 3, 39-41, 84, 86, 87

Schwierigkeiten hatte und einen ausgegrenzten Platz innerhalb der Gesellschaft einnahm, wohinter erneut die Idee der Außenseiterrolle steckt.

Es folgt ein Exkurs über Ramaḍān Mabruk ʿAbū-l-ʿAlamēn Hamūda, der im gleichnamigen Film einen Lehrer verkörpert. Diese Komödie ist eine Darstellung über die Probleme des ägyptischen Bildungssystems³⁹⁶, das unterfinanziert ist und einer grundlegenden Reform bedarf. Lehrer an öffentlichen Grund- und Sekundarschulen unterrichten oftmals bis zu 80 Schüler pro Klasse und bekommen dafür ein Einkommen von bis zu 100 Euro monatlich, das deutlich unter dem Existenzminimum liegt. Demnach gibt es einen enormen Qualitätsmangel im Unterricht, weshalb Schüler häufig auf private Nachhilfestunden in sogenannten Schattenschulen zurückgreifen müssen. Da diese Unterrichtsform oft sehr kostspielig ist, bleibt der Unterschicht vorenthalten, woraus sich ein enormes Bildungsdefizit für die Kinder der ärmeren Bevölkerung ergibt.³⁹⁷ Mit der Erwähnung des Film-Lehrers Ramaḍān verleihen die Interpreten ihrer Meinung gegenüber dem ägyptischen Bildungssystem besonderen Nachdruck. Zudem ist es ein weiterer Hinweis auf die fortwährende Existenz unterschiedlicher Gesellschaftsschichten innerhalb Kairo und Ägyptens.

Die Kritik gegenüber dem sozialen System schließt an, indem der Text von den sogenannten Afandiyya handelt. „Was wollt ihr von mir, Afandiyya?“ könnte andeuten, dass sie sich von den Männern, die aus der ägyptischen Mittelschicht stammen, bedroht oder auch unterdrückt fühlen. Ferner fordern sie dazu auf, die Unordnung zu beenden. Damit könnte das soziale Durcheinander gemeint sein.

³⁹⁶ vgl. Film „Ramaḍān Mabruk ʿAbū-l-ʿAlamēn Hamūda“ <https://www.youtube.com/watch?v=-DUoX-j5IWQ>, Zugriff: 12. Dezember 2016.

³⁹⁷ vgl. Burchard: 2011

Außerdem unterstreichen die Interpreten im Text immer wieder die Direktheit Dinge ohne Umschweife auszusprechen, nicht zu schweigen und vor allem nicht zu lügen. Nachfolgend gibt es eine Aneinanderreihung von widersprüchlichen Aufforderungen an das Publikum. Sie sollen ihr Herz ausschütten und aufrichtig sprechen, aber gleichzeitig sind ihre Worte nutzlos. Dies soll vermutlich eine Andeutung sein, dass die Stimme der unteren Bevölkerungsschicht von der oberen Schicht und der Regierungsebene nicht gehört oder ignoriert wird, worauf die folgenden Zeilen 78-79 „Wir klopfen, wir schlugen und // holten uns unser Recht mit Gewalt“ ebenso hinweisen.

Abschließend fordern die Künstler das Publikum zum Zuhören und zum Feiern auf, womit sie das Ziel und den Zweck des Mahragānāt nochmals betonen.

Der wesentliche Inhalt von *ʔanğaks* konzentriert sich auf die Kritik verschiedener Aspekte der ägyptischen Gesellschaft. Zusammenfassend sind dies Schwierigkeiten der Bevölkerung im Hinblick auf deren sozialen Status. Mehrmals wird das die Gemeinschaft dominierende Klassensystem offen kritisiert. Man spricht von einer Kontroverse zwischen den „Reichen“ und den „Armen“, wobei sich die Interpreten zu Letzteren zählen. Sie stellen sich selbst als Außenseiter der Gesellschaft dar, umgangssprachlich genannte „Underdogs“, die von der Mittel- und Oberschicht ausgegrenzt oder vergessen wurden³⁹⁸. Außerdem üben sie direkte Kritik am ägyptischen Bildungssystem, das wiederum auf die bereits thematisierte soziale Ungleichheit zurückzuführen ist. Die Künstler Fifty und Sadat setzen sich auch abseits ihrer Musik für Chancengleichheit und reelle Zukunftsperspektiven vor allem

³⁹⁸ vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“: 2013.

für die junge Generation Ägyptens ein. Aufgrund ihrer musikalischen Karriere verkörpern sie für viele Jugendliche Kairos eine Art Vorbild.³⁹⁹

2.5.3. Inhaltsanalyse: *ʔiddīni furṣa*

Das Lied *ʔiddīni furṣa* ist eine Erzählung über die Entstehung und den Aufstieg des Mahragānāt in Kairo.

Anfangs stellen sich die Interpreten gegenseitig vor und deuten an, dass sie stets ihre Meinung sagen, sich vor Nichts und Niemandem fürchten und kein Interesse an Regeln haben.

Der gesungene Refrain erklärt dem Zuhörer den Ursprung der Musikrichtung und stellt klar, dass es sich weder um Rap noch um Volksmusik handelt, sondern dass das zentrale Merkmal der Inhalt ist.⁴⁰⁰

Im Hauptteil erzählen die Künstler von den Anfängen des Mahragānāt und der ursprünglichen Idee dahinter. Sie betonen, dass sie Geschichten von Leuten aus der Nachbarschaft erzählen. Obwohl sie die Darstellung mit Witz und Humor schildern, so meinen sie es doch ernst und berichten von der Wahrheit. Sie beschreiben die Lebensumstände der Menschen mit Ehrlichkeit und enthüllen Unbekanntes mit Offenheit.

Gegen Ende des Lieds stellen die Interpreten von *ʔiddīni furṣa* klar, dass nur sie die echten Erfinder des Mahragānāt sind und alles andere eine Nachahmung sei, eine direkte Anspielung auf ihre Konkurrenten Oka und Ortega⁴⁰¹.

³⁹⁹ vgl. vgl. Interview mit Fifty in „Mahraganat: Cairo's Music Revolution“ von Khalid El Kaoutit, <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU>, Zugriff: 12. Dezember 2016.

⁴⁰⁰ siehe auch Kapitel 2.1.2.1. Sound und Stilmittel, sowie Kapitel 2.1.2.2. Inhalte und Themen

⁴⁰¹ weitere Mahragānāt-Künstler aus Matareya (Vorort östlich von Kairo), vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“: 2013.

Schlussfolgernd kann angemerkt werden, dass sich alleine der Titel *ʔiddīni furṣa* „Gib mir eine Chance“ auf die Anerkennung des Mahragānāt in der ägyptischen Musikszene bezieht. Die Interpreten verlangen Akzeptanz, indem sie detailliert auf die Inhalte und den Zweck des Mahragānāt eingehen. Neben der Wichtigkeit als Tanz- und Partymusik beschreiben sie die Relevanz der Musiktexte und fordern die Menschen auf genau hinzuhören, denn es handelt sich um Musik, die direkt von der Straße kommt und den Leuten direkt aus den Herzen spricht. Hier ist hervorzuheben, dass die Künstler oft ihren starken Bezug zu ihrem Heimatort Madīnat as-Salām darstellen. Dabei ist der Zusammenhalt der Menschen innerhalb der Gemeinde wichtig, außerdem sind Alltagsleben und soziale Probleme zentral für die Bevölkerung, weniger die politischen. Daraus kann gefolgert werden, dass die Texte an die aktuelle gesellschaftliche Situation angepasst werden, um die Leute direkt anzusprechen und somit einen gewissen Identifikationsfaktor aufweisen.⁴⁰²

2.5.4. Inhaltsanalyse: *ʔinta ʕāyiz*

Der Text von *ʔinta ʕāyiz* baut sich schrittweise auf und handelt zunächst vom Leben im Allgemeinen. Man beschreibt das Leben als eine Reise und einen Weg, der offen ist, keine Grenzen kennt und auf dem alles möglich ist⁴⁰³.

Ab Zeile 11 konzentriert sich der Inhalt allmählich auf weltweite Lebensumstände und wird zunehmend negativer. Die Interpreten vergleichen wie viele intelligente Menschen und wie viele Mörder es auf der Welt gibt.

⁴⁰² vgl. Interview mit Fifty in „Mahraganat: Cairo's Music Revolution“ von Khalid El Kaoutit, <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU>, Zugriff: 12. Dezember 2016. vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“: 2013.

⁴⁰³ Zeilen 1-10

In Zeile 13 und 14 behaupten sie, dass alle Menschen betrügen, die Welt ungerecht und die Mehrheit der Bevölkerung arbeitslos ist, was wohl als Anspielung auf die hohe Arbeitslosigkeit Ägyptens⁴⁰⁴ interpretiert werden kann.

Ferner führen sie Konflikte auf finanzielle Motive zurück und kritisieren eine auf Geld fixierte Gesellschaft. Während einerseits zahlreiche arme, bescheidene, mittellose Menschen in Ägypten leben, gibt es andererseits viele, die nicht von ihrem Besitz abweichen können oder ohne Luxus leben wollen. Der Mensch ist gezwungen für Geld zu arbeiten, um sich lebensnotwendige Dinge leisten zu können, während die „Anderen“ (gemeint sind vermutlich die „Reichen“) auf ihnen herumtrampeln, deshalb verbringt man – gemäß des Liedtexts – seine besten Tage mit Nichts.

Zusammenfassend könnte der Inhalt auf eine konsumorientierte Gesellschaft und deren wirtschaftliche sowie sozio-kulturelle Gefahren hinweisen und andeuten, dass die gesellschaftlichen Klassen zunehmend auseinanderdriften und immer größere Unterschiede zwischen ihnen entstehen, insbesondere in Ägypten, womit erneut eine soziale Ungleichheit impliziert wird. Mit diesem direkt an das Publikum gerichteten Apell bezweckten die Interpreten vermutlich auch ein In-Erinnerung-Rufen der für sie wichtigen Werte, die sich nicht zwangsläufig mit Geld beschäftigen, im Sinne von: „Geld alleine macht nicht glücklich“.

2.5.5. Inhaltsanalyse: *miš harūh*

Der Song beginnt mit einem Telefongespräch zwischen einer jungen Frau und ihrem Liebhaber (*ḥabībī*). Sie lädt ihn zu sich nach Hause ein und verdeutlicht ihm, wie

⁴⁰⁴ seit 2012 circa 13% (<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/261572/umfrage/arbeitslosenquote-in-aegypten/>, Zugriff: 14. Dezember 2016). Im Vergleich dazu betrug die Arbeitslosenquote von Österreich im Jahr 2015 gemäß nationaler Definition des Arbeitsmarktservice rund 9% (<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/17304/umfrage/arbeitslosenquote-in-oesterreich/>, Zugriff: 14. Dezember 2016).

sehr sie ihn vermisse und ihn sehnlichst erwarte. Dies weicht deutlich von der traditionellen ägyptischen Gesellschaftskultur ab, wo es alleinstehenden Frauen untersagt ist mit fremden Männern allein zu sein. Es ist jedoch nicht unüblich, dass sich junge Verliebte oft heimlich treffen, was oft auch in anderen Mahragānāt-Liedern thematisiert wird.

Der Mann lehnt die Einladung mit starker und zugleich verletzter Stimme ab, wobei er bemüht ist seine Würde zu bewahren. Darauf beginnt er über jene Mädchen zu sprechen, die hemmungslos flirten und Verbotenes machen. Nachstehend beschreibt er junge Frauen, die sich gesellschaftlichen Normen widersetzen und kulturelle Konventionen brechen, ohne Rücksicht auf Konsequenzen, was als negative Illustration angesehen werden kann.

Der darauffolgende Text handelt von einem Mädchen, dass sehr lange auf einer Party ist und deren Mutter plötzlich erscheint. Ihre Mutter schreit sie an und will wissen, wer der Mann an ihrer Seite sei. Die Tochter erklärt, dass es ein Kollege sei, der sich bald mit ihr Verloben würde, was die einzige Entschuldigung für das Alleinsein einer unverheirateten Frau mit einem fremden Mann in der ägyptischen Kultur ist. Die Mutter rügt die Tochter und wirft ihr Naivität vor.

Nun berichtet der Erzähler des Lieds von jenen modernen Mädchen, die ständig enthemmt flirten und mit ihrem lotterhaften Verhalten die Männer verrückt machen. Es folgt eine weitere verbale Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter, wobei sich die Tochter nun eingestehen muss, dass der Mann sie endgültig verlassen hat, woraufhin die Mutter die Tochter erneut tadelt und ihr Vorwürfe für ihre Arglosigkeit macht. Aus dieser Konversation kann man einen immer deutlicher werdenden kulturellen Unterschied zwischen alter und neuer Tradition erkennen.

Der nachfolgende Textverlauf wiederholt und vertieft die Beschreibung von modernen Mädchen. Man erzählt von jenen jungen Frauen, die modische Schuhe, schöne Kleider und viel Makeup tragen. Sie verführen vermeintlich hilflose Männer mit ihrem koketten Äußeren und ihrer lockeren Moral. Man behauptet weiter, dass diese Mädchen selbstsüchtig, nur auf ihr eigenes Wohl bedacht und ihnen die Gefühle anderer völlig egal seien. Vermutlich bezieht sich der Erzähler hier auf junge Frauen, die aus ärmeren Vierteln stammen und durch gekünsteltes, falsches Aussehen versuchen elitär und glamourös zu wirken, was sich aus der verhöhnen und verspottenden Darstellung schließen lässt.

Die letzten Zeilen des Lieds beziehen sich nun wieder auf das am Beginn geführte Telefonat zwischen zwei Liebenden. Es wird schnell klar, dass der Mann seine Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit bloß vortäuscht. Er gibt vor, dass er die Frau so und so verlassen wollte, aber zu schüchtern war, woraufhin das Telefongespräch endet. Er ist nun nicht mehr erreichbar, wie die Mobilboxansage beweist. Das Lied endet mit einem Kommentar ihrerseits: „Ach egal, komm nicht. Du bist ein Loser!“

miš harūḥ schafft ein präzises Bild über Genderkonstruktion und Geschlechterrollen innerhalb der kairinisch-ägyptischen Gesellschaft. Auf der einen Seite gibt es Männer, die als mächtig dargestellt werden und sich dem sexuellen Verlangen widersetzen indem sie an sozialen Normen sowie traditioneller Moral festhalten, im Gegensatz zu den Frauen, welche die andere Seite repräsentieren. Diese werden als leichtsinnig beschrieben, die mit ihrem lockeren Verhalten gegen Tradition, kulturelle Regeln und gesellschaftliche Moralvorstellungen rebellieren. Diese

stereotype Darstellung vermittelt eine präzise Vorstellung der institutionalisierten, sozialen Struktur der Bevölkerung Kairos, insbesondere jener der jungen, männlichen Gemeinschaft, repräsentiert durch die Künstler. Zudem reflektiert es die Selbstdarstellung von Frauen, die - gemäß des Textes - verfälscht auftreten und sich selbst von ihren ideologischen Ansichten und kulturellen Hintergründen der kairinisch-ägyptischen Gesellschaft entwurzeln.

Ein weiterer wesentlicher sozio-kultureller Aspekt in *miš harūh* ist der veranschaulichte Konflikt zwischen Mutter und Tochter, ein Symbol für eine kulturelle Kontroverse zwischen alten Traditionen und der Moderne. Es begegnen sich zwei unterschiedliche Generationen, die voneinander abweichende soziale Werte, gesellschaftliche Vorstellungen und Konventionen haben.

Interessant ist auch, dass die Interpreten sich selbst als die männliche Seite präsentieren, somit das „Wir“ darstellen und die Frauen als „Die“ bezeichnet werden. Es stehen sich somit Selbst- und Fremddarstellung gegenüber, wobei ersteres als die positive sowie die kulturellen Standpunkte achtende Seite dargelegt wird und letzteres eine von männlicher Seite angefertigte Auffassung von modernen Frauen in der heutigen kairinisch-ägyptischen Gesellschaft ist.⁴⁰⁵

Außerdem vermittelt es ein anschauliches Bild von zwischenmenschlichen Affären und Liebesbeziehungen, die traditioneller Weise - wenn überhaupt - heimlich stattfinden. In der ägyptischen Kultur ist es nicht erlaubt, sich als alleinstehende, unverheiratete Frau mit einem fremden Mann alleine in einem Raum zu befinden oder ohne familiäre Begleitperson auszugehen, weshalb junge Paare ihre Beziehung

⁴⁰⁵ vgl. El-Falaky 2015: S. 5-6.

oft vor ihrer Familie verheimlichen.⁴⁰⁶ Auch hier lässt sich eine Parallele zwischen Tradition und Moderne ziehen, denn, wie aus dem Liedtext ersichtlich, geht die jüngere Generation der Ägypter einerseits voreheliche Liebesbeziehungen ein, andererseits verurteilt man diese, ebenso wie die „moderne Frau“, die als verlottert und affektiert illustriert wird.

2.5.6. Inhaltsanalyse: *ʔumm id-dunya*

Dieses Lied spiegelt die Bewunderung, sowie den Stolz für die Heimat wider und vermittelt zudem einen starken Bezug zum Land Ägypten, insbesondere zu seiner Hauptstadt.

Bereits zu Beginn besingen die Interpreten die Historie, die Naturerscheinungen sowie die berühmten Bauwerke Ägyptens. Außerdem gehen sie auf die politische Vergangenheit ein, indem sie die beiden ehemaligen Staatspräsidenten Ǧamāl ʿAbd an-Nāṣir⁴⁰⁷ und Anwar as-Sādāt⁴⁰⁸ erwähnen.⁴⁰⁹

Immer wieder wird deutlich, wie sehr sich die Interpreten mit ihrem Heimatland sowie dessen Geschichte identifizieren und wie viel Stolz sie ihrer Nation entgegenbringen. Jedoch ändert sich dieser Lobgesang ab Zeile 13, denn es fließen nun häufiger die gesellschaftlichen Probleme und sozialen Schwierigkeiten Ägyptens in den Text ein, welche sie als Form der Suppression ausdrücken. Demnach beziehen sich die folgenden Verse auf „die guten, alten Zeiten“, wo alles noch in Ordnung war. In diesem Zusammenhang erwähnen sie die wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts, die für die musikalische Tradition Ägyptens relevant waren. Das

⁴⁰⁶ vgl. Strohmenger 2006: S. 90-104.

⁴⁰⁷ Präsidentschaft von 1954-1970.

⁴⁰⁸ Präsidentschaft von 1970-1981.

⁴⁰⁹ Zeile 4-5.

Einfließen von eigenen Kindheitserinnerungen der Interpreten durch die Erwähnung der ehemaligen Kinderfernsehserien sowie der ausschließlich im Ramadan ausgestrahlten Quizshow verleiht diesem Exkurs in die Vergangenheit zusätzliche Bedeutung.

Einige Zeilen beschäftigen sich mit der ägyptischen Film- und Fernsehindustrie sowie mit den berühmten kairinischen Fußballclubs al-Ahlī und Zamālik, das als eine Art Verbindung zwischen traditioneller und zeitgenössischer Kultur dienen soll sowie die Begriffe Alt-Neu erneut gegenüberstellt.

Neben der enormen Wichtigkeit des Landes Ägypten, ist die ägyptische Bevölkerung ein weiteres zentrales Thema in *ʔumm id-dunya*. Man betont die Gastfreundlichkeit, die Großzügigkeit und die Herzlichkeit der Menschen, die voller Stolz ihre Heimat repräsentieren und die mit Freude Gäste aus aller Welt einladen. Außerdem wird der vorherrschende Patriotismus wesentlich hervorgehoben und die Ägypter als fürsorglich, liebevoll und mutig beschrieben.

Gegen Ende des Lieds gebrauchen die Interpreten vermehrt vergangene Erinnerungen, bauen Erlebtes sowie eigene Erfahrungen in die Texte ein, womit sie den Ursprung ihrer Ideen und Motive bekannt geben. Dabei sind die wichtigsten Quellen die überfüllten Straßen Kairos.

Zusammenfassend kann angemerkt werden, dass sich die Hauptthematik auf die Darstellung des Landes Ägypten sowie deren Bevölkerung stützt. Dabei konzentriert man sich hauptsächlich auf die Repräsentation des Stolzes auf die eigene Heimat und das Nationalgefühl. Außerdem finden sich neben sozialen und kulturellen Aspekten auch historische Nuancen wieder, wobei sich die Vergangenheit häufig auf

persönliche Erinnerung bezieht und auf individuelle Erfahrungen rückschließen lässt.

2.5.7. Conclusio: Inhaltsanalyse

Mahragānāt, das im englischen Sprachraum auch als „the Sound of the Cairo Underground“⁴¹⁰ bezeichnet wird, ist rebellisch, subversiv und trotz sozialen Normen. Es repräsentiert eine Spur von Freiheit für die Jugend in den Armenvierteln und bedürftigen Vororten Kairos. Die Idee dahinter ist simpel: „Sing, worüber du dich sorgst und lass die Musik für dich sprechen.“ Diesem Motto bleiben die Interpreten Sadat und Fifty bis heute treu, wie auch in den analysierten Liedern erkennbar ist. Es ist wichtig, über Themen zu singen, die tatsächlich existieren, die sich wirklich auf den Straßen Kairos ereignen, die Menschen direkt betreffen und diese sich mit dem Text identifizieren können. Die Jugendlichen in den ärmeren Vororten haben keine reellen Zukunftsperspektiven, sie sind sauer und haben genug vom sozialen, wirtschaftlichen und politischen System Ägyptens. Die Mahragānāt-Musik spricht ihre Probleme und Unzufriedenheit offen an, sie finden darin ein Ventil um sich von ihrem Frust zu befreien, weshalb Sadat und Fifty in ihrer Nachbarschaft als Stars angesehen werden. Die beiden geben Teenagern aus ärmeren Gegenden Hoffnung, weil sie aufgrund ähnlicher Herkunft authentisch sind. Demnach kann sich die junge Generation aus den Vororten gut mit den Künstlern identifizieren und betrachtet sie als Vorbilder.⁴¹¹ Die Texte repräsentieren somit den sozialen Status und die gesellschaftliche Verortung der kairinischen Vorort-Gemeinschaft. Insofern kann schlussgefolgert werden, dass die zentralen Themen

⁴¹⁰ vgl. „Mahraganat: Cairo's Music Revolution“ von Khalid El Kaoutit, <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU>, Zugriff: 12. Dezember 2016.

⁴¹¹ vgl. Dokumentation von Hind Meddeb „Electro Chaabi“: 2013.

sowie die Inhalte der ausgewählten Lieder sozio-kulturelle Aspekte eines bestimmten kairinischen Gesellschaftssegments widerspiegeln, nämlich der sogenannten Unterschicht. Die Musik kann ferner als ein Spiegel der heutigen aus der unteren Gesellschaftsschicht stammenden Jugend betrachtet werden.⁴¹² Man ist sich nicht nur bewusst, dass Mahragānāt eine klassenbasierte Musikrichtung ist, sondern hebt mit ausgewählten Themen diesen Zustand verstärkt hervor.

Da die Inhalte oft auch von individuellen Erinnerungen, persönlicher Vergangenheit, dem eigenen oder dem benachbarten Viertel handelt, tragen diese auch stark zur Identitätsbildung aufgrund von Authentizität bei.⁴¹³

Was die Frage nach der arabischen Identität betrifft, so kann angemerkt werden, dass man der Identifikation mit der Heimat Ägypten und der Herkunft aus einem der Kairoer Vororte besondere Aufmerksamkeit schenkt. Die Sprache, die Ausdrucksform, der gebrauchte Slang in Kombination mit den direkt von der Straße stammenden Themen sind wesentliche Identitäts- und Identifikationsmerkmale. Die Selbstdarstellung und Definition als Ägypter spielt dabei eine besonders wichtige Rolle.

⁴¹² vgl. Touma 1998: S. 31

⁴¹³ vgl. Morayef: 2012.

3 CONCLUSIO

Aufgrund meiner umfangreichen Beschäftigung mit verschiedenen Definitionen des Terminus Jugendsprache, konnte ich feststellen, dass im Mahragānāt eine spezielle Form der Jugendsprache vorherrscht, die sich durch Gruppensolidarität und starkem Zusammenhalt auszeichnet. Musiksprache im Allgemeinen ist ein gruppenspezifischer Jargon, der je nach sozialer Gruppe variiert und ein eigenes Phänomen der Jugendsprache darstellt, ähnlich wie Studenten- oder Internetsprache. Wie aus der Arbeit ersichtlich, dominiert im Mahragānāt eine oft saloppe Ausdrucksweise, kombiniert mit einigen rhetorischen Stilmitteln, wie umgangssprachliche Metaphern oder alltägliche Redewendungen. Die Schnelligkeit, die Lautstärke und die Texte unterstützen die Sprache zusätzlich und verhelfen den Musikern eine Verbindung mit ihrem Publikum aufzubauen sowie ihre Authentizität zu stärken. Mit ihrer eigenen Sprachform, die man auch als Slang der Vororte Kairos bezeichnen könnte, verschaffen sie sich Gehör in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft, bestärken die Gruppenidentität innerhalb der jungen Generation und geben ihren Zuhörern eine Stimme um ihrem Frust oder ihrer Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen, weshalb die Sprache im Mahragānāt eine besondere Bedeutung für die Musiker und für ihr Publikum hat.

Hinsichtlich des Inhalts, wäre es durchaus interessant gewesen sich mit mehr Liedern von verschiedenen Gruppen des Mahragānāt (auch aus anderen Vororten) zu beschäftigen, doch leider hätte dies den Rahmen dieser Arbeit gesprengt, weshalb ich mich auf sechs Lieder einer einzelnen Gruppe konzentriert habe.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die analysierten Lieder vorwiegend die tatsächliche gesellschaftliche Situation Kairos thematisieren und die Musiker über

Themen singen, die sich wirklich auf den Straßen der Kairoer Vororte ereignen. Die Texte sprechen die Menschen direkt an, weshalb sie sich häufig mit dem Gesungenen identifizieren können. Dies gilt vor allem für die vorwiegend junge und oft verarmte Zielgruppe der Vororte, die aufgrund von mangelnder Schulbildung und schlechten Ausbildungsmöglichkeiten keine realen Zukunftsperspektiven haben und gegen das soziale, wirtschaftliche und politische System Ägyptens rebellieren. Die Inhalte repräsentieren demnach soziale Identität, gesellschaftlichen Status sowie Gruppenzugehörigkeit der jungen, kairinischen Vorort-Gemeinschaft, weshalb dies als Gesellschaftsspiegel hinsichtlich sozio-kultureller Aspekte betrachtet werden kann.

Die bereits erwähnte Kombination aus Sprache und Inhalt trägt dazu bei, dass eine spezielle Verbundenheit zwischen Musikern und Publikum geschaffen werden kann, wodurch Identifikationsmerkmale entstehen, die eine wesentliche Rolle für die individuelle Entwicklung der Zielgruppe spielt. Die Musiker üben enormen Einfluss auf ihre noch jungen Zuhörer, die sich häufig mit ihren Vorbildern identifizieren, aus. Einerseits lässt sich dies auf den ihnen geläufigen, jugendlichen Nachbarschafts-Slang zurückführen, andererseits fördern die direkt von der Straße stammenden Themen wesentlich die Identitäts- und Identifikationsbildung. Das Einbauen von autobiografischen Elementen, wie persönlichen Kindheitserinnerungen, trägt ebenso zur Identität aber auch zur Authentizität bei, da viele Jugendliche genau diese von den Musikern dargestellte Situation durchleben und sich deshalb mit dem Gesungenen identifizieren können.

Zudem verstärkt die Jugendsprache, insbesondere der verwendete Slang, im Zusammenhang mit den Textpassagen über Herkunft und Heimat den Faktor der

arabischen Identität, wobei hier die Definition als Ägypter hervorzuheben ist.

Obwohl Mahragānāt innerhalb der arabischen Welt zunehmend Ansehen genießt und auch international auf dem Vormarsch ist, ist es innerhalb der arabischen Musikszene immer noch stark unterrepräsentiert, insbesondere im Hinblick auf die allgemeine Akzeptanz sowie der Zugang zur Mainstream-Musik im Radio oder Fernsehen, was wohl auf die eher provokanten Texte und die vorwiegend vulgäre Sprache zurückzuführen ist. Doch vor allem im Internet erscheinen immer mehr Mahragānāt-Lieder und Mahragānāt-Künstler, die sich aufgrund rascher Verbreitung einer breiten Masse zugänglich machen und somit ihre Zuhörerzahl stetig steigern. Da die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Musikgenre Mahragānāt bisher nur begrenzt vorhanden ist, finde ich es besonders wichtig auf diesem Gebiet zu forschen oder das Thema zumindest in künftige Forschungsarbeit über zeitgenössische arabische Musik einzubauen, weil es mittlerweile einen wesentlichen Teil der heutigen ägyptischen Musikszene, wenn auch vorwiegend im Untergrund vorherrschend, darstellt. Aufgrund dieses Mangels an wissenschaftlicher Untersuchung, lässt dieses Thema hinsichtlich der Sprache, aber auch der Inhalte wegen, noch viel Raum für zukünftige Forschung.

4 Bibliographie

4.1 Literatur

Asbaghi, Asya. 1988. *Persische Lehnwörter im Arabischen*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Graf, Matthias. 2012. *Mazzikā!: Eine arabistisch-ethnomusikologische Exkursion in die Text- und Klangwelten der Popmusik Ägyptens und des Libanon von ihren Anfängen bis heute*. Würzburg: Ergon Verlag.

Hentschel, Kornelius. 1987. *Ġinn-Glaube, Zauber- und Heilwesen im heutigen Kairo*. Dissertation, Universität Wien.

Hinds, Martin; Badawi, El-Said. 1986. *A dictionary of Egyptian Arabic: Arabic-English*. Beirut: Librairie du Liban.

Hoad, T.F. 1996. *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: University Press.

Ḥādīm, Saʿd al- (Hrsg.). 1993. *Life is like a cucumber: colloquial Egyptian proverbs, coarse sayings and popular expressions*. Fredericton: York Press.

Jännicke, Otto. 1991. *Französische Etymologie: Einführung und Überblick*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Junker, Heinrich F.J.; Alavi, Bozorg. 1988. *Wörterbuch Persisch-Deutsch*. 6. Auflage. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

Kraidy, Marwan M.; Khalil, Joe F. 2009. *Arab Television Industries*. London: Palgrave Macmillan.

Paret, Rudi. 2001. *Der Koran. Übersetzung von Rudi Paret*. 8. Auflage, Stuttgart-Berlin-Köln: Kohlhammer.

PONS. 1988. *Kompaktwörterbuch Italienisch-Deutsch*. Stuttgart: Ernst Klett GmbH.

PONS. 2005. *Wörterbuch für Schule und Studium Französisch-Deutsch*. Wien: öbv&hpt.

Prokosch, Erich. 1983. *Osmanisches Wortgut im Ägyptisch-Arabischen*. Berlin: Klaus Schwarz.

Scott, Marcus L. 2007. *Music in Egypt: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.

Strohmenger, Steffen. 2006. *Kairo: Gespräche über Liebe. Eine ethnographische Collage in 12 Szenen*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.

Vermaseren, Maarten J. 1965. *Mithras: Geschichte eines Kultes*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.

Woidich, Manfred. 2002. *Ahlan wa Sahlan: Eine Einführung in die Kairoer Umgangssprache*. 2. Auflage. Wiesbaden: Reichert Verlag.

Woidich, Manfred. 2006. *Das Kairenisch-Arabische: Eine Grammatik*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

4.2 Artikel

Abu Zahra, Nadia. 1988. „Love and Light in the Imagination of al-Sayyida Zaynab's Pilgrims“ *Journal of Comparative Poetics* Vol. 8: 118-132.

Boussofara-Omar, Naima. 2006. „Diglossia“. In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Band 1. Hrsg. von Cornelis H.M. Versteegh [et al.], S.629-637. Leiden [et al.]: Brill.

Eisele, John C. 2009. „Slang“ In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Band 4. Hrsg. von Cornelis H.M. Versteegh [et al.], S. 251-259. Leiden [et al.]: Brill.

El-Falaky, Mai Samir. 2015. „The Representation of Women in Street Songs: a critical Discourse Analysis of Egyptian Mahraganat“ *Advances in Language and Literary Studies* Vol. 6(5): 1-8.

Fakhouri, Hani. 1968. „The Zar Cult in an Egyptian Village“ *Anthropological Quarterly* Vol. 41(2): 49-56.

Ferguson, Charles. A. 1959. „Diglossia“ *Word: Journal of the Linguistics Circle of New York*, Vol. 15: 325-340.

Graf, Matthias. 2013. „Popmusik in Ägypten und im Libanon: Klangtexturen und Liedtexte zwischen Authentizität und Modernität.“ In *Die Araber im 21. Jahrhundert: Politik, Gesellschaft, Kultur*. Hrsg. von Thorsten Gerald Schneiders. S.333-340. Duisburg: Springer.

- Grippio, James R. 2010. „What's Not on Egyptian Television and Radio! Locating the ‚Popular’ in Egyptian Sha’bi.“ In *Music and Media in the Arab World*. Hrsg. von Michael Fischkopf, S.137-168. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Haeri, Niloofar. 2006. „Culture and Language“. In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Band 1. Hrsg. von Cornelis H.M. Versteegh [et al.], S. 527-536. Leiden [et al.]: Brill.
- Hassanein, Ahmed Taher. 2009. „Youth Speech“ In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Band 4. Hrsg. von Cornelis H.M. Versteegh [et al.], S.764-767. Leiden [et al.]: Brill.
- Mejdell, Gunvor. 2008. „What is happening to *lughatunā l-gamīla*? Recent media representations and social practice in Egypt.“ *Journal of Arabic and Islamic Studies* Vol. 8: 108-124.
- Peterson, Jennifer Leigh. 2002. „Contemporary Cairene Youth Terminology: Linguistic Deviation or Social Art?“ In *Aspects of the dialects of arabic today: Proceedings of the 4th Conference of the International Arabic Dialectology Association (AIDA) Marrakesh, Apr. 1-4.2000*. Hrsg. von Abderrahim Youssi; Fouzia Benjelloun; Mohamed Dahbi; Zakia Iraqui-Sinaceur. S.422-432. Rabat: Amapatril.
- Rizk, Sherin. 2007. „The language of Cairo’s young university students“ In *Arabic in the City: Issues in dialect contact and language variation*. Hrsg. von Catherine Miller; Enam Al-Wer; Dominique Caubet; Janet C. E. Watson. S.291-308. London-New York: Routledge.
- Schaub, Mark. 2000. „English in the Arab Republic of Egypt“ *World Englishes* Vol. 19/2: 225-238.
- Touma, Habib Hassan. 1998. „Anthropology and music in Arabian society on change and originality in the music of the Arabs.“ *Música Oral del Sur* 3, S.31-42.
- Veccia Vaglieri, L. 1960-2002. „(al-)Ḥusayn b. ‘Alī b. Abī Ṭālib“ In *The Encyclopaedia of Islam: New Edition*. Edited by H.A.R. Gibb [et al.]. Bde. 1-11. Leiden: Brill.
- Walters, Keith. 2007. „Language Attitudes“. In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Band 2. Hrsg. von Cornelis H.M. Versteegh [et al.], S.650-664. Leiden [et al.]: Brill.

Wilmsen, David; Woidich, Manfred. 2007. „Egypt“. In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Band 2. Hrsg. von Cornelis H.M. Versteegh [et al.], S.1-12. Leiden [et al.]: Brill.

Woidich, Manfred. 2006. „Cairo Arabic“. In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Band 1. Hrsg. von Cornelis H.M. Versteegh [et al.], S.323-333. Leiden [et al.]: Brill.

4.3 Internet

Ahram Online. „*Samir Ghanem's 'Fatouta' among TV classics revived this Ramadan*“. In *Ahram Online*, 12. Mai 2016, <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/159/216555/Arts--Culture/Entertainment/Samir-Ghanems-Fatouta-among-TV-classics-revived-th.aspx> Zugriff 14. Oktober 2016.

Al-Hayāt, <https://www.youtube.com/watch?v=-7YR2K16l5g>, Zugriff: 07. November 2016.

Baker, Francesca: „Egypt’s Electro Chaabi Music“ In *Muftah*, 19. Juni 2013, <http://muftah.org/electro-chaabi/#.VmnDcoTSXJF>, Zugriff: 07. November 2016.

Bates, James. „*Company Town : Van Damme Gains 'Franchise' Status : Movies: Star of Universal Pictures' 'Timecop' is about to become the focal point of a merchandising campaign*“. In *Los Angeles Times*, 23. September 1994. http://articles.latimes.com/1994-09-23/business/fi-42149_1_van-damme, Zugriff: 10. Dezember 2016.

Burchard, Amory. „*Schrei nach Bildung*“. In *Der Tagesspiegel*, 21. März 2011. <http://www.tagesspiegel.de/wissen/aegypten-schrei-nach-bildung/3962042.html>, Zugriff: 12. Dezember 2016.

Detrie, Megan: „Electro shaabi mixing the parties and the politics“ In *The National*, 09. Dezember 2012, <http://www.thenational.ae/arts-culture/music/electro-shaabi-mixing-the-parties-and-the-politics>, Zugriff: 07. November 2016.

Elshamy, Mosa’ab. „*Egyptian DJ transforms rough neighborhood through lively 'mahraganat' music*“. In *Mashable*, 1. November 2014, <http://mashable.com/2014/10/31/egyptian-dj-mahraganat/> Zugriff: 07. November 2016.

Foote, Kara. „Hopak; The National Dance of the Ukraine“ In *Introtodance*, 17. Mai 2013, <https://dancehistorydevelopment.wordpress.com/2013/05/17/hopak-the-national-dance-of-the-ukraine-2/>, Zugriff: 01. Dezember 2016

Golia, Maria. „Egypt’s Mahragan: Music of the Masses“ In *Middle East Institute*, 07. Juli 2015, <http://www.mei.edu/content/at/egypt's-mahragan-music-masses>, Zugriff: 07. November 2016.

Hubbard, Ben. „Out of Egypt’s Chaos, Musical Rebellion“. In *The New York Times*, 11. Mai 2013, http://www.nytimes.com/2013/05/12/world/middleeast/egypts-chaos-stirs-musical-revolution.html?_r=0 Zugriff: 07. November 2016.

Imān, Kemāl. „Nillī wa Širihān ʾiqūnatā l-Fawāzīr wa nağamāt al-ḥādir fa-šilin al-istimrārīya“, 06. August 2013, <http://www.nawa3em.com/فن/21417/نيللي-واشيري-هان-الاستمرار-في-فشل-ال حاضر-ون-جماعات-الفوازير-أيقونات-وشيري-هان> Zugriff: 07. November 2016.

Jankowski, Kristin. „Es sind endlich geradlinige Musik und ehrliche Texte gefragt“, 12. November 2015, <http://blog.goethe.de/transit/archives/387-Es-sind-endlich-geradlinige-Musik-und-ehrliche-Texte-gefragt.html> Zugriff: 07. November 2016.

Kaoutit el, Khalid. „Mahraganat: Cairo's Music Revolution“. In *Deutsche Welle*, 13. April 2014, <http://www.dw.de/mahraganat-cairos-music-revolution/a-17563477> Zugriff: 07. November 2016.

Kaoutit el, Khalid. „Mahraganat: Cairo's Music Revolution“. In *YouTube*, 13. April 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU> Zugriff: 07. November 2016.

Kingsley, Patrick. „Cairo's street music mahraganat both divides and unites“. In *The Guardian*, 9. Mai 2014, <http://www.theguardian.com/world/2014/may/09/egypt-cairo-street-music-mahraganat-grime> Zugriff: 07. November 2016.

Krol, Charlotte. „TĀLĀ – New Musik“ 21. Jänner 2015, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/new-music/11295010/TL-New-Music.html> Zugriff: 07. November 2016.

Locatelli, Giovanna: „Sadat: 'Mahraganat is pure energy' “ In *The Guardian*, 01. Dezember 2013, <http://www.theguardian.com/music/2013/dec/01/dj-sadat-mahraganat-salam-cairo>, Zugriff: 07. November 2016.

Morayef, Soroya: „,We are the Eight Percent’: Inside Egypt’s Underground Shaabi Music Scene“, In *Jadaliyya*, 29. Mai 2012, http://www.jadaliyya.com/pages/index/5738/we-are-the-eight-percent_inside-egypts-underground, Zugriff: 15. Dezember 2016.

Mohsen, Ali Abdel: „A Q&A with leading mahraganat singer Sadat“ In *Egypt Independent*, 18. April 2013, <http://www.egyptindependent.com/news/qa-leading-mahraganat-singer-sadat>, Zugriff: 07. November 2016.

Nāhid, Samīr. „,ʔanḡaks wa-anfūyīn wa-ʔisnīga’ kalimāt lā naʕrif maʕnāha bi-l-mahragānāt“. In *Al-Bawaba*, 27. Oktober 2014, <http://www.albawabhnews.com/867100>, Zugriff: 14. Oktober 2016.

Rīdī al-, Aḥmad. „mawḡat ʔaflām ,šaʕbiya’ taḡtāḥu s-sīnimā l-miṣriya“ In *Al-Arabiya*, 04. Oktober 2013, <http://www.alarabiya.net/ar/culture-and-art/2013/10/04/موجة-المصريّة-السينمات-احتاحت-شعبية-أفلام.html>, Zugriff: 01. Dezember 2016

Salloum, Habeeb. „Sayyed Darwish: The Father Of Modern Arab Music“. In *Al-Jadid*, Sommer 2001, <http://www.aljadid.com/content/sayyed-darwish-father-modern-arab-music> Zugriff: 13. Oktober 2016.

Statista. „Arbeitslosenquote in Österreich von 2005 bis 2015“ In *Statista: Das Statistik-Portal*, März 2016, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/17304/umfrage/arbeitslosenquote-in-oesterreich/>, Zugriff: 14. Dezember 2016.

Statista. „Ägypten: Arbeitslosenquote von 2006 bis 2016“ In *Statista: Das Statistik-Portal*, April 2016, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/261572/umfrage/arbeitslosenquote-in-aegypten/>, Zugriff: 14. Dezember 2016.

Sultan, Mohammed. „Fawāzīr Ramaḡān min al-ʔalif ʔilā l-yā? “ 21. August 2010, <http://www.masress.com/elakhbar/14086> Zugriff: 07. November 2016.

Šāmī aš-, Maṣʕab. „bi-l-ṣawwar: mūsīqā-l-mahragānāt fī maṣr“ In *7iber*, 17. Juni 2014, <http://7iber.com/2014/06/photostory-elmahraganat/> Zugriff: 07. November 2016.

Vienna Corpus of Arabic Variety: <https://minerva.arz.oeaw.ac.at/vicav2/>, Zugriff: 12. Oktober 2016.

Walt, Vivian. „*El Général and the Rap Anthem of the Mideast Revolution*“ 15. Februar 2011, <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2049456,00.html> Zugriff: 30. November 2016.

<http://www.last.fm/music/Qusai/+wiki> Zugriff: 07. November 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=ywhdw_UWnMs, Zugriff 14. November 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=WajkyRZ6t7o>, Zugriff: 14. November 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=HC5TxcW7FYA>, Zugriff: 14. November 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=2dzc0IBOMF8>, Zugriff: 14. November 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=kQNBVYl_CJc , Zugriff: 14. November 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=OAixbg15qiw>, Zugriff 14. November 2016.

<https://jcvdworld.com>, Zugriff: 10. Dezember 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=-DUoX-j5IWQ>, Zugriff 12. Dezember 2016.

4.4 Sonstige Quellen

Meddeb, Hind. 2013. „Electro Chaabi“.

Vortrag von Manfred Woidich „Lexical innovation with a social meaning: Egyptian youth speech, in particular with respect to intensifiers“, Information in Arabic, Bayreuth, 10.12.2015.

5 Anhang

5.1 Abstract Deutsch

In den letzten Jahren gab es einen stetigen Wandel der arabischen Kunst- und Musikszene, welcher, vor allem mit dem Arabischen Frühling 2011, seinen Höhepunkt fand. Neben der politischen Revolution, ereignete sich zeitgleich eine kulturelle. Durch die zunehmende musikalische Veränderung innerhalb der arabischen Welt, stieg die Nachfrage nach ehrlicher und echter Musik, die durch die Entwicklung der neuesten Musikgattung Ägyptens, dem Mahragānāt, gedeckt wurde. Weil es sich um eine der modernsten Strömungen in der zeitgenössischen arabisch-ägyptischen Musikszene handelt und weil der Forschungsstand begrenzt ist, habe ich mich zu Beginn dieser Arbeit auf die Eigenschaften hinsichtlich musikalischer Stilmittel, Inhalte, Zielgruppe und Interpreten konzentriert. Außerdem habe ich die Unterschiede zur traditionellen ägyptischen Pop- und Volksmusik untersucht um ein detailliertes Bild über die Musikrichtung zu schaffen. Da das Material zum Thema Mahragānāt überschaubar war und die Musik größtenteils nur online zur Verfügung stand, musste ich für die von mir angestrebte nachfolgende Sprach- und Inhaltsanalyse ein Fundament schaffen, wozu ich sechs bekannte und für mich interessante Lieder des Mahragānāt transkribiert und übersetzt habe. Daraufhin folgt eine auf Wortwahl und rhetorischen Stilmitteln basierte Sprachanalyse, die sich einerseits mit anderssprachigen Begriffen, andererseits aber auch mit Wörtern arabischen Ursprungs sowie mit alltäglichen Redewendungen befasst. Hierbei habe ich mich vor allem auf sprachliche Besonderheiten hinsichtlich der Jugendsprache konzentriert. Danach habe ich die Texte der ausgewählten Lieder schrittweise

analysiert, indem ich ihren Inhalt zunächst zusammengefasst und dann beschrieben habe, welche Art von sozio-kulturellen Elementen thematisiert werden. Im nächsten Schritt habe ich überprüft, ob sich die zentralen Themen in einem bestimmten kairinischen Gesellschaftssegments, der sogenannten Unterschicht, widerspiegeln. Zuletzt habe ich versucht eine Parallele zwischen Sprache und Inhalt zu ziehen.

5.2 Abstract English

In recent years, there has been a steady change in the Arab arts and music scene, which has peaked, especially since the Arab Spring of 2011. Besides the political revolution, a cultural one occurred simultaneously. Due to the increasing musical change within the Arab world, the demand for honest, authentic and real music rose, which was covered by the development of Egypt's newest genre, Mahragānāt. Because this is one of the most modern trends in the contemporary Arab-Egyptian music scene and because of the limited research within this field, I focused on the characteristics of musical stylistic device, content, target audience and performers at the beginning of this work. I also considered the differences in contrast to traditional Egyptian pop and folk music in order to create a detailed picture of the music. Since the material about Mahragānāt was manageable and the music was mostly available online, I had to create a base for the subsequent language and content analysis, what for I transcribed and translated six popular songs of the Mahragānāt. This is followed by a linguistic analysis based on diction and rhetorical stylistic device, which deals on the one hand with terms in other languages and on the other hand with genuine Arabic words or with everyday expressions. In doing so, I mainly focused on linguistic peculiarities regarding youth language. Thereafter I gradually analyzed the

texts of the selected songs by first summarizing their contents and describing what kind of socio-cultural elements are discussed. Finally, I attempted to mirror the central themes in respect of a certain Cairene social segment, the so-called underclass, as well as to draw a parallel between language and content.