



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die marokkanische Musikgruppe Nass el Ghiwane
Eine inhaltliche Analyse ausgewählter Liedtexte“

Verfasserin

Andrea Daia

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 385

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Arabistik

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel erstellt habe. Die aus fremden Quellen direkt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 22. 01. 2013

Andrea Daia

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle folgenden Personen, die an der Entstehung und Verwirklichung der hier vorliegende Arbeit beteiligt gewesen sind, meinen Dank erweisen:

Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka, der mir die Arbeit an diesem Thema ermöglichte und mich jederzeit großzügig unterstützte und motivierte. Allergrößter Dank gebührt meinem Mann Amine Daia B.Ed., der mir mit großem Engagement und viel Geduld zur Seite stand. Desweiteren danke ich meinem Schwiegervater Dr. Mohamed Daia für die großzügige Hilfe bei der Übersetzung und Interpretation und für die Fülle an Zusatzinformationen, die er an mich weitergab und die in den Quellen gar nicht zu finden sind. Weiterhin bin ich meiner Mutter Szabó Lajosné, meiner Schwiegermutter und meinen Schwägerinnen zu großem Dank verpflichtet, da sie mir die nötige Zeit verschafften, mich auf diese Arbeit konzentrieren zu können. Herzlicher Dank gebührt auch Baruch Wolski, der die Arbeit Korrektur gelesen hat.

Inhaltverzeichnis

INHALTVERZEICHNIS.....	5
VORWORT	8
1 EINLEITUNG	9
2 DIE POLITISCHE LAGE IM MAROKKO DER 70ER JAHRE ZUR ZEIT DER ENTSTEHUNG DER GRUPPE NASS EL GHIWANE.....	11
3 GESCHICHTE DER GRUPPE NASS EL GHIWANE	14
3. 1 Die Anfänge in al-Ḥayy al-Muḥammadi.....	14
3. 2 Theaterjahre.....	18
3. 3 Die Entstehung der Gruppe	22
3. 4 Der Name Ghiwane	23
3. 5 Die erste Epoche der Gruppe Nass el Ghiwane (1969-1974)	24
3. 6 Nass el Ghiwane und die Politik	26
3. 7 Die großen Ghiwane-Jahre (1974 – 1997)	28
3. 8 Die Schlüsselfiguren der Bandformation	32
3. 8. 1 Būẓmā‘ lə-Ḥgūr (Boujemaâ H’gour)	33
3. 8. 2 L‘arbi Bāṭma (Larbi Batma)	33
3. 8. 3 ‘Umar əs-Səyyəd (Omar Sayed).....	34
3. 8. 4 ‘Allāl Yal‘a (Allal Yala).....	35
3. 8. 5 ‘Abd ər-Rəḥmān Qirrūš (Abderrahmane Kirrouche).....	35
3. 9 Die rezente Geschichte der Band (1997-)	36
4. DIE SPRACHE DER TEXTE.....	41
4. 1 „əṣ-Ṣīniya“ (Essiniya).....	42
4. 1. 1 Transkription	42

4. 1. 2 Übersetzung	44
4. 1. 3 Analyse.....	47
4. 2 „Fīn ġādi biya ħūya“ (Fine ghadi biya khoya)	51
4. 2. 1 Transkription	51
4. 2. 2 Übersetzung	54
4. 2. 3 Analyse.....	58
4. 3 „Mā ħammūni“ (Ma hemmouni)	60
4. 3. 1 Transkription	60
4. 3. 2 Übersetzung	62
4. 3. 3 Analyse.....	65
4. 4 „Yā Ṣāḥ“ (Ya sah).....	67
4. 4. 1 Transkription	67
4. 4. 2 Übersetzung	69
4. 4. 3 Analyse.....	71
4. 5 „Wə-ʿənnādi āna“ (Wannadi Ana)	72
4. 5. 1 Transkription	72
4. 5. 2 Übersetzung	75
4. 5. 3 Analyse.....	78
4. 6. „Ṣəbhān llāh“ (Subhan Allah)	81
4. 6. 1 Transkription	81
4. 6. 2 Übersetzung	82
4. 6. 3 Analyse.....	84
4. 7 „Ṣəḇṛa u-Ṣātīla“ (Sabra ou Chatila).....	86
4. 7. 1 Transkription	86
4. 7. 2 Übersetzung	87
4. 7. 3 Analyse.....	89
4. 8. „ʿəlli u-ħəlli“ (Alli ou Khalli)	90
4. 8. 1 Transkription	90
4. 8. 2 Übersetzung	91
4. 8. 3 Analyse	93
4. 9. „Ḥawḍ ən-nəʿnā“ (Haoud el naânâ)	94
4. 9. 1 Transkription	94
4. 9. 2 Übersetzung	96
4. 9. 3. Analyse	98

4. 10. „ən-Nəḥla Šāma“ (Ennehla Chama)	100
4. 10. 1 Transkription	100
4. 10. 2 Übersetzung	102
4. 10. 3 Analyse	105
5. NASS EL GHIWANE UND DAS PHÄNOMEN „NAYDA“	109
6. ANHANG.....	113
6. 1 Zusammenfassung.....	113
6. 2 Abstract.....	115
7. BIBLIOGRAPHIE	116
8. LEBENSLAUF	120

Vorwort

Während meines ersten Aufenthalts in Marokko im Jahr 2006 kam ich zum ersten Mal mit der legendären Band Nass el Ghiwan in Berührung. Mich beeindruckte es, dass Nass el Ghiwane offenbar von Jung und Alt verehrt werden; ihre Musik vermag es Menschen aus den unterschiedlichsten sozialen Schichten zu begeistern. Nass el Ghiwanes Stil trifft auch meinen Geschmack. Die Gruppe baut ihre Musik auf alte genuin marokkanische Rhythmen, traditionellen Instrumente und Gesang auf. Der linguistische Aspekt ihrer Liedtexte weckte alsbald auch meine wissenschaftliche Neugier. Allerortens hieß es, sie seien „sehr bunt“, „sehr traditionell“ und es handle sich um eine „intelligente“ *darija* (*dāriža*, der marokkanische Dialekt). Wenn eine Band für mehrere Generationen von Marokkaner so attraktiv ist, so ist anzunehmen, dass sich in ihrem Werk die marokkanische Gesellschaft widerspiegelt und sich somit etwas über die Seele dieses Volkes in Erfahrung bringen lassen kann.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich daher die Geschichte der Gruppe Nass el Ghiwane und einen Teil ihres Werkes vorstellen, und dadurch aufzeigen, welche Problematiken die marokkanische Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten beschäftigte.

1 Einleitung

Die Arbeit ist in zwei Hauptteile gegliedert. Im ersten Teil wird die Geschichte der Gruppe Nass el Ghiwane behandelt. Es wird zuerst ein kurzer Überblick über die innenpolitische Situation in Marokko vermittelt. Danach wird die Entstehungsgeschichte der Band beschrieben und dabei einige sozio-kulturelle Aspekte erläutert. Das 40jährige Bestehen der Gruppe wird in drei Phasen dargestellt: Die erste Phase erstreckt sich über den Zeitraum 1970 bis 1974, in der der Musiker Būžmī^ʿ als führendes Mitglied der Gruppe aktiv war. Diese Anfangsjahre von Nass el Ghiwane sind besonders stark von politischen Umbrüchen geprägt. Nach dem Tod Būžmī^ʿs beginnt ein neues Kapitel in der Bandgeschichte. Diese zweite, überaus produktive, Phase umfasst einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren und endet mit dem Tod eines weiteren Gründungsmitglieds, nämlich L‘arbi, der im Jahr 1997 verschied. Die dritte Phase umfasst die Zeit seit 1997 bis heute, ist also die jüngere Geschichte dieser nach wie vor bestehenden Musikgruppe.

Bei der Transkription dieses ersten Hauptteiles gelten die folgende Regeln:

Insgesamt werden die Umschriftregeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) eingehalten. Die Namen der Bandmitglieder und weiterer zeitgenössischen Persönlichkeiten, die Album- und Liedtitel werden in *darija* und in der gängigen französischen Form wiedergeben (z. B. Būžmā^ʿ und Boujmaâ oder əṣ-Ṣīniya und Essiniya). Der Name des Königs Ḥasan II. und nicht marokkanische Künstler werden

aus dem Hocharabischen transkribiert (z. B. ʿUmm Kulṭūm). Dasselbe gilt für die Namen von Institutionen (z. B. Dār Šabāb) und Theaterstücken (z. B. Mawlāy ʿIsmāʿīl). Die Ortsnamen habe ich in der französischen Umschrift belassen (z. B. Casablanca, Chaouia).

Der zweite Hauptteil der vorliegenden Arbeit widmet sich der Liedtexte. Es wurden zehn Lieder ausgewählt; diese wurden transkribiert, übersetzt und schließlich inhaltlich analysiert. Die Auswahl soll die unterschiedlichen Themen der Musikgruppe repräsentieren und stammen aus allen bereits oben erwähnten drei Phasen ihres Bestehens.

Bei der Übersetzung der Liedtexte wird der Inhalt möglichst wörtlich wiedergegeben, wobei das aufgrund des poetischen Charakters der Texte nicht immer möglich ist. Größere Abweichungen werden in den Fußnoten vermerkt.

In der Analyse finden sich Hintergrundinformationen zu den Liedern. Es werden zudem die Hauptmotive und die inhaltliche Botschaft erläutert und für Doppeldeutigkeiten und Anspielungen werden Interpretationen angeboten.

Zum Ende der Arbeit werden die Spuren ihres Schaffens im Bezug auf ihre Wirkung in der „Nayda-Bewegung“ dargestellt.

2 Die politische Lage im Marokko der 70er Jahre zur Zeit der Entstehung der Gruppe Nass el Ghiwane

„Die jüngere Geschichte Marokkos ist von einem Wechselspiel aus Liberalisierung und Totalitarismus gekennzeichnet“ (Hegasy 1997: 71).

Die innenpolitische Situation Marokkos in den 70er Jahren war vom Regime König al-Ḥasan at-Tānī b. Muḥammad (Hassan II.) geprägt; er regierte in den Jahren 1961 bis 1999. Ḥasan II. gilt als eine der umstrittensten Persönlichkeiten der marokkanischen Geschichte. Er verfolgte eine konservative Politik, die gesellschaftliche und politische Konflikte auslöste. Die Pressefreiheit wurde unter seiner Regentschaft erheblich eingeschränkt. Teile der Oppositionsführung, aber auch einzelne Bürger und Studenten, wurden wahllos verhaftet, verurteilt oder schlimmer noch, sie „verschwanden“ einfach. Begründet wurden diese Maßnahmen mit der Herstellung des sozialen Friedens und der inneren Sicherheit. Islamistische Gruppierungen wurden bekämpft und aufgelöst. Zugleich konnte sich Ḥasan II. seinem Volk gegenüber als eine Speerspitze des antikolonialen Kampfes darstellen. Außenpolitisch nahm Ḥasan II. aktiv teil an Vermittlungsbemühungen zwischen den politischen Vertretungen Palästinas und Israels.

Der Anfang der 70er Jahre war von Bauernaufständen, Streiks und Unruhen an den Universitäten geprägt, sowie von, damit einhergehenden, zahlreichen Verhaftungen. Teile der Armee wandten sich gegen ihren oberste Befehlshaber: im 1971 kam es zu

einem Putschversuch. Als Antwort darauf richtete der König einen totalitären Staat ein: die Opposition wurde vernichtet, Terror und Folter wurden alltäglich. In Folge der repressiven Maßnahmen kam es zu einem zweiten Attentatsversuch. Hassan II. konnte beide Putschversuche wie durch ein Wunder überleben. Als Reaktion auf die Attentate eignete er sich weitere Ämter an: er übernahm zusätzlich die Funktion des Verteidigungsministers und des Generalstabschefs der Armee. 1974 gab der Saharakonflikt Anlaß zu einer gewisse Konsolidierung des Staates, da der Anspruch auf die Westsahara in der Gesellschaft auf breite Unterstützung stieß. Der König initiierte 1975 den sog. „Grünen Marsch“ in die Westsahara, an dem 350.000 marrokanische Zivilisten unbewaffnet teilnahmen (vgl. Hegasy 1997: 74 ff.).

Der durch die Saharafrage entstandene Krieg hatte finanziell eine weitgehend destabilisierende Wirkung auf Marokkos Wirtschaft. Durch die finanzielle Belastung erhöhte sich die Auslandsverschuldung enorm. Das Land litt unter extremer Armut, die in der 80er Jahren zu den sogenannten „Brotrevolten“ führte. Die Arbeitslosigkeit, die Perspektivlosigkeit (vor allem bei den Jugendlichen), und die gravierenden Menschenrechtsverletzungen lösten weitere gewaltsame Auseinandersetzungen aus. Die Repression nahm daraufhin zu. Der König verhängte eine Nachrichtensperre, ausländische Journalisten wurden nicht mehr im Land geduldet und weitere linke Oppositionelle wurden verhaftet oder „verschwanden“ (vgl. Hegasy 1997: 77 ff.).

Die enorme Einschränkung legaler politischer Ausdrucksmöglichkeiten spiegelte sich auch in der kulturellen Landschaft wieder. Die vier wichtigsten Kulturzeitschriften *at-Taqāfa al-Ġadīda* (Die neue Kultur), *az-Zamān al-Maġribī* (Die marokkanische Zeit), *al-Ġusūr* (Die Brücken), und *al-Badal* (Die Alternative) wurden

verboten, „Die Festivals für Amateurtheater“ und „Die Poesiefestivals“ aus Chauen wurden einfach eingestellt. In Casablanca, das in der Landbevölkerung Marokkos als attraktives Migrationsziel galt und in dem damals bereits etwa zwei Millionen Menschen lebten, existierten nur 20 Jugendclubs (Hegasy 1997: 78). Auf Grund der gravierenden Repressalien und der Unmöglichkeit sich zu äußern, zogen sich viele Jugendliche ins Private zurück. In dieser erdrückenden Situation entstand die Musikgruppe Nass el Ghiwane, der es gelang die Unzufriedenheit der Jugend kulturell auszudrücken. Sie wurden zu einem wichtigen Sprachrohr des Protests.

3 Geschichte der Gruppe Nass el Ghiwane

3. 1 Die Anfänge in *al-Ḥayy al-Muḥammadi*

Al-Ḥayy al-Muḥammadi ist ein gewerbetreibendes Stadtviertel in Casablanca. Diese gewaltige Barackensiedlung wurde von den Emigranten der Nachbarregionen errichtet, als in den 20er Jahren die erste Fabriken entstanden. Es entwickelte sich dort rasch ein Zentrum der neuen Arbeiterklasse. Die Entstehung des Viertels prägte enorm die kulturelle und soziale Landschaft Casablanças. Aus diesem Stadtteil stammen zahlreiche populäre Sportler, und vor allem ist *al-Ḥayy al-Muḥammadi* das Zuhause der neuen künstlerischen Elite. Außerdem galt es auch als eines der relevantesten Zentren der Politik: hier formierte sich der Widerstand gegen die französischen Besatzung, später auch gegen die allgemeine Repression des Königs und hier befindet sich auch das legendäre Gefängnis in *Darb Mawlāy aš-Šarīf* (Mawlāy aš-Šarīf Gasse), wo Massen eingesperrt wurden oder „verschwanden“ (vgl. Sayed 2011: 296, 300).

Vier Mitglieder der ersten Formation der Band wuchsen in Casablanca in *al-Ḥayy al-Muḥammadi* auf: Būḏmā' lə-Ḥgūr (Boujemaâ H'gour) alias Būḏmī', 'Umar əs-Səyyəd (Omar Sayed), 'Allāl Ya'la (Allal Yala) und L'arbi Bāṭma (Larbi Batma). Ihre Familien flüchteten aus wirtschaftlichen Gründen in den 40er Jahren aus dem

Umland so wie Souss oder Chaouia.¹ Sie erlebten das Leiden ihrer Eltern, der nach neuen Chancen suchenden Arbeiter, die für den damaligen König Muḥammad V. oder für die Unabhängigkeit kämpften. Geboren in den 40er Jahren erlebte diese Generation eine von antikolonialem politischem Aktivismus gekennzeichnete Jugend. Kurz vor der Erlangung der Unabhängigkeit (1956) war in Marokko eine große nationalistische Begeisterung wahrnehmbar, zugleich zeichneten sich vermehrt europäische und amerikanische Einflüsse ab. In den 60er Jahren erreichte die Hippierevolution auch Marokko, die Jugend hörte „westliche Musik“ wie *The Beatles*, *Jimi Hendrix* oder *The Rolling Stones*. Die jungen Männer verließen oft ihre Familien, um in Casablanca zu arbeiten, was zu einem Wandel von traditionellen Familienstrukturen hin zu eher westlichen Modellen führte (vgl. Muhanna-Sayyed 2003: 135, 140 und Parrilla-Fernández 2009: 151). Der Zustrom ländlicher Zuwanderer nach Casablanca bestimmte auch die kulturelle Landschaft. In Casablanca trafen sich Araber, Berber², Schwarzafrikaner aus ganz Marokko und sie

¹ Während der Kolonialzeit von 1912 bis 1956 erfuhr Marokko eine tiefgreifende ökonomische, gesellschaftliche, räumliche sowie demographische Transformation. Dabei spielte die Landflucht für die Bevölkerungsentwicklung Casablancas zur zukünftigen Metropole des Landes eine entscheidende Rolle, (...) welche in der Dürre von 1936-37 und den daraus folgenden „Epidemien“ sowie den schlechten Erntejahren um 1945 ihre Ursachen hat (Gertel-Breuer 2012: 318).

² Die Berber (*al-barbar*) sind seit langer Zeit in Nordafrika ansässig, ihr Ursprung gilt noch immer als rätselhaft. Grundsätzlich handelt es sich um Landbevölkerung, die teilweise auch nomadisch lebt. Die Berber pflegen eigene Gebräuche, welche sich allmählich mit der

alle brachten ihre eigenen Traditionen, Musikstile und Rhythmen mit. Daraus ergab sich, dass die Mitglieder der zukünftigen Gruppe Nass el Ghiwane mit sehr unterschiedlichen Musikgattungen und Instrumenten in Berührung kamen, wie etwa *gnāwa*³, die später einen starken Einfluss auf ihre Musik ausübten. „There was a lot of ambience, with everyone playing his ‘own’ music; I remember in particular a black male nurse who played ‘*issemgan*’ with his Gnāwa friends: in their Berber

islamischen Kultur vermischten. Etwa 40-45% der marokkanischen Bevölkerung besteht aus Berbern, weitere 40-45% der Bevölkerung gelten als bereits arabisierte Berber. Die Sprache der Berber bildet eine Gruppe unter den hamito-semitischen Sprachen. Berberisch ist eher eine gesprochene Sprache, sie verfügt nur über sehr wenige schriftliche Quellen (*EF*², s.v. Berber).

³ Das Wort *gnāwi* (pl. *gnāwa*) bezeichnet in Marokko Schwarzafrikaner, die eine spezifische kulturelle Tradition pflegen. Die Mehrzahl der *gnāwa* stammt aus der Region des Niger-Flusses. Das Wort leitet sich vom berberischen *ignawen* „Stumme“ (=Plural zu *agnaw*) ab, von dem sich auch der Name des Landes Guinea ableitet (vgl. *EF*², s.v. Guinea). Unter dem marokkanischen Sultan Mūlāy Ismā‘īl (1672-1727) kamen etwa hunderttausend Soldaten und Sklaven aus dem Songhay-Reich im heutigen Niger nach Marokko, die sich im Laufe der Zeit mit der arabisch-berberischen Bevölkerung vermischten. Heute noch tradiert ein Teil ihrer Nachfahren, eben die Gnāwa, ihr religiöses Wissen in Form von Geisterbeschwörungen. Die *gnāwa* stehen also für die schwarzafrikanische Prägung der marokkanischen Kultur (Welte-Aguadé 1996: 15).

dialect, it means ‘a Gnāwi rhythm without *sentir*⁴’ and is performed only with drums and *qarqaba*“ (Sayed 2011: 296).

In ihrer Jugend verbrachten die späteren Musiker von Nass el Ghiwane enorm viel Zeit mit marokkanischen Straßentheatern, im sogenannten *ḥalqa*⁵. „*Fa ḥna lli kunna kanemšiw l-u-bezzaf, huwa el-ḥlaqi: ḥna kberna f-el-ḥelqa, u-l-ḥelqa, saraḥatan kanu fi-ha ṣamaliqa dyal el-fenn (...)*“⁶ (Caubet 1999: 122). Das Ambiente, die Künstler und

⁴ Die Gnāwa verwenden neben Gesang drei verschiedene Arten von Instrumenten. Als Rhythmusgeber dienen ihnen die *qerqāba* (Pl. *qerqābāt, qṛāqeb*), die Eisenklappen, die sie bei jedem Auftritt verwenden. Sie sind eines ihrer Kennzeichen. Als weiterer Rhythmusgeber dient ihnen der *tbel*, die große Trommel, die mit einem Krummstöckchen geschlagen wird. Die Melodie liefert die *genbri* (oder *gembri*, synonym für *sentir*), eine Art dreisaitige Gitarre und der Gesang (Welte-Aguadé 1996: 17).

⁵ *ḥalqa*: Das *ḥalqa* wird oft als das erste marokkanische Theater bezeichnet. „The *ḥalqa* „circle“ is a centuries-old performance style that has traditionally been carried out in public squares and market-places. Animated by storyteller through tale and mime and often sung to music, the *ḥalqa* can best be thought of as an interactive performance taking place between the performer/storyteller and the spectators, who become ‘actors’ in turn as they are invited to act out certain segments of the performance with the *ḥalqa* performer. Myths, religious stories and popular tales make up the repertory. A few props or accessories are used, such as a cane, box or rug“ (Rubin 1999: 170).

⁶ „Und das ist es, wohin wir viel gegangen sind, das ist *das ḥalqa*: wir wuchsen im *ḥalqa* auf, und in Wirklichkeit gab es im *ḥalqa* Giganten von Künstlern.“ Transkription wie Original.

Geschichten des *ḥalqa* faszinierten die jungen Männer und stellte wohl ihre erste Begegnung mit dem Theater dar.

3. 2 Theaterjahre

Der Jugendclub Dār Šabāb (Haus der Jugend) war der erste sozio-kulturelle Komplex in *al-Ḥayy al-Muḥammadi*, in der auch eine Bibliothek, ein Theater, eine Musikschule und weitere Unterhaltungsmöglichkeiten zu finden waren. Die zukünftigen Bandmitglieder besuchten regelmäßig diesen Jugendclub und hier lernten sich Būžmī⁷ und L‘arbi auch über ‘Umar əs-Səyyəd kennen. Kurz darauf, im Jahr 1963, gründeten sie ihre erste Theatergruppe, die *Ruwwād al-Ḥašaba* (Die Pioniere der Bühne). Die Stücke schrieben Großteils Būžmī⁷ und L‘arbi. Ihre Stücke waren hauptsächlich von *bsat*⁷ inspiriert. Diese ersten Inszenierungen stellten den Ausgangspunkt für ihre spätere Theaterkarriere dar (vgl. Sayed 2011: 290). In dieser Form existierte die Amateurspielgruppe bis 1967.

⁷ *Bsat* ist eine dramatische Kunstgattung mit Liedern und Dialogen. „The *bsate* was common under King Mohammed ben Abdellah (1757-90). It was an occasion, under the guise of ‘performance’, to present complaints and denunciations before the king, against the unjust acts carried out by local officials. The performance usually consisted of short and humorous farces. The main character was ‘buhu’ in the north and ‘al M’siyyah’ in the south“ (Rubin 1999: 171).

In der Welt des marokkanischen Theaters war ʿaṭ-Ṭayyib ʿaṣ-Ṣaddīqī (Tayeb Saddiki)⁸ zu dieser Zeit bereits eine anerkannte und berühmte Figur. Er war damals Direktor des „Théâtre municipal“⁹ in Casablanca. ʿUmar ʿaṣ-Sayyad erinnert sich an die Zeit wie folgt: „It was a place where ordinary people could go and lose themselves in the novelty and fantasy of it all“ (Muhanna-Sayyed 2003: 140). Auf seine Initiative hin schlossen sie sich seiner Theatergruppe an und setzten ihre schauspielerische Laufbahn fortan „professionell“ fort. Ṣaddīqī brachte ihnen die Geheimnisse der Bühne bei, wie zum Beispiel Beleuchtung, Lichteffekte, Position, Bewegung und weitere wichtige Theatertechniken (vgl. Sayed 2011: 302). Die allererste gemeinsame Produktion trug den Titel „Mawlāy ʾIsmāʿīl“¹⁰, und wurde 1968 in Rabat erstmalig aufgeführt. Nachher spielten sie noch „Sīdī ʿAbd al-Raḥmān al-

⁸ „Tayeb al-Seddiki has long been considered one of the most visibly important personalities in the history of Moroccan theatre, especially during the 1960s and 1970s. He directed the Municipal Theatre of Casablanca from 1965 to 1977 in addition to translating and adapting a significant number of works for performance in Morocco. He also experimented with the *halqa* in his own creations“ (Rubin 1999: 172).

⁹ Théâtre municipal de Casablanca: das legendäre Theater, welches Anfang der 70er Jahre eröffnet wurde und zahlreichen französischen und marokkanischen Künstlern kulturelle Heimat bot (vgl. Rubin 1999: 172).

¹⁰ Der zweite alawitische Sultan in Marokko herrschte zwischen 1647-1727. Er gilt als sehr grausamer Herrscher. Er erbaute unter anderem den Palast von Meknes (vgl. EI², s.v. Mawlāy Ismāʿīl).

Mağdūb¹¹“, dessen Werk als ein herausragendes Erbe der marokkanischen Volkspoesie zählt. Die neue Gruppe experimentierte auch mit dem Gesang von *malḥūn*¹², vor allem mit dem Stück „al-Ḥarraz“¹³ von ‘Abd əs-Slām Šrəybi (Abdesslam

¹¹ ‘Abd al-Raḥmān al-Mağdūb war ein Heiliger im Marokko des 16. Jh. Er ist besonders für seine gnostische Poesie berühmt, die er in Form von Vierzeilern in marokkanischen Dialekt verfasste. (vgl. *EL*² s.v. al-Mağdūb und auch L. de Prémare 1986: 10)

¹² *Malḥūn* ist die in den Mağrib-Länder allgemein gebräuchliche Bezeichnung für die Dialektpoesie, die auch eine Art von „Sprechgesang“ bezeichnet. Diese Gattung beinhaltet Lieder, die *Qaṣā'id* (Sg. *Qaṣida*) genannt werden. Das Wort wird von *laḥana* abgeleitet, und es ist ein Passiv Partizip des I. Stammes. Die Bedeutung des Wortes wird von marokkanischen Autoren jedoch unterschiedlich ausgelegt. M. Al-Fāsi und A. Suhūm teilen die Meinung, dass Malḥūnpoesie „in Melodie gesetzt, vertont“ bedeutet, und diese Poesiegattung von Anfang an gesungen wurde. Ġirāri nimmt an, dass die Vertonung eine spätere Entwicklung darstellt (vgl. Vocke, 1990: 20). In der europäischen Literatur wird *laḥana* im Sinne von „Abweichen von der linguistischen Norm“ bzw. „fehlerhaft (mit Barbarismen) arabisch sprechen“, übersetzt (vgl. *EL*², s.v. *malḥūn* und Wehr 1952: 767). Der genaue Entstehungszeitpunkt der Malḥūnpoesie ist schwer festzulegen. Es wird von Vielen angenommen, dass zwei Perioden für ihre Entwicklung bedeutend waren: die erste Periode erstreckt sich bis in das 16. Jhd., „it was a direct heritage from al-Andalus and was expressed in Hispanic Arabic, having become the “classical” language of the *zadjal*“. Die zweite Phase beginnt mit der Herrschaft der beduinisierenden Dynastien des 16. Jhd., in deren Herrschaftszeit vermutet wird, „that *malḥūn* a special language influenced by Bedouin dialects made its appearance and developed“ (vgl. *EL*² s.v. *malḥūn*).

Chraïbi)¹⁴ (vgl. Parrilla-Fernández 2009: 152 und Muhanna-Sayyed 2003: 141ff.).

Jedoch wurde *malhūn* nicht zum prägendsten Merkmal ihrer Musik. Zahlreiche Lieder, vor allem die älteren Nummern, sind zwar von der Malhūnpoesie inspiriert, diese spezifische Musikrichtung wurde jedoch stilistisches Hauptmotiv einer anderen großartigen zeitgenössischen Musikgruppe namens Jil Jilala (Žil Žilāla)¹⁵.

Im Jahr 1970 organisierte əṣ-Ṣəddīqi eine einmonatige Tournee nach Frankreich, wo die Theatergruppe zwei seiner Stücke aufführte. Diese Reise war ihre Erste ins Ausland und brachte neue Erfahrungen mit sich: Sie entdeckten Europa, lernten die französische Theaterszene kennen, und damit erschloss sich ihnen auch ein neues, beeindruckendes Künstlermilieu, in dem sie wichtige Bekanntschaften schlossen. Sie begegneten dort auch vielen nordafrikanischen Emigranten und Persönlichkeiten, die sich durch ein besonderes politisches Engagement auszeichneten; darunter

¹³ Eine Tartuffe Adaptation von Molière (Dernouny-Zoulef 1980: 13), siehe: <<http://www.youtube.com/watch?v=PPDWHcGancI>> (Zugriff 23. 10. 2012)

¹⁴ Marokkanischer Dramaturg der 70er Jahre, der auch eine neue Welle vertrat: „Many plays written from the 1970s on are in fact based on folk tales, myth, magic and legends. (...) These works were free in form, angry in content and experimental in style“ (Rubin 1999: 173b).

¹⁵ Die Gruppe Jil Jilala trat erstmals 1972 im marokkanischen Fernsehen auf (Parrilla-Fernández 2009: 152). Die zeitgenössischen Musikgruppen Jil Jilala und Lemchaheb (Lə-mšāhəb) entstanden ebenfalls in əṣ-Ṣəddīqis Theater und genießen heute, ebenso wie die Gruppe Nass el Ghiwan, hohes Ansehen und Popularität.

besonders viele propalästinensische Aktivisten, die insbesondere Būḏmī^c und L‘arbi faszinierten.

In den folgende Jahren hatte die Theatergruppe weitere Auftritte im Ausland, vor allem in Tunesien und Algerien (vgl. Sayed 2011: 303).

Die Band begann erstmals durch das Theater ihrem Ursprung nachzugehen. Das spätere musikalische Werk der Gruppe Nass el Ghiwane führt den Gesang in die Richtung einer volkstümlichen Basis bzw. zur Herkunft der Gruppenmitglieder zurück. Die zahlreichen Aufführungen, die sie mit der befreundeten, ebenfalls aus Amateuren bestehenden Gruppe *Ruwwād al-Ḥašaba* und nachher mit ʔṭ-Ṭəyyəb ʔṣ-Ṣəddīqi im Théâtre municipal inszenierten, gaben ihnen die Möglichkeit altertümliche poetische Texte und regionale bzw. traditionelle Musikquellen kennenzulernen und sich selber dabei auszuprobieren (vgl. Dernouny-Zoulef 1980: 4). Neben den französischen und arabischen popkulturellen Einflüssen, war es insbesondere diese wertvolle Zeit am Theater, die Nass el Ghiwane die Erfahrungen vermittelte, die dazu notwendig waren, um zu einer der prägendsten marokkanischen Musikformationen zu werden.

3. 3 Die Entstehung der Gruppe

Der marokkanische Produzent ‘Ali Qādiri (Ali Kadiri), der Vizepräsident des Théâtre municipal, war die erste Person, die vorschlug, die jungen Künstler sollten eine selbständige Band gründen. Er unterstützte und ermutigte die junge Gruppe, welche

sich daraufhin bald entschied, eigene musikalische Pfade zu gehen. So entstand 1969 die erste Formation unter dem Namen New Dervish, die sich aus den Mitglieder Būḡmāʿ la-Ḥgūr, Lʿarbi Bāṭma, ʿUmar əs-Səyyəd, Mūlāy ʿAbd əl-ʿAzīz əṭ-Ṭāhiri (Moulay Abdelaziz Tahiri), und Məḥmūd əs-Saʿdi (Mahmoud Saâdi) zusammensetzte.

Nach einigen Monaten verließ der Buzukispieler Məḥmūd əs-Saʿdi die Gruppe und seinen Platz nahm fortan ʿAllāl Yaʿla ein. Dieser herausragende Musiker trug erheblich zum künstlerischen Profil der Band bei, für das sie später berühmt wurde. Der Musikerwechsel wurde zu einem entscheidenden Ereignis in der Bandgeschichte, der sich auch in einem Namenswechsel widerspiegelt: aus den „New Dervish“ wurden „Nass el Ghiwane“ (vgl. Sayed 2011: 305).

3. 4 Der Name Ghiwane

Für die Gruppe selbst bleibt der Bedeutungssinn ihres Namens etwas Unbestimmbares, Rätselhaftes und Undefinierbares, worüber sie zunächst nur in Malḥūnpoesie sprechen. Das Wort kommt auch in ihrem Debütlied „əṣ-Ṣīniya“ (Essiniya) vor: „*bəḥr əl-ġiwān mā dḥaltu bə-l-ʿāni*“ (Ich betrat das Meer des *ġiwān* nicht absichtlich). Das Wort *ġiwān* taucht auch schon bei Smāʿil Ḥmād (Ismael Ahmed)¹⁶

¹⁶ ʾIsmāʿil Aḥmad (1933-1997) ist ein Pionier der marokkanischen Popmusik. <<http://yala.fm/en/artists/ismail-ahmed-935ac0c96239c5f2ce3f723d304e077b>> (Zugriff 05. 09. 2012)

auf: *suwwālt ʿlik əl-ʿūd w-ən-nāy*, *suwwālt ʿlik šhāb-əl-ġiwān* (Ich fragte die Laute und die Schilfflöte und ich fragte die Leute des *ġiwān* nach deinen Neuigkeiten.) (vgl. Caubet 2004: 198 und Sayed 2011: 305). Das Wort *ġiwān* ist eine Pluralform und wird von der Wurzel *ġ-w-y* abgeleitet. In der Malḥūnpoesie gibt es zahlreiche Vorstellungen darüber, was der Begriff *ġiwān* umschreiben soll. *Ġiwān* bezeichnet ein leidenschaftliches, verliebtes Gefühl, getragen bis an den Höhepunkt; eine Begeisterung für die Leidenschaft; eine Freilegung der Seele die in einem mystischen Rausch endet; die Leidenschaft für die Schönheit und die Freude (vgl. Vocke 1990: 244, und vgl. Colin 1993 vol. 6: 1416).

3. 5 Die erste Epoche der Gruppe Nass el Ghiwane (1969-1974)

In der ersten Zeit traten sie in verschiedenen Kinos und Restaurants in Casablanca auf. Sie spielten barfuß, mit langen Haaren, auf der Suche nach ihrem eigenen Stil, den sie jedoch rasch gefunden haben sollten.¹⁷ Bald darauf, in den Jahren 1971 und 1972, zeichnete das Fernsehen ihre Konzerte auf und endlich eroberte die frisch gegründete Gruppe das Publikum im Theater Mohammed V. in Rabat (vgl. Sayed 2011: 308).

¹⁷ Der Band wurde vom Produzenten ein sogenannter „westlicher Stil“ vorgeschlagen, mit dem sie sich nicht abfinden wollten. Sie sollten beispielsweise mit nacktem Oberkörper auftreten, was sie jedoch verweigerten (vgl. Muhanna-Sayyed 2003: 149).

Ihr Erscheinen in der marokkanischen Musikwelt war von raschem und durchschlagendem Erfolg gezeichnet. Vor dem Eintritt Nass el Ghiwans herrschte in der marokkanischen Musikszene orientalische, vor allem ägyptische, Musik vor, so wie die endlosen Liebeslieder von ʿUmm Kulṭūm oder Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb.¹⁸ Laut ʿUmar əs-Səyyəd stellt Nass el Ghiwane auch eine Reaktion gegen die zu dieser Zeit vorherrschenden Dominanz der ägyptischen Musik dar¹⁹ (vgl. Parrilla-Fernández 2009: 153 und Dernouny-Zoulef 1980: 8).

1972 reisten Nass el Ghiwane nochmals für einen Auftritt nach Algerien, diesmal jedoch schon als eine eigenständige Band, und nicht mehr als Schauspielgruppe. Ein Jahr darauf erfolgte sogar ihre erste Studioaufnahme in Paris. Sie gewannen mit dem Album „əṣ-Ṣinīya“ die goldene Platte (vgl. Sayed 2011: 308).

¹⁸ ʿUmm Kulṭūm (1904?-1975) ist die berühmteste ägyptische Sängerin, die ebenfalls als kulturelles Symbol ihrer Zeit gilt. Sie experimentierte mit ihrer kräftigen, außergewöhnlichen Stimme mit in religiösen Rezitationen wurzelnden Liedern. Ab 1964 sang sie mit dem ebenso charakteristischen ägyptischen Sänger Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb (1907-1991) zusammen, vor allem „moderne“ Lieder, die sich durch lange Liebesgeschichten und relativ einfache Texte auszeichneten, und die bei der jungen Generation sehr beliebt waren. Die ägyptische Musik an sich stellte für die gesamte arabische Welt einen sehr prägenden Einfluss dar (*EL*², s.v. Umm Kulṭūm).

¹⁹ Aussage von ʿUmar əs-Səyyəd in der Einleitung des Filmes *Trance*.

1973 verließ Mūlāy ʿAbd əl-ʿAzīz əṭ-Ṭāhiri die Band, um in einer anderen legendären Musikgruppe namens *Žil Žilāla* zu spielen.²⁰ Ṭāhiri folgte ʿAbd ər-Rəḥmān Qirrūš (Abderrahmane Kirrouche), bekannt unter dem Namen Bāku (Paco), der die Gruppe mit der *gnāwa* Mystik in Berührung brachte.

1974 starb Būžmīʿ in folge einer Krankheit. Sein Tod wirkte wie ein Trauma für die Nass el Ghiwane, aber besonders Lʿarbi erlebte den Verlust als einen seelischen Schock.²¹ Bereits nahe daran sich aufzulösen, beschlossen sie schließlich doch weiterzuspielen. Die Band setzte ihren Pfad bis Mitte der 90er Jahren mit nur diesen vier Mitgliedern fort (Sayed 2011: 310).

3. 6 Nass el Ghiwane und die Politik

Die politische Atmosphäre Marokkos Anfang der 70er Jahre muß, wie bereits erwähnt, als angespannt bezeichnet werden: Diese Periode wird oftmals als „die bleiernen Jahre“ bezeichnet. Nach den beiden Putschversuchen wurde die

²⁰ Məḥmūd əs-Saʿdi, der auch einige Monate am Leben der New Dervish teilnahm, schloss sich später auch əṭ-Ṭāhiris neuer Gruppe an.

²¹ Būžmīʿ war bekannt für sein politisches Engagement. So soll er beispielweise versucht haben gegen die repressiven Maßnahmen der marokkanischen Regierung rechtlich vorzugehen. Aus diesem Grund wird von Vielen bezweifelt, dass er tatsächlich eines natürlichen Todes starb; vielmehr wird vermutet, dass seinem Tod eine Vergiftung zugrunde liege (vgl. Parrilla-Fernández 2009: 158).

Repression verschärft. In dieser politischen Situation fanden die Lieder der jungen Gruppe großen Anklang bei den tatkräftig gegen die Korruption und die Mißstände rebellierenden Jugendlichen.

Die Band wurde oft als politisch engagierte, mit der Opposition sympathisierende, Gruppe bezeichnet. Sie lehnten dies jedoch ebenso wie ähnliche Bezeichnungen stets ab und behaupteten, dass sie einfach nur das wiedergaben, was ihnen auf dem Herzen lag. Darüber sagt ‘Umar əs-Səyyəd in einem Interview: „I am just like anybody else, but I sing what I deeply feel. If we condemned injustice and corruption, it was from a humanistic point of view, it wasn’t political“ (vgl. Sayed 2011: 308). Weiterhin meint er: Unsere Lieder sind wichtiger als die Politik. Unsere Lieder sind viel mehr sozial engagiert, als politisch. Wir wollten das Feld der Politik nicht betreten²² (vgl. Caubet 2004: 202). Sie vermieden es immer konsequent mit irgendeiner Partei assoziiert zu werden. Dasselbe riet ihnen auch König Ḥasan II., der ebenso als ein Meister der Andeutungen und Parabeln galt: „You may sing whatever you like, but no one shall eat the garlic from your mouth.“ Laut ‘Umar əs-Səyyəd soll dies heißen, sie können zwar frei singen, solange sie dabei keine politische Organisation direkt unterstützen. Dennoch beinhalteten ihre Lieder andauernd durch feinsinnige Anspielungen und in schlaun Metaphern kräftige, gewagte Botschaften. Sie implementierten etwas in die populäre Musikkultur, das in der marokkanische Gesellschaft bereits eine lange Tradition hat - nämlich Dinge zu

²² Eigene Übersetzung.

sagen, ohne dass man sie tatsächlich direkt beim Namen genannt hätte (vgl. Sayed 2011: 308. ff. und Muhanna-Sayyed 2003: 144f.).

3. 7 Die großen Ghiwane-Jahre (1974 – 1997)

Die Band Nass el Ghiwane setzte ihre Karriere mit nun mehr 4 Mitgliedern fort: L'arbi Bāṭma, 'Allāl Ya'la, 'Umar əs-Səyyəd und 'Abd ər-Rəḥmān Bāku.

Nach dem Tod von Būḡmī' folgte ihr zweites Album „*Wə-ʿənnādi āna*“ (*Wannadi Ana*), („Ich rufe auf “), das dem Gedenken an Būḡmī' gewidmet war.

Das nächste Album hieß „*ər-Rəḡaya*“ (*Erreghaya*) (Der Schwätze)²³, dem bereits wenig später eine weitere Platte namens „*Təḡonža*“ (*Taghounja*) („Das Gebet“) folgte. Auf diesen Alben ist bereits Bākus Gnāwaeinfluss deutlich spürbar. Bāku war bekannt für sein ausgezeichnetes Spiel auf dem *gəmbri*²⁴, worauf er 'Allāl Ya'la, der als ein Meister des Banjo galt, begleitete. Musik und Text schrieben sie zwar alle vier zusammen, jedoch war es meist L'arbi, der die Lieder in ihre endgültige Form brachte. In dieser Schaffensperiode entstanden viele relevante Songs, wie zum Beispiel „*Səbṛa u-Šātīla*“ (*Sabra ou Chatila*) („Sabra und Schatila“), *Məhmūma*

²³ Das Lied kritisiert die nordafrikanischen Gesellschaften, welche sich laut Nass al Ghiwane zu wenig gegen politischen Autoritäten engagieren.

²⁴ Eine Art dreisaitige Bassgitarre, die auch *hejhouj* oder *sentir* genannt wird, typisch für die Gnāwa-Musik (vgl. Caubet 2004: 200).

(*Mahmouma*) („Gepeinigt“), „*Dāy‘in*“ (*Day‘ine*) („Wir werden geopfert“)²⁵, „*əṣ-Ṣamš ət-Ṭāl‘a*“ (*Echems Ettala*) („Die aufgehende Sonne“)²⁶ oder „*əṣ-Ṣadma*“ (*as-Sadma*) („Traumatische Erfahrung“). Alle diese Lieder transportieren zweifellos eine kräftige Botschaft.

Von 1975 bis 1990 gaben sie zahlreiche Konzerte, sowohl in Marokko als auch im Ausland - vor allem in Europa. Zu den größten Auftritte zählen unter anderem: 1975 und 1976 in Paris, 1976 in Brüssel, 1977 und 1978 in Tunesien, Anfang der 80er sogar mehrmals in Kanada, und 1990 in Syrien²⁷.

Die Popularität der Band nahm rasch zu, soweit sogar, dass sie auch die marokkanische Filmindustrie inspirierten. So entstand 1981 der Dokumentarfilm „*əl-Hāl*“²⁸ (*El Hal*), („Die Trance“) unter der Regie von Ḥmād əl-Ma‘nūni (Ahmed El Maânouni)²⁹, der heute zu den cineastischen Meisterwerken Marokkos gezählt wird. Die Dokumentation verfolgte den Aufstieg der Band Nass el Ghiwane. Der Film wurde hauptsächlich in Tunesien, während eine Tournee, und teilweise in Marokko,

²⁵ Es geht um die Hoffnungslosigkeit „der arabischen Welt“ angesichts der steigenden Anzahl von Diktatoren und Menschenrechtsverletzungen in den jeweiligen Ländern.

²⁶ Das Lied behandelt die zunehmende Urbanisierung und der daraus resultierende Verlust von Identität.

²⁷ Nass el Ghiwane sang in Syrien das Lied „*Allah yā Mūlāna*“ gemeinsam mit Mouna Wassef, die damals eine der bekanntesten Schauspielerinnen in der arabischen Welt war.

²⁸ Wortwörtliche Übersetzung: Zustand, Befinden, Lage, Umstand, Fall (Wehr 1952: 195).

²⁹ Marokkanischer Regisseur und Drehbuchautor mit Schwerpunkt Dokumentarfilm (Sayed 2011: 152).

gedreht. Der Film *al-Ḥāl* war ein gewaltiger Erfolg; er wurde in London, New York, Edinburgh und auf dem Taormina Film Festival gezeigt und gewann einige Preise.

Durch diesen Film wurde auch Martin Scorsese³⁰ auf die Band aufmerksam. Als er die Übersetzung des Liedes „*Yā Ṣāḥ*“ (*Ya Sah*) („Oh mein Freund“) las³¹, war er so tief beeindruckt, dass er dieses Lied als Filmmusik für seine Produktion „*The Last Temptation of Christ*“ (1988) nützte (Sayed 2011: 318). Ebenso war es Martin Scorsese der Nass el Ghiwane als Afrikas *Rolling Stones* bezeichnete und durch dieses Schlagwort zur internationalen Bekanntheit der Gruppe beitrug.

Im Jahr 2007 restaurierte Martin Scorseses Produktionsfirma „World Cinema Foundation“ den Film *al-Ḥāl* und legte ihn wieder auf. Es war das erste Mal, dass Scorsese einen Film neu herausbrachte. Der Film *al-Ḥāl* wurde in überarbeiteter Qualität im selben Jahr unter anderem auf dem Filmfestival von Cannes gezeigt (Sayed 2011: 329).

Der spanische Schriftsteller und Drehbuchautor Juan Goytisolo zeigte sich von der Gruppe ebenso beeindruckt. Seine Aufmerksamkeit fokussierte sich nicht nur auf die Musik, sondern stärker auf den religiösen Inhalt, den Nass el Ghiwane durch ihre Musik vermittelte. In seiner Serie *Alquibla*, in der 30 kurze Dokumentarfilme die Vielfalt der islamische Kultur bezeugen soll, widmete er Nass el Ghiwan einen dieser Kurzfilme über den Sufismus mit dem Titel „*Nas el Ghiwan: la música del trance*“ (Sayed 2011: 321).

³⁰ Mehr zu dem berühmten US-amerikanischen Filmemacher, siehe www.imdb.de.

³¹ Siehe S. 69.

Die Epoche der 90er Jahre war im Leben der Nass el Ghiwane nicht nur von Ruhm und Erfolg geprägt. Ende der 80er Jahre wurde bei L'arbi Lungenkrebs diagnostiziert. In Folge seiner Krankheit konnte er die Gruppe nicht mehr mit vollem Einsatz begleiten. Aus diesem Grund gaben sie während seiner chemotherapeutischen Behandlung keine Konzerte. Zwischen 1993 und 1997 konnte L'arbi nicht mehr auf seinen *tbāl*³² spielen, aber er sang mit. In dieser Zeit vertrat ihn sein Bruder, Rəšīd Bāṭma (Rachid Batma). Das letzte Album, das sie gemeinsam herausbrachten war „*ʿalli u-ḥalli*“ (*Alli ou khalli*) („Bau hoch und lass es zurück!“). Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte L'arbi fast ausschließlich schreibend: er hinterließ mehrere großartige Werke, unter anderem auch seine Autobiographie. Er starb am 7. Februar 1997.

Neben der langen Krankheit von L'arbi musste die Gruppe mit weiteren Schwierigkeiten kämpfen: 1993 beschloss der mystisch angehauchte *m'alləm*³³ Bāku zu seiner ursprünglichen Gnāwaformation in den Süden des Landes zurückzukehren. Zu ʿAbd ər-Rəḥmān Bākus Nachfolger wurde sein ehemaliger Schüler Rəḍwān ʿĀrəf (Redouane Arif), der sich mit der Berbergruppe Iachaquen bereits eigenständig einen Name gemacht hatte. ʿĀrəf begleitete die Band auf seinem *gəmbri* bis zum Jahr 2000.

³² Eine Art kleiner Trommel, die mit der Hand oder mit Schlägel gespielt wird.

³³ Das Oberhaupt in einer Gnāwa Gruppe, wobei er das wichtigste Kultinstrument die *gəmbri* spielt, und dazu singt. Er hat die Aufsicht über das Geschehen während der *ḥedra* „der Geisterbeschwörung.“ (Welte- Aguadé 1996: 17).

Durch die vielen personellen Änderungen sowie die emotionalen Schicksalsschläge stand die Gruppe 1999 wieder kurz vor dem Zerfall. In dieser schwierigen Zeit war das verstärkte Engagement des Bruders des verstorbenen L'arbi, Rəšīd Bāṭma, ein rettendes Moment für die gesamte Gruppe Nass el Ghiwane. Der talentierte Rəšīd Bāṭma ist mit der Gruppe aufgewachsen. Das erleichterte es ihm nach dem Tod von L'arbi dessen Platz in der Gruppe würdig einzunehmen (vgl. Sayed 2011: 325).

Die Neubesetzung der Gruppe nach L'arbīs Tod und Bākus Abschied bestand demnach nun aus: ʿAllāl Yaʿla, ʿUmar əs-Səyyəd, Rəšīd Bāṭma und Rəḍwān ʿĀrəf.

3. 8 Die Schlüsselfiguren der Bandformation

Nass el Ghiwane besteht nach wie vor, allerdings in immer wechselnden Formationen. Doch wird heute über Nass el Ghiwane gesprochen, denkt der Großteil des Publikums eher an die ersten 20 Jahre ihres Bestehens. Der Tod von L'arbi kennzeichnet auch das Ende der „großen Ghiwan Jahre“. Von den Gründungsmitgliedern sind heute nur mehr zwei am Leben, nämlich ʿUmar und ʿAllāl. Das traurige, manchmal sogar tragische Schicksal solcher ausschlaggebenden Charaktere wie Būžmī, L'arbi oder Bāku verstärkt nun die um die Gruppe herum entstandene Legende. Das was Nass el Ghiwane ausgemacht habe, so heißt es, sei stets die Originalbesetzung gewesen. Bāku drückte dies in einem nostalgischen Abschiedslied wie folgt aus: „*kunna xəmsa fī ɾəriq wəḥīda*“ (Wir waren zu Fünft auf einem Weg).

3. 8. 1 Būžmā' lə-Ḥgūr (Boujemaâ H'gour)

Būžmā' war Musiker, Sänger, Schauspieler, Dramaturg, Textdichter und Lyriker. Er war eine charismatische Figur und der Bandleader (*ər-rās əl-ḥayt*), und er schrieb die Liedtexte mit seinem besten Freund L'arbi zusammen. Er verfügte über eine äußerst große Kenntnis der antiken Malḥūnpoesie und aufgrund seiner saharauischen Herkunft auch über die traditionelle Lyrik der *Ḥassāniya*³⁴. Seinen schrillen, teils hohen Gesang ergänzte L'arbīs tiefe Stimme hervorragend und es gab dem Gesamtklang ihrer Musik einen ganz besonderen, eigenständigen Charakter. Er spielte hauptsächlich das *bəndīr*³⁵. Būžmā' war ebenfalls politisch engagiert. Er starb mit 30, unter mysteriösen Umständen (vgl. Sayed 2011: 20, Parrilla-Fernández 2009: 158).

3. 8. 2 L'arbi Bāṭma (Larbi Batma)

L'arbi fungierte in der Geschichte der Gruppe als Schauspieler, Musiker, Sänger, Textdichter, Lyriker, Schriftsteller und Darsteller. Er war das vielseitigste Mitglied der Band und ein geborener Poet: sein Name wird stets mit dem Emblemlied von

³⁴ “Ḥassāniyya Arabic ist the mother tongue of the Arabic-speaking population of the western Sahara, especially the Moors of Mauretania and the former Spanish Sahara.” (*EALL II*. 2007: 240).

³⁵ Eine Art großes Tamburin.

Nass el Ghiwane, dem *aṣ-Ṣinīya* (Das Teetablett) assoziiert; er schrieb hauptsächlich die Liedtexte oder er gab ihnen ihre endgültige Form. Sein dichterisches Werk bezeugt unter anderem seine zweibändige Autobiografie (*al-Raḥīl* und *al-ʿĀlam*) und sein vielleicht herausragendstes Werk, das *Malḥamāt Ihmām Ḥuṣām*. Abgesehen von seiner Position als Sänger spielte er hauptsächlich *ṭbal* (vgl. Sayed 2011: 21, Parrilla-Fernández 2009: 158).

3. 8. 3 ʿUmar əs-Səyyəd (Omar Sayed)

Er ist Musiker, Textdichter und Schauspieler. Heute ist er der offizielle Leiter der Band. Während der gesamten Auftritte nahm er in gewisser Weise die Rolle eines Wortführers ein: Entscheidungen wurden meistens von ihm getroffen, er vermittelte zwischen den Mitglieder und führte meist die Verhandlungen mit der Musikindustrie. Lʿarbi und Būžmīʿ lernten sich in den 60er Jahren über ʿUmar əs-Səyyəd kennen. Dieses Treffen wurde später von vielen als ausschlaggebend für die Entstehung der Gruppe empfunden. Außerdem brachte er aufgrund seiner berberischen Abstammung ein erweitertes Repertoire an Liedern ein, welche von der Berberkultur geprägt waren. Sein Element ist die Percussion, hauptsächlich *bəndīr* und Gesang (vgl. Sayed 2011: 21, Parrilla-Fernández 2009: 159).

3. 8. 4 ‘Allāl Yal‘a (Allal Yala)

Er ist Musiker, Komponist und Textdichter. Er war der einzige in der ursprünglichen Formation, der über eine musikalische Ausbildung verfügte und auch als Musiklehrer unterrichtete. ‘Allāl gilt als Meister der Rhythmen, weshalb er immer für die Melodien zuständig war. Die anderen Mitglieder verdanken ihm viele ihrer musikalischen Kenntnisse. Laut seinen Kollegen war er immer ein zurückhaltender Mensch, der mit seinem Banjo in seiner eigenen Welt lebte. Die Komposition der Malḥūnlieder wird meist ‘Allāl zugeschrieben, welche der Musik Nass el Ghiwan eine einzigartige Atmosphäre verschafften (vgl. Sayed 2011: 22, Parrilla-Fernández 2009: 159).

3. 8. 5 ‘Abd ər-Rəḥmān Qirrūš (Abderrahmane Kirrouche)

Er war Musiker, Textschreiber, Komponist und ein berufener „*m‘alləm*“. Bāku brachte die *gnāwa* Linie mit sich, welche aus vollen afrikanischen Rhythmen und sufistischen Elementen besteht. In den 80er Jahren war er die Schlüsselfigur der Band, und dementsprechend dominierten seine langen, dem *gnāwi*-Stil zuzuordnenden mystischen Lieder die Musik der Gruppe. Sein Musikinstrument ist das für die Gnāwa-Musik typische *gāmbri* (vgl. Sayed 2011: 22, Parrilla-Fernández 2009: 160). Er starb im Oktober 2012.

3. 9 Die rezente Geschichte der Band (1997-)

Nach einer lange unsteten Periode besteht die legendäre Band Nass el Ghiwane heute noch immer und ist weiterhin musikalisch tätig. Die neue Formation besteht aus: ʿUmar əs-Səyyəd, ʿAllāl Yaʿla, Rəšīd Bāṭma, und Rəḍwān ʿĀrəf.

Nach dem Tod von Lʿarbi Bāṭma war „*Mīdūm ḥāl*“ (*Maidoum hal*) („Alles ist vergänglich“) ihr erstes Album, auf dem nicht nur neue Lieder sondern auch alte Lyrik von Lʿarbi zu finden ist. Dieses Album widmete die Gruppe den verstorbenen Mitgliedern und Freunden Būḏmīʿ und Lʿarbi.

Ab 1999 gingen sie erneut auf Tournee. Sie spielten öfters in Italien und ab 2000 reisten sie durch den Nahen Osten. In Libyen wurden sie und ihre Lieder enthusiastisch empfangen. Sie gaben noch zahlreiche weitere Konzerte in Kuwait, Bahrain, und auch in der Vereinigten Arabischen Emiraten. Trotz der vielen Konzerte gelang es der neuen Zusammensetzung der Gruppe nicht, das Publikum richtig zu überzeugen.

Als neues Mitglied der Gruppe stiess der jüngere Bruder von Lʿarbi, Ḥamīd Bāṭma, zur Formation dazu, er löste damit den bereits 2001 ausgeschiedenen Rəḍwān ʿĀrəf³⁶ ab (Parrilla-Fernández 2009: 152). Ḥamīd Bāṭma ist nicht nur ein äußerst talentierter Guembrispieler, sondern bringt auch frischen Wind und neue Ideen in die Band ein. Die Bāṭma Brüder sind zwar fast 20 Jahre jünger als die

³⁶ Er beschloss eine Solokarriere weiterzuführen, und experimentiert mit Blues und Jazz. Er lebt heute als Musiker in Frankreich (Sayed 2011: 23).

Gründungsmitglieder ‘Umar und ‘Allāl, jedoch verfügen sie bei ihrem Eintritt in die Band bereits über ein detailliertes Wissen zu deren Geschichte und Musik. Des Weiteren hatten sie bereits durch persönliche Kontakte zu einzelnen Gruppenmitglieder einen Zugang zu einer gewissen Innenperspektive der Gruppe erlangt und kannten ebenfalls alle Bandmitglieder persönlich. Die neue Besetzung sei laut ‘Umar əs-Səyyəd von natürlicher Harmonie gekennzeichnet, und der „Ghiwani spirit“ lebt mit ihnen weiter (Sayed 2011: 325). Nass el Ghiwane veröffentlichte in dieser neuen Formation mehrere Alben wie zum Beispiel „*Hawḍ ən-Nə’nā*“ (*Haoud el naânâ*) („Das Minzebeet“) im Jahr 2003 oder das *Ghiwanities*, welches einen Remix ihrer Lieder darstellt. Auf einen Vorschlag Rəšīd Baṭmas hin, begann die Band mit neuen, teilweise exzeptionellen Gestaltungen zu experimentieren. Sie trugen fortan bei ihren Auftritten genuine Kleidung, eine traditionelle marokkanische Tracht und der leere Hintergrund auf der Bühne wurde mit einer Gnāwi Band ausgefüllt. Durch diese gemeinsam komponierte Musik kamen den Menschen alte traditionelle Melodien, wie *gnāwa*, *žilāla*, und ‘*īsāwa*³⁷ wieder zu Bewusstsein. Sie erschufen mit dieser neuen Konstellation einen gewaltigen Klang und eine beeindruckende visuelle Bühnenpräsenz.

³⁷ Sie gehören zu den volkstümlichen Bruderschaften, zu denen man in Marokko die ‘*Isāwa*, *Heddāwa*, *Ḥmādša*, *Milyāna*, *Reḥḥāla* und *Žilāla* zählt. Allen ist gemeinsam, daß sich die Verehrer ihrer Musik in Trance fallen lassen. Bei ihnen handelt es sich um eine traditionell islamische Erscheinung, wohingegen die volkstümlichen Bruderschaften viele Elemente aus Schwarzafrika besitzen (Welte-Aguadé 1996: 11).

Unter anderem besuchten sie in den Jahren 2002 und 2004 auch England, wo sie mit Idir³⁸ gemeinsam im Barbican Theatre³⁹ sangen. Nach ein Paar Jahren relativer Ruhe gelang ihnen 2007 ein Album, das eine Renaissance der Gruppe einläutete: *ən-Nəḥla Šāma* (*Ennehla Chama*) („Schama, die Biene“)⁴⁰. Die Idee des Albums stammte wiederum von Rəšīd Bāṭma, wobei einige der Texte noch von L‘arbi geschrieben worden sind. Die meiste Arbeit für das Album leisteten die Bāṭma Brüder, und Šīfa⁴¹, der Schüler von ‘Allāl. Er ist heute auch ein Mitglied der Band. Es war das dritte Album seit L‘arbīs Tod und gleichzeitig das Erfolgreichste. Für die Premiere wurden zwei große Shows organisiert: eine in Paris im Olympia Theater und eine andere im Mégarama⁴² in Casablanca. In beiden Fällen empfing das Publikum die Show mit einer ungeheuren Begeisterung, die an den ursprünglichen Enthusiasmus des Publikums der Anfangszeit anknüpft (vgl. Sayed 2011: 327 ff.). Seit den letzten 10 Jahren bekommt die Gruppe von zahlreichen namhaften Produzenten und

³⁸ A popular singer and founder of the politicized Berber world music genre known as „new Kabley song“ (Goodman 2005: Introduction 3).

³⁹ The Barbican in London gilt als Europas größter Unterhaltungskomplex mit Theater, Kino, Konzerthallen etc. < www.barbican.org.uk > (Zugriff: 26.09. 2012)

⁴⁰ *ən-Nəḥla Šāma* ist auch das erfolgreichste Lied aus diesem Album, siehe S. 100.

⁴¹ Abdelkrim Chifa ist ein ehemaliger Fan der Gruppe Nass el Ghiwan, der die Kunst der *snitra* von ‘Allāl Ya‘la erlernte (Sayed 2011: 326).

⁴² Ein Kinokomplex in Casablanca, der die Möglichkeit für Soloauftritte und Konzerte bietet. < <http://www.riad24.com/de/services/sorties/cinemas/megarama-casablanca-134.html> > (Zugriff: 16. 11. 2012)

Fachleuten finanzielle sowie organisatorische Unterstützung. Als Folge der wiedererlangten großen Popularität ist Nass el Ghiwan in Marokko wieder auf allen Festivals präsent und treten auch wieder im Ausland auf. Im Jahr 2007 wurden die Musiker von König Muḥammad VI. für ihre Leistungen ausgezeichnet, als Zeichen der Wertschätzung ihrer Kunst erhalten sie vom Königshaus eine lebenslange Pension. Weiters wurden die Bandmitglieder von Nass el Ghiwane im Jahr 2010 in Fes vom französischen Kulturminister zu „Chevaliers des Arts et des Lettres“ geschlagen (Sayed 2011: 331).

In den letzten paar Jahren klagte das älteste Gründungmitglied ‘Allāl Ya‘la, der schon über 70 Jahre alt ist, immer öfter über Müdigkeit, und er kann die Band aus gesundheitlichen Gründen nun nicht mehr auf Konzerte begleiten. Seinen Platz übernahm ‘Abd əl-Kərim Šifa, der in seinem Meister ‘Allāl schon immer sein Vorbild sah. Nass el Ghiwane setzt ihren Pfad mit jüngeren Mitglieder fort, und sie sorgen gemeinsam dafür, dass die legendäre Band weiter besteht. Nass el Ghiwan ist selbstverständlich nicht mehr mit der Gruppe zu vergleichen, die Ende der 60er Jahren bestand, aber die Gruppe ist scheinbar dazu fähig, sich immer wieder zu erneuern und so ihre Botschaft weiterzugeben. Nass el Ghiwane ändert sich, wie es die Herausforderungen des Lebens verlangen, und trotzdem bleiben sie sich treu (vgl. Sayed 2011: 330). So fasst es jedenfalls das letzte Gründungsmitglied ‘Umar əs-Səyyəd zusammen: „If I stop tomorrow I know that they will go on without me, even though people tell me it wouldn’t be the same. That’s how things go, that’s what life is about!“ (Sayed 2011: 330).

Nass el Ghiwane repräsentiert mehr als 40 Jahre künstlerisches Schaffen von Generationen von Marokkanern. Die Geschichte der Band ist sowohl beispielhaft als auch prägend für die Geschichte der neueren marokkanische Musik insgesamt. Nass el Ghiwane blieben stets dialektisch mit ihrem Publikum verbunden: Sie machten die Leute auf ihr wertvolles kulturelles Erbe wieder aufmerksam, betonten die Einzigartigkeit ihrer verbalen Tradition, aber sie scheuten sich auch nicht davor, sich für Neues zu öffnen, Impulse von außen aufzunehmen und mit der sich schnell ändernden Welt mitzugehen. Dies mag vielleicht der Schlüssel ihres Erfolges sein.

4. Die Sprache der Texte

Ein herausstechendes Merkmal der Musik von Nass el Ghiwane stellt die Sprache der Texte dar, die sie selbst als die Sprache ihre Eltern bezeichnen. Sie zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sie von traditionellen Sprichwörtern und bildhaften Vergleichen durchzogen ist (vgl. Caubet 2004: 196).

*„Nas-el-ḡiwan kayḡenniḡ b-waḥed-ed-darija fi-ha el-ḡibdaḡ u darija fi-ha el-ḡetriya, sarahatan waḡf jamil jiddan, u b-eḡ-ḡeḡḡ, b-en-nesba l-Nas-el-ḡiwan, kayḡenniḡ b-waḥed-ed-darija dyaḡ walidi-na. Lienna walidi-na bekri, kanu kayeḡru (sic!) b-el-ḡamtila (...)“*⁴³
(Caubet 1999: 122).

Besonders wichtig seien laut ‘Umar əs-Səyyid die Anspielungen in der Sprache, aber auch die Sprache an sich. Einerseits handle es sich nicht um eine äußerst hochgestochenes *darija*, sondern um eine Sprache, die die Möglichkeit biete vieles indirekt auszudrücken und von einer breiten Öffentlichkeit verstanden zu werden. Andererseits gehe dabei der poetisch-literarische Aspekt der Sprache nicht verloren, da es sich um das Marokkanisch-Arabische handle, das auch in der Malḡūnpoesie und im Süden des Landes verwendet werde (vgl. Caubet 2004: 197 und Muhanna-Sayyed 2003: 143).

⁴³ Übers.: Nass el Ghiwane singen in einem erfinderischen, gewürzten Dialekt, was ehrlich gesagt eine sehr schön Beschreibung ist. In Wirklichkeit singen Nass el Ghiwane in der Sprache unserer Eltern, da unsere Eltern früher mit Parabeln redeten.

Auf Grund der politischen Situation der 70er Jahre war es fast unmöglich die politischen Themen direkt anzusprechen, weshalb sich die Gruppe Anspielungen zu Nutze machte. Die Schwierigkeit für das Textverständnis besteht deshalb darin, dass diese aufgrund von Sinnzusammenhängen und losgelöst von genauen Wortbedeutungen kontextuell verstanden werden müssen. Es finden sich häufig Doppeldeutigkeiten. Dies spiegeln zahlreiche Liedtexte wider wie beispielsweise das Lied *aṣ-Ṣīnīya* oder *Fīn ġādi bīya ḥūya*.

Fast alle Lieder sind in der gleichen Art und Weise konstruiert: Am Anfang wird kurz das Thema vorangekündigt. Musikalisch wird dieser Teil kaum oder gar nicht begleitet. Im zweiten Abschnitt wird das Thema oder die Geschichte dargelegt und mit kräftigeren Melodien unterlegt. Im dritten Teil wird häufig die eigentliche Botschaft vermittelt, begleitet von intensiver Musik und Gesang, die Richtung Trance geleitet.

4. 1 *aṣ-Ṣīnīya* (Essiniya)

4. 1. 1 Transkription

1. wā-wā-wā... fīn lli yžəm‘u ‘līk ‘əhl ən-nīya
2. aaah yā ṣ-ṣīnīya!
3. dūk lli ywənsūk
4. fīn ‘əhl ž-žūd wə-r-rəḍa
5. fīn ḥəyāti fīn ḥūmti wə-lli līya

6. aaah yā ʃ-ʃīniya!
7. wāʿər blāh mā sāhəl ɣubb əl-kās
8. ah yā ġiyyāt mā nsāk əl-ɣātər
9. wāʿər blāh mā sāhəl ʿəʃq ən-nās
10. ah yā ġiyyāt ɣrām yinsāk əl-ɣātər
11. wāʿər blāh ʒāyni bġrāmu
12. u lʿənbər ila yʒi ġəddāmu
13. u-nəʿnāʿ u-ʃ-ʃība
14. ah yā ʃ-ʃīniya...
15. ah yā ndāmti u-yā ndāmti
16. u-māl kāsī ɣzīn mā bīn əl-kīsān
17. ayā ndāmti u-yā ndāmti
18. u-māl kāsī tāyēh tāynīn zād qəwwa ʿliya ləɣzān
19. māl kāsī bāki wəɣdu
20. māl kāsī nādəb ɣəɣdu
21. māl kāsī yā wəʿdu hāda nəkdu ġāb səʿdu
22. ah yā ʃ-ʃīniya!
23. yā lli mā-ʃəftūni ɣəɣmu ʿliya 2x
24. w-āna rāni mʃīt w-āna rāni mʃīt wə-l-hawl ddāni
25. wāldiya wə-ɣbābi mā ʃhāw bīya
26. bəɣr əl-ġiwān mā dɣəltu bə-l-ʿāni
27. tā-nʿəyyət lə-ʃ-ʃīhi mā tɣīq bīya 2x
28. yā āna lā āna yā milāfi fīn nəbgī nʒīk

29.wə-ila žītək ‘əzzīni

30.yž‘əl dənḅ əd-dənyā ‘līk ənti lli fārqtīni

31.u-tān‘əyyəṭ lə-š-šīḥi mā tḏīq bīya

32.ğəṛəḏ lḷah bū ‘lām əž-žīlāli (W.h. Ref. 26-28.)

33.fīn ləbnāt tžīk lābsa u-l-būkīya

34.fīn ləksāb tžīk ṛāyḥa wəqt ‘šīya (W.h. 37-38.) (Ref.: 26-28.)

35.u-d-dənyā mətṭəltha lbūs əl-‘āṛīya 3x

36.ṭā‘ əz-zīn l-ḥādda uḥḥītha wəṛdīya 3x (Ref.: 26-28.)

37.wāldīya nəṭṛəžžākum lā tlūmūni fə-l-kīya 2x

38.wāldīya nəṭṛəžžākum lā tlūmūni fə-l-bəliya

39.blīti āna wə-kīti āna we-’ənkebti āna bəkkāt ‘ədyāni

40.wāldīyā wə-ḥbābi mā šḥāw bīya

41.bəḥr əl-ğīwān mā dḥəltu bə-l-‘āni

4. 1. 2 Übersetzung

Das Teetablett

1. Wo sind diejenigen, die um dich die Leute der guten Absicht versammeln?
2. O du Teetablett!
3. Diejenigen, die dir Gesellschaft leisten.

4. Wo sind die Leute der Großzügigkeit und des Segens?
5. Wo ist mein Leben, wo ist mein Viertel und dessen Leute?
6. O du Teetablett!
7. Schwer ist die Plage des Glases, sowie die Liebe danach.
8. O du Helfer, der Geist hat dich nicht vergessen.
9. Schwer ist dessen Plage sowie die Liebe zu den Menschen.
10. O du Helfer, verboten ist es, dich zu vergessen.
11. Schwer ist dessen Plage, wenn es mir mit dessen Liebe begegnet.
12. Und der Amber⁴⁴, der davor gestellt wird.
13. Und die Minze und der Wermut.
14. O Du Teetablett.
15. Meine Reue, und was bist du für eine Reue!
16. Warum sieht mein Glas traurig aus, zwischen den anderen Gläsern.
17. Meine Reue, und was bist du für eine Reue!
18. Warum ist mein Glas umherirrend, wimmernd und vermehrt meine Trauer?
19. Warum weint mein Glas alleine?
20. Warum weint es seinem Schicksal nach?

⁴⁴ Das Parfum wird in der marokkanische Kultur als ein Symbol des Heils angesehen. Es wird oftmals zu festlichen Anlässen vor dem Servieren des Tees auf die Gäste versprüht, als Zeichen der Gastfreundschaft. Zumeist wird das Parfum in handgefertigten Fläschchen aus Silber am Tisch vor das Teetablett gestellt.

21. Was ist los mit meinem Glas, soll das seine Bestimmung sein? Ist das sein Ärgernis? Ist sein Glück verborgen?
22. O Du Teetablett.
23. Ihr, die ihr mich nicht gesehen habt, sprecht euren Segen über mich. 2x
24. Wahrlich, ich bin fortgegangen und der Gräuel nahm mich mit.
25. Meine Eltern und meine Lieben konnten nicht auf mich verzichten.
26. Das Meer der *ġiwān*⁴⁵ habe ich nicht absichtlich betreten.
27. Ich sehne mich nach meinem Scheich, um Erleichterung zu erlangen. 2x
28. O du mein gewohnter Freund⁴⁶, wo kann ich dich finden?
29. Und falls ich dich treffe, sprich mir dein Beileid aus.
30. Mögen die Sünden der Welt auf dich übergehen, denn du hast mich verlassen.
31. Und Ich sehne mich nach meinem Scheich, um Erleichterung zu erlangen.
32. Mit Allahs Erlaubnis, O *Bū ʿlām aṣ-Ṣilālī*⁴⁷ (W.h. Ref. 26-28.)
33. Wo sind die bekleideten Mädchen und *al-Fūqīya*⁴⁸
34. Wo ist das Vieh, zur Abendstunde zu dir zurückkehrend. (W.h. 37-38.) (Ref.: 26-28.)

⁴⁵ Siehe S. 23.

⁴⁶ *mīlāf*: „Objet, personne ou lieu d’un grand attachement affectif, invoqué sur un ton nostalgique (Dernouny-Zoulef 1980: 23)“.

⁴⁷ Ein berühmter islamischer Mystiker (*EL*², s.v. ‘Abd al-Ḳādir al-Ḍjīlānī). Man kennt ihn in Marokko unter verschiedenen Namen, wie etwa ‘Abd əl-Qadər Bū ‘Aləm oder Mūlāy ‘Abd əl-Qadər Ṣilālī.

⁴⁸ Eine landestypische marokkanische Ganzkörperbekleidung für Frauen.

35.Und das Leben ist mir das unsittlichste Kleid zugleich. 3x

36.Die Schönheit hat sich Ḥādda und ihre Schwester Rdiya hingegeben. 3x (Ref.: 26-28.)

37.O Meine Eltern, ich bitte euch, tadelt mich nicht wegen meiner Verletzbarkeit.
2x

38.O Meine Eltern, ich bitte euch, tadelt mich nicht wegen meiner Sucht.

39.O meine Sucht, o meine Verletzbarkeit, o mein Desaster, ihr brachtet meine
Feinde zum Weinen.

40.Meine Eltern und meine Lieben konnten nicht auf mich verzichten.

41.Das Meer der *ḡiwān* habe ich nicht absichtlich betreten.

4. 1. 3 Analyse

Im Jahr 1971 fand eine ungewöhnliche Vorstellung in der Königsstadt Rabat statt. Um den ersten Teil der Vorstellung lebendiger zu gestalten wurde die bis dato unbekannte Gruppe auf die Bühne gerufen. Das Publikum, das prunkvolle orientalische Orchester und deren sanfte Melodien gewohnt war, wurde von der fünfköpfigen jugendlichen Musikgruppe überrascht. Denn ihr Erscheinungsbild war mehr als gewöhnungsbedürftig und erfüllte nicht die Erwartungen der Gäste. Doch das Publikum fing bald an Anklang zu finden an den anziehenden Klängen der Instrumente und Melodien. Das erste Lied trug den Titel „*əṣ-Ṣīniya*“. Durch die Vermischung der verschiedensten Volksmusikrichtungen ließen sich die Lieder mit

großer Leichtigkeit und Fazilität singen, die Gäste ließen sich von den melodramatischen Stimmen und gewogenen Wörtern in eine Reise in eine fremde Welt voller Ekstase mitziehen. In dieser Nacht stieg der Stern des Ruhmes der Jugendgruppe „Nas al Ghiwane“. (vgl. Sayed 2011: 76 f.)

Zu der Entstehung des Liedes *əṣ-Ṣīniya* gehört eine Geschichte: Ein alter Mann namens Bba Sāləm bettelte in den Straßen Casablancas und sang dabei ein ungewöhnliches Lied über ein Teetablett. Die Menschen gingen vorbei, warfen ihm ein paar Münzen hin, aber niemand schenkte dem Text seines Liedes besondere Aufmerksamkeit. Niemand, außer L‘arbi Bāṭma, der das Lied aufnahm. Der Bettler sang was später in ihrem Debütlied zum Refrain geworden ist:

w-āna rāni mšit w-āna rāni mšit wə-l-hawl ddāni (Ich bin fortgegangen und der Gräuel nahm mich mit).

wāldiya wə-ḥbābi mā šḥāw biya (Meine Eltern und meine Lieben könnten nicht auf mich verzichten).

bəḥr əl-ḡiwān mā dḥaltu bə-l-‘āni“ (Das Meer der *ḡiwān* habe ich nicht absichtlich betreten).

L‘arbi gab den Song Būžmī‘ weiter, der dann ihn erweiterte:

ah yā ndāmti u-yā ndāmti (Meine Reue, und was bist du für eine Reue!).

u-māl kāsī ḥzīn mā bīn əl-kīsān (Warum schaut mein Glas traurig zwischen den anderen Gläsern?).

u-māl kāsī tāyāh tāynīn zād qawwa ‘liya laḥzān (Warum ist mein Glas umherirrend, wimmernd, und vermehrt meine Trauer?(...)). (vgl. Caubet 2004: 201, Muhanna-Sayyed 2003: 144).

Die Band Nass el Ghiwane setzte sich zum Ziel zu den kulturellen Wurzeln zurückzukehren. Sie versuchten die Zuhörer auf das wertvolle kulturelle Erbe und auf die marokkanische Identität aufmerksam zu machen und riefen dazu auf in der sich schnell verändernden Welt wahre Werte zu bewahren. In den ersten Liedern ist ein gewisser Kummer zu spüren, da sich die Welt rasch in eine ungünstige Richtung zu wandeln schien.

Das Lied *aṣ-Ṣīniya* wurde zu ihrem Markenzeichen, es thematisiert in Anspielungen die oben erwähnte Problematik. „Nass el Ghiwan’s most famous song, it stirring social commentary disguised as a conversation between a man and his tea tray.“ (Muhanna-Sayyed 2003: 136). Das Teetablett ist ein Symbol für Tradition und Identität, im übertragenen Sinne auch für soziale Solidarität, Zusammenhalt und Geschwisterlichkeit. Das Lied beschreibt die alltägliche Teezeremonie, die in Marokko eine lange Tradition hat. „*Siniya*, c’est le symbole de l’ hospitalité, le „plaisir de partager“. On n’a pas besoin d’être invité au Maroc: tu arrives et *siniya* est tout de suite sur la table, avec du thé. C’est aussi l’éducation marocaine où on voit souvent une seule personne qui travaille pour faire vivre toute la famille“ (Caubet 2004: 201). Es werden die Freunde und Verwandten aufgerufen, sich um das Teetablett herum zu versammeln, das mit dampfenden Gläsern und einer Teekanne mit Minzenzweigen und Wermut bestückt ist. All das steht für die Vollkommenheit

einer Teesitzung. So wie das Teetablett all diese aufgezählten Elemente beinhalten muss, so sollte die Tradition bzw. Identität mit allen ihren Bestandteilen bewahrt bleiben. Die Gläser sind ein Symbol für die einzelne Familienglieder oder Mitglieder der Gesellschaft (Dernouny-Zoulef 1980: 19).

Da das moderne Leben zahlreiche Menschen mit sich riss, folgt ein Aufruf:

fīn lli yžəm‘u ‘līk ‘əhl ən-nīya (Wo sind diejenigen, die um dich die Leute der guten Absicht versammeln?).

fīn ‘əhl ž-žūd wə-r-rəḍa (Wo sind die Leute der Großzügigkeit und des Segens?).

Die und ähnliche Strophen deuten auf die sich sinkende Moral, die die Gegenwart charakterisieren. Das gesamte Lied ist von einer gewissen Klage und Protest gekennzeichnet. Die Gruppe möchte diese negative Veränderungen nicht akzeptieren und beschreibt dabei, wie schwer es ihnen fällt, die eigenen Leute und Freunde (*ḥayāti, ḥūmti, lli liya*) loslassen zu müssen.

Der Text spiegelt den Übergang von einer nostalgisch verklärten Vergangenheit zur Moderne anhand der sich verändernden Bekleidungen der Frauen.

fīn ləbnāt tžīk lābsa u-l-fūqīya (Wo sind die bekleideten Mädchen und die *fūqīya*?)

v.s.

u-d-dənya mətṭalṭha lbūs əl-‘ārīya (Und das Leben ist mir das unsittlichste Kleid zugleich).

Hier wird die Moral der Vergangenheit (symbolisiert durch das ländliche Leben und die Tracht *fūqīya*) einer unsittlichen Moderne („big city life“) gegenübergestellt (Dernouny-Zoulef 1980: 22).

Ob das Lied auch eine politische Botschaft vermitteln mag, darüber denkt ‘Umar əs-Səyyid wie folgt: „In the context of all the fear and paranoia at the time, it’s inevitable that one might see a political agenda in our lyrics. But we never tried to write political songs. They were songs of protest, sure, but they were more than merely political“ (Muhanna-Sayyed 2003: 136).

Es wird eine Sehnsucht nach prinzipientreuen Menschen zum Ausdruck gebracht. Diese Sehnsucht wird poetisch und nur implizit vermittelt. Es wird die Frage gestellt, wo solche Menschen zu finden sind, wohin sie gegangen sind. Wie bereits oben erwähnt, ist das Marokko der 70er Jahre von Unterdrückung, Zensur und staatlichen Entführungen gekennzeichnet. Tausende von Studenten, Intellektuellen, Islamisten und Linken wurden ins Gefängnis gesperrt oder zum Schweigen gebracht. Die Frage nach den vermissten Mitmenschen kann als Anspielung auf die damalige Situation verstanden werden (vgl. Muhanna-Sayyed 2003: 136). Obwohl die Band stets sich weigerte, sich politisch zu deklarieren, so wurde doch die Botschaft des Liedes vom Publikum verstanden und gutgeheißen.

4. 2 „*Fīn ġādi bīya ḥūya*“ (Fine ghadi biya khoya)

4. 2. 1 Transkription

1. yā mən hū bāz fə-l-qfāz
2. yā mən hū fərrūž ‘əl-l-kəndra u-nšər žnāḥu (W.h. 1-2.)
3. yā mən hū təllīs, yā mən hū təllīs ’əʿṭa dəḥru lə-t-təgrāz

4. ʿammərni mā rīt lə-ğzāl təmši bə-l-məhmāz
5. u-frāḥ l-ḥīl ʿādu sərrāḥu
6. ʿammərni mā rīt ən-nəḥla təʿti ḥəbb əl-ğāz
7. bəʿd ət-tmər u-təblāḥu
8. yā mən hū dīb, yā mən hū dīb fə-l-ğyāb ktər şyāḥu
9. əl-iyyām əl-iyyām yā bətti mālki ʿūža
10. wāš mən sbāb ʿrəžti li bih
11. tāra təsqīni ḥlīb
12. tāra təsqīni ḥədža kī mūlā hih
13. səddəq ḥətta ʿya u-gālu rāha fih təbqa fih
14. āna gāʿ bnādəm nəbgīh u-ḍānnu mətli yəbgīni
15. kif nəbgi ngūl ʿlih
16. lli fə-ḥlāgi mā yḥəllini
17. fin ġādi biya ḥūya fin ġādi biya 8x
18. dəqqa tābʿa dəqqa, škūn yəḥəd əl-bās 4x
19. lā tlūmūna fə-l-ğurba, yā hād ən-nās
20. lā tlūmūna fə-l-ğurba, u-līʿat əl-ğurba
21. lā tkədbu ʿəl ər-rūmiya, mā hi nəšba
22. āna mā-nsīt əl-bəndir
23. āna mā-nsīt əl-ğəşba
24. āna mā-nsīt əl-mūsəm
25. u-l-ḥīl səḥba səḥba
26. āna mā-nsīt əl-ğūr

27. u-lā məʒməʕ ət-tulba
28. āna mā-nsīt duwwāri
29. yā blād əl-gəşba
30. āna mā-nsīt lə-ʕšira
31. u-lā gəmhə ər-ṛəḥba
32. āna mā-nsīt ḥəyāti
33. yā nās əl-mḥəbba
34. āna mā-nsīt nāsi
35. ḥāyt hādi nəkba
36. fin ġādi biya ḥūya fin ġādi biya 8x
37. mā həmni u-lā rəşşāni ġir frāq əş-şəḥba
38. mā həmni u-lā rəşşāni lā mā lə-t-tuḥba
39. mā həmni u-lā rəşşāni lā şāba lā gəmṛa
40. mā həmni u-lā rəşşāni şəmsna ḍūha žəmra
41. mā həmni u-lā rəşşāni lā nżūm lā gəmṛa
42. mā həmni u-lā rəşşāni u-yā līʕat əl-qudra
43. fin ġādi biya ḥūya fin ġādi biya 8x
44. bīn ġəlbi əl-wəggād
45. bīn ḥira u-ʕnād
46. bīn qurb u-lə-bʕād
47. yā kiyyat lə-ḥlāg
48. bīn nār u-lə-rmād
49. u-l-kiyya u-lə-fnāg

50. u-^ʕdāb əl-wəlfə

51. ḥāyt ḥādi təlfə

52. fīn ḡādi bīya ḥūya fīn ḡādi bīya 8x

4. 2. 2 Übersetzung

Wo bringst du mich hin, o mein Bruder?

1. O du Falke, der im Käfig sitzt.
2. O du Hahn, der auf der Hühnerstange sitzt und seine Flügel streckt. (W.h.1-2.)
3. O du Pferdedecke, o du Pferdedecke, die ihren Rücken zum Nähen gab.
4. Ich habe niemals eine Gazelle gesehen, die mit einem Sporn geführt wird.
5. Aber auch niemals gedacht, dass die Fohlen deren Hirten sein können.
6. Niemals habe ich eine Dattelpalme gesehen, deren Ernte Beeren waren,
7. Nach den Datteln und dessen bitteren Früchten.
8. O du Wolf, O du Wolf, dessen Schreie in den Wäldern lauter geworden sind.
9. O ihr Zeiten, o ihr Zeiten, warum habt ihr euch gewendet?
10. Weswegen wendet ihr euch gegen mich?
11. Einmal serviert ihr mir Milch.

12. Einmal serviert ihr mir eine Bittergurke, wie ein Spieler des Spiels *hīh*⁴⁹.
13. Der glaubte, dass er aus dem Kreis herauskommen wird, bis er aufgab und die Anderen sagten: er ist drinnen und wird herinnen bleiben.
14. Ich mag alle, und glaube dass alle auch mich mögen.
15. Was ich über ihn denke, sage ich.
16. Denn meine Moral erlaubt es nicht anders.
17. Wo bringst du mich hin, o Bruder? 8x
18. Schlag auf Schlag. Wer grenzt das Unglück ab? 4x
19. Beurteilt uns nicht in der Fremde, o diese Menschen.
20. Beurteilt uns nicht in der Fremde, in der schmerzhaften Fremde.
21. Belügt nicht die Fremde, sie sei kein Pfeil.
22. Ich habe den *bāndir* nicht vergessen.

⁴⁹ Ein Spiel, bei dem die Teilnehmer (hauptsächlich eine Männerattraktion) einen Kreis um einen Hauptspieler bilden. Eines seiner Füße muss in der Mitte eines gezeichneten Kreises stehen. Mit dem freien Fuß versucht er einen der anderen Spieler zu berühren, während sie ihn leicht stoßen bzw. schlagen. Gelingt dies dem in der Mitte stehenden Hauptspieler, so muss der Berührte mit ihm Platz tauschen und in die Mitte gehen. Der Name des Spieles „*hīh*“ ist der Tatsache geschuldet, dass die Spieler während des Spieles „*hīh, hīh, hīh*“ zu rufen pflegen (vgl. al-Sayyid 2010: 39).

23. Ich habe die Flöte nicht vergessen.

24. Ich habe den *mūsām*⁵⁰ nicht vergessen.

25. Und auch nicht die Pferde in der Parade.

26. Ich habe meinen Freundeskreis nicht vergessen.

27. Und auch nicht die Sitzungen der Koran-Rezitatoren.

28. Ich habe mein Viertel nicht vergessen.

29. Du Land der Flöte.

30. Ich habe die Freundschaft nicht vergessen.

31. Und auch nicht den Weizen aus dem Getreidemarkt.

32. Ich habe mein Leben nicht vergessen.

33. O ihr Menschen der Liebe.

34. Ich habe meine Leute nicht vergessen.

35. O wie Übel!

36. Wo bringst du mich hin, o Bruder? Wo bringst du mich hin? 8x

37. Mich kümmert und schwächt nur die Trennung von den Freunden.

38. Mich kümmert und schwächt die ausgedorrte Erde.

⁵⁰ Kind of carnival celebrated on the day of some saint (Harrel 2008: 91).

39. Mich kümmert und schwächt die schlechte und ungenügende Ernte.
40. Mich kümmert und schwächt, wenn unsere Sonne wie eine Glut strahlt.
41. Mich kümmern und schwächen weder die Sterne noch der Mond.
42. Mich kümmert und schwächt das Ausmaß dieser Vorherbestimmung.
43. Wo bringst du mich hin, o mein Bruder, wo bringst du mich hin? 8x
44. Zwischen meinem entflammten Herzen.
45. Zwischen Verwirrung und Beharrlichkeit.
46. Zwischen Nähe und Ferne, o du Leid der Geschöpfe.
47. O du Kummer der Moral.
48. Zwischen Feuer und Asche.
49. Zwischen Leid und Fatalität.
50. Und die Qual der Gewohnheit.
51. Gewiss, dies ist der Irrtum.
52. Wo bringst du mich hin, o mein Bruder, wo bringst du mich hin? 8x

4. 2. 3 Analyse

Das Lied befindet sich auf dem Debütalbum „*as-Sinīya*“, welches im Jahr 1973 ausgegeben wurde. Dieses Lied wird als eines ihrer „most potently allusive song“ (Muhanna-Sayyed 2003: 137) bezeichnet. Die meisten Lieder des Albums (sowie „*al-Māḍi fāt*“, Die Vergangenheit ist vorbei) thematisieren die schnelle Veränderung der Welt, der Lebensumstände, der Moral und der Verwestlichung, mit der sie sich nicht abgefunden haben. „These were songs about the uncertainty and anxiety we felt in that moment, because everything around us was changing so rapidly. The world of our parents was slipping away, and we were heading to...who knows where?“ (Muhanna-Sayyed 2003: 145).

Die 70er Jahre Marokkos sind nicht nur von raschen Veränderungen sondern auch von einem regen politischen Leben geprägt. Die gravierende Repression der Zentralgewalt bedeutete gleichzeitig eine Einschränkung bzw. einen Verlust persönlicher Freiheit. Diese Problematik erscheint andeutungsweise ebenso in diesem Text. Das Hauptmotiv des Liedes ist der Widerspruch zwischen Freiheit und Versklavung, Rebellion und Zähmung (vgl. Dernouny-Zoulef 1980: 22).

yā mən hū bāz fə-l-qfāz, yā mən hū fərrūž ʿal-l-kəndra u-nšər žnāḥu (O du Falke, der im Käfig sitzt. O du Hahn, der auf der Hühnerstange sitzt und seine Flügel streckt).

Von den ersten Strophen an wird sogleich ersichtlich, dass im Mittelpunkt die verlorene Freiheit steht. Es geht einerseits um die Dienerschaft, die das moderne Leben mit sich brachte: diejenige, die am Land lebten, mussten beispielsweise ihre Zuhause verlassen und gingen in die Großstädte, um Arbeit zu suchen. Sie

verzichten dabei auf den großen Lebensraum und die Freiheiten, die das Landleben bot. Nun fristen die Menschen ihr Leben in den Baracken der großen Städte. Der freie Falke wird zu einem Hahn, der auf eine Hühnerstange sitzt (vgl. Dernouny-Zoulef 1980: 22). Parallel zum sozio-kulturellen Aspekt lässt sich die Strophe symbolisch auch auf die Opfern des staatlichen „Verschwindenlassens“ hin interpretieren.

Im Weiteren werden die langsam bedeutungslos werdenden menschlichen Prinzipien angesprochen – wieder in einem Tiergleichnis:

‘ammərni mā rīt lə-ġzāl təmši bə-l-məhmāz, u-frāḥ l-ḥīl ‘ādu sərrāḥu (Ich habe niemals eine Gazelle gesehen, die mit einen Sporn geführt wird, aber auch niemals gedacht, dass die Fohlen deren Hirten sein können).

Dies deutet auf den Mensch, der sein Würde im raschen Leben aufzugeben scheint, der seine Freiheit freiwillig aufgibt. Was einen übertragenen politischen Sinn angeht, so verkörpern Tieren wie die freie Gazelle das marokkanische Volk, das unter Druck gesetzt wurde, in dem ihm die gerade erlangte Freiheit (1956) wieder sukzessive geraubt wird. Diesmal ist es keine Kolonialmacht sondern die eigene Regierung, die versucht ihn „mit einen Sporn“ zu führen.

Das gesamte Lied über werden Bilder vom ländlichen Leben dem Stadtleben gegenübergestellt. Das Eine steht für Geschichte und Tradition, das Andere ist die gegenwärtige Geschichtsvergessenheit und westliche Moderne. Eine natürliche Ordnung wird einer unnatürlichen Ordnung gegenübergestellt (vgl. Dernouny-Zoulef 1980: 23). Der Text vermittelt eine nostalgische Erinnerung an ein Landleben, das

im Begriff ist allmählich zu verschwinden. Und eine Sorge kommt zum Ausdruck, dass damit die wertvolle Seite des Daseins ebenso endgültig verloren geht.

mā hāmni u-lā rāššāni ġir frāq aṣ-ṣaḥba (Mich kümmert und schwächt nur die Trennung von den Freunden).

mā hāmni u-lā rāššāni lā ṣāba lā ġamṛa (Mich kümmert und schwächt die schlechte und ungenügende Ernte).

Die Frage *Fīn ġādi bīya ḥūya?* (Wo bringst du mich hin, o mein Bruder?) bleibt letztendlich offen, sowohl als individuelle Frage als auch als soziopolitische Kritik.

4. 3 „*Mā hāmmūni*“ (Ma hemmouni)

4. 3. 1 Transkription

1. mā hāmmūni ġir ər-ržāl ila dā‘u 2x
2. lə-ḥyūt ila rābu kullha yəbni dār 2x (W.h. 1-2.)
3. mā hawlūni ġir aṣ-ṣəbyān mərḍu u-žā‘u 2x
4. w-əl-ğərs ila sqat nnuḍu ngərsu ‘əšžār 2x
5. w-əl-ḥawḍ ila žəf u-swəd nə‘nā‘u 2x
6. aṣ-ṣġir fə-ržālna yəžnih fākya u-tmār 2x
7. məṣir wəḥdīn ‘ənd uḥrīn sāhəl tənžā‘u 2x
8. u š‘ā‘ əš-šəmš mā tḥəznu lə-šwār (W.h. 1. 2x 2. 2x)
9. dārət u-žāt fə-yədd aṣ-ṣəhyūn dār ‘ətbā‘u 2x

10. žāb ḥayyu u-ḥwīlu fin ‘azāra əd-duwwār 2x
11. zād sbū‘a tāb‘āh əl-təmnā‘u 2x
12. mən ḥərrək ‘əynu fə-rāsu mədduh lə-ž-žəzzār 2x
13. sərba hna wə-sərba lhih žətmu u-dā‘u 2x
14. wə-lā kəlma fūq kəlmət əl-ğadanfar 2x
15. kəttṛu lə-‘šidhum əl-lbən u-mā‘u 2x
16. u-škūn ygūl žədda səffət yā ḥaḍḍār 2x (W.h. 1. 2x 2. 2x)
17. gūlu l-hādāk gūlu lu
18. gūlu lə-l-’aḥur gūlu lu (W. h. 17-18.)
19. gūlu lu ila mā-fhəm dāba l-iyyām twurri lu
20. wā-dayni wā-dayni...
21. gūlu lə-lla yəmi gūlu lu 2x
22. gūlu lə-lla yəmi rā lə-ğədr ḥrām ‘a-lālla
23. ila āna m‘əddəb, şābər
24. ila āna məhžūr, nkābər
25. ila āna gəltu, hāžər
26. ila āna gəltu, nāfər
27. ila āna gəltu qfəl ‘āsər
28. di-l-iyyām, rāhu yāsər
29. ġir ḥəlliw lli mā bğa yəfhəm
30. lā tgūlu lu
31. dāba l-iyyām twurri lu
32. wā-dayni wā-dayni ... (W.h. 21-22.)

33. ila āna m^ʿəddəb, məḥžūr
34. ila āna mənbūd, məḥgūr (W.h. 33-34. 2x)
35. gīr nža liya ənta
36. ḥəllīni nžāri wə-nḍūr
37. u-nqāwəm gərq lə-bḥūr
38. gīr mā tšībək gəltə
39. ləkin əmta
40. blā mā ygūlu lik təfhəm ənta?
41. wā-dayni wā-dayni (W. h. 21-22.)

4. 3. 2 Übersetzung

Mich kümmern

1. Mir bereiteten die Männer nur Sorgen, wenn sie verloren gegangen sind.⁵¹ 2x
2. Wenn die Wände fallen, kann sich jeder ein Haus bauen. 2x (W.h. 1-2.)
3. Mich suchen die Gedanken heim, von den Kindern, die krank und verhungert sind. 2x
4. Und falls die Pflanzen verwelken, werden wir Bäume pflanzen. 2x
5. Und wenn das Beet verdorrt und seine Minze vertrocknet. 2x

⁵¹ Die Formulierung ist abgeändert worden, um der Zensur zu entgehen. Es handelt sich um eine Anspielung auf die sogenannten Verschwundenen, also diejenigen, die vom Regime verschleppt worden sind und nie wieder Heim kehrten. Siehe mehr in der Analyse.

6. Der Schwächste unter uns⁵² erntet daraus Obst und Früchte. 2x
7. Das Schicksal Mancher ist für Andere leicht herauszureißen.
8. Und der Strahl der Sonne kann nicht von Mauern verdeckt werden. (W.h. 1. 2x 2. 2x)
9. Es ging hin und her und es landete in den Händen der Zionisten und ihrer Alliierten. 2x
10. Er brachte seinen Bruder und seinen Onkel⁵³ mit. Wo bleiben die Starken⁵⁴ der Viertel? 2x
11. Er schloss sich den Löwen an, die ihm folgen, um sich zu schützen. 2x
12. Wer sein Auge an seinem Kopf bewegt, wird dem Metzger ausgeliefert. 2x
13. Eine Truppe da und eine Truppe dort. Sie ließen sich nieder und verteilten sich. 2x
14. Und kein Wort kommt über das Wort des Löwen. 2x
15. Sie übertrieben mit der Buttermilch in ihrem Brei und wurden dünnflüssig. 2x
16. Und wer würde es zu sagen wagen, dass die Großmutter gestohlen hat, o ihr Anwesenden. (W.h. 1. 2x 2. 2x)
17. Sagt zu dem da, sagt ihm.
18. Sagt den anderen, sagt ihm (W. h. 17-18.)

⁵² Wörtlich bedeutet *aṣ-ṣġīr fa-r-żālna* der jüngste unter unseren Männer.

⁵³ *ḥayyu u-ḥwīlu*: Anspielung auf die Unterstützer und Verbündeten Israels in Palästina.

⁵⁴ Mit *‘azārā ʿad-duwwār* sind die benachbarten arabischen Länder Palästinas gemeint.

19. Sagt ihm, falls er es nicht verstand, wird die Zeit es ihm erklären.
20. wā-dayni wā-dayni...
21. Sagt zu dem, der mich tadelt, sagt ihm. 2x
22. Sagt zu dem, der mich tadelt, dass Verrat *ḥarām* sei, o meine Herrin.
23. Auch wenn ich leide, bin ich standhaft.
24. Auch wenn ich verlassen wurde, überstehe ich es.
25. Auch wenn ihr sagt, ich sei ausgewandert.
26. Auch wenn ihr sagt, ich sei abgeneigt.
27. Auch wenn ihr sagt, ich wäre ein sperriges Schloss⁵⁵.
28. In dieser Zeit ist es häufig.
29. Lasst denjenigen, der es nicht verstehen will.
30. Sagt es ihm nicht.
31. Die Zeit wird ihn aufklären.
32. wā-dayni wā-dayni ... (W.h. 21-22.)
33. Auch wenn ich leide und verlassen wurde.
34. Auch wenn ich abstoßend und unterdrückt bin.
35. Rette dich nun, für mich.
36. Lass mich dir folgen und umhergehen.
37. Und ich wehre mich gegen das Ertrinken der Meere.
38. Nur vermeide in einen Sumpf zu fallen.

⁵⁵ *qfāl ʿāsər* wird oft im Marokkanischen als Beschreibung eines geizigen Menschen verwendet, aber auch für schwere Probleme, die sich nicht leicht lösen lassen.

39. Jedoch wann?

40. Ohne dass sie dir was sagen, verstehst du es?

41. wā-dayni wā-dayni... (W. h. 21-22.)

4. 3. 3 Analyse

Das Lied „*Mā hāmmūni*“ (Mich kümmern) ist das mestdiskutierte Lied der Gruppe. Hier wird ganz deutlich ersichtlich, wie sie mit der Bedeutung der Wörter umgingen und spielten. Es wird mit der Aussprache der Wörter gespielt, feine Unterschiede, die oft nur in ein oder zwei Silben sich manifestieren, ergeben einen veränderten Sinn.

mā hāmmūni ġir ar-rżāl ila dā'u (Mir bereiteten die Männer nur Sorgen, wenn sie verloren gegangen sind).

Contra:

mā hāmmūni ġir ar-rżāl lli dā'u (Mir bereiteten die Männer nur Sorgen, die verloren gegangen sind).

Den Refrain hat die Gruppe von der Mutter von Būžm'i übernommen, die immer sang: *mā hāmmūni ġir ar-rżāl lli dā'u*.

„*el-ʔumm dyal el-merḥum Bujmiſ, llah yerḥem-ha ʔetta hiya, meskina, kan ſend-ha bit waḥed. katgul: ma-hemmu-ni ġir er-rjal lli dāſu (...) kan dak-el-weqt, ma teqder ſ tgul*

*illi, kangulu „ila, ila gulti lli ygul-lek škun huma?, kangulu hna gir ila: „ma hemmu-ni gir er-rjal ila daṣu, el hyuṭ, ila rabu, kull-ha yebni daṭ“*⁵⁶. (Caubet 1999: 123) .

Sie hätten gerne statt *ila* (wenn) *lli* (die) gesagt. Wenn die Wände fallen, kann sich jeder (trotzdem) ein Haus bauen aber ein Mensch ist unersetzlich.

Auf diese Art wurde die Zensur des Innenministeriums umgangen, ohne dass der Inhalt für das Publikum unverständlich wurde (vgl. Sayed 2011: 340). Sie wurden zwar von der Polizei vorgeladen, um zu erklären, worum es bei dem Lied „*Mā hammūni*“ geht, über welche Männer sie genau darin sangen (vgl. Caubet 2004: 203), ‘Umar əs-Səyyəd aber erklärt das Lied wie folgt: „It had no political message at all. But because the chorus was a bit ambiguous - it was about death, people being lost to us, and as you know, by changing a single vowel, the entire meaning changes – everybody thought we were trying to make trouble“ (Muhanna-Sayyed 2003: 146). Offiziell erklärte Nass el Ghiwane, dass das Lied über Palästina handle und dadurch für die marokkanische Zensur nicht von Bedeutung sei (vgl. Muhanna-Sayyed 2003: 146).

Das Hauptthema des Liedes sind die moralischen Werte, die durch die Globalisierung und die Moderne verloren gehen. Nass el Ghiwane ruft in diesem Song dazu auf,

⁵⁶ Übers.: Die Mutter des verstorbenen Būžm‘i, möge Gott ihrer Seele gnädig sein, die Arme. Sie hatte ein Zimmer. Sie sagte (immer) „Mir bereiteten die Männer nur Sorgen, die verloren gingen“ (...) In jener Zeit konntest du nicht sagen *illi* (diejenigen), wir sagten *ila* (wenn). Wenn du *lli* sagtest, er sagt zu dir „wer sind sie?“, wir sagten nur *ila* Mich besorgt nur, wenn die Männer verloren gehen, wenn die Wände fallen, kann sich jeder ein Haus bauen.

dass die Menschen endlich ihre Umwelt und die sie umgebenden Ereignisse wahrnehmen sollen, anstatt blind zu folgen.

Wiederum wird die Ausdauer und der Geduld der Menschen gelobt, die sich gegen diese Umstände wehren, um ihre Prinzipien zu bewahren.

4. 4 „Yā Şāḥ“ (Ya sah)

4. 4. 1 Transkription

1. u-yā şāḥ rāni wəst əl-ḥəmla
2. u-rḥīt əş-şəmla u-mā fātət əl-ḥəmla (W.h. 1-2.)
3. wə-ila tfāža əḍ-ḍbāb əḍ-ḍāyir bina yā 'əhli
4. u-şlāḥ əl-wəqt
5. u-sār 'alāmna uqəf 'la dərbna yā 'əhli
6. yūm nşəbgü dārna bə-l-əbyəḍ (W.h. 1-6.)
7. wa-wa-əwīn əwīn 'aşāwru 'liya 2x
8. wəh wlfi u-d-dənya mā ddūm (W.h. 7.)
9. bkāw ḥətta 'yāw bə-d-dəm' nžāli 2x
10. ḥāli tbəddəl ḥālu hāda əḥwāl
11. u-l-'ədyān fə-žnābi kullha yšāli 2x
12. ši sāləb 'əqli ši 'āžbu l-ḥāl
13. u-āna wəst əl-ḥəmla u-wəḥdi nlāli 2x

14. lā mən məd lī yəddu u-lā ‘ənni sāl
15. u-məllīt əl-wəḥda u-məllīt mā žara lī 2x
16. ġərḍi bə-s-salām yəfāži ḥbāli 2x
17. nəbki ‘la məḥrābu šəlla iyyām
18. wīn əwīn əwīn ’əšāwru ‘liya 2x (W.h. 8-7.)
19. šəfti l-ḥāla yā ‘əyni ’ədwi
20. mā bə-yəddiya mā-ndir
21. ayyay yā ‘əyni ’ədwi
22. wə-rəḥma fə-d-dənya qlīla
23. mā bə-yəddiya mā-ndir
24. ayyay yā ‘əyni ’ədwi (W.h. 19-24.2x)
25. kif nwāləf yā ‘āləm kif nwāləf
26. ‘išti fik blā salām kif nwāləf (W.h. 25-26.)
27. qlāl qlāl əḥna u-wāš fina mā nəttəqsəm (W.h. 21.)
28. ‘əhdi bə-l-wəzzī‘a fə-l-ġnəm,
29. səḥna fiha kāmlīn (W.h. 21.)
30. (W.h. 27,21,28, 21. 2x wā-wā-wā..)

4. 4. 2 Übersetzung

O mein Freund

1. O mein Freund, wahrlich, ich bin inmitten der Flut.
2. Und ich habe teilweise nachgegeben, doch die Flut ist geblieben.
3. Und wenn der Nebel, der uns umgibt, o meine Verwandten, verschwindet.
4. Und die Zeit besser wird.
5. Und unsere Flagge über unseren Vierteln stehen wird, o meine Verwandten.
6. An dem Tag werden wir unser Haus weiß bemalen. (W.h. 1-6.)
7. Gnade, Gnade, habt Verständnis für mich. 2x
8. O meine Gewohnheit⁵⁷, die Welt ist nicht ewig. (W.h. 7.)
9. Meine Nachkommenschaft vergoss Tränen, bis sie müde⁵⁸ wurde. 2x
10. Mein Zustand hat sich geändert und verschlimmert.
11. Und meine Feinde sind um mich in Hektik. 2x
12. Manche rauben meinen Verstand, andere sind damit zufrieden.

⁵⁷ Anspielung auf die Gefährten, der Weg und Freunde.

⁵⁸ Im übertragenen Sinn „bis sie hoffnungslos wurde“.

13. Und ich, inmitten der Flut, leide alleine. 2x
14. Niemand reichte mir seine Hand oder fragte nach mir.
15. Ich bin die Einsamkeit leid und auch leid, was mir passiert ist. 2x
16. Mein Wunsch nach Frieden mildert meine Sorgen. 2x
17. Ich weine tagelang auf seinem *məḥrāb*⁵⁹.
18. Gnade, Gnade, habt Verständnis für mich. 2x (W.h. 8-7.)
19. Du hast meinen Zustand gesehen, o mein Auge. Sprich!
20. Ich kann mit meinen Händen nichts bewirken.
21. Ayyay, o mein Auge, sprich.
22. Und die Barmherzigkeit in der Welt ist gering.
23. Ich kann mit meinen Händen nichts bewirken.
24. Ayyay, o mein Auge, sprich. (W.h. 19-24.2x)
25. Wie soll ich mich gewöhnen, wie soll ich?
26. In dir zu leben ohne Frieden, wie soll ich mich daran gewöhnen? (W.h. 25-26.)
27. Wenige, wenige sind wir. Wie sollen wir uns aufteilen? (W.h. 21.)

⁵⁹ Es ist eine Gebetsnische, aber hier kann das Wort auch Grab bedeuten.

28. Meiner Kenntnis nach, findet eine Aufteilung nur bei Lämmern statt.

29. Jedoch, sind wir selbst alle so geworden. (W.h. 21.)

30. (W.h. 27, 21, 28, 21. 2x wā-wā-wā...)

4. 4. 3 Analyse

Das Lied ist Būzmī^c gewidmet. Zentrales Thema ist die Sehnsucht nach Frieden. Es werden die Ungerechtigkeit, die herrschende Missstände, die Feindseligkeit und die fehlende Bereitschaft zum Frieden beklagt. Die Wirkung der Hippierevolution lässt ihre Spuren in diesem Lied hinter. Dieser Liedtext inspirierte den US-amerikanischen Filmregisseur Martin Scorsese so weitgehend, dass er das Lied für eine seiner Produktionen verwendete⁶⁰.

Das Lied drückt auch die Gefühle von der Musikgruppe Nass el Ghiwane nach Būzmī's Tod aus.

Der Text beklagt sich bei der Welt über das Grauen der Einsamkeit:

u-āna waṣṭ ʔl-ḥamlā u-wəḥdī nlāli (Und ich, inmitten der Flut, leide alleine.)

u-məllīt ʔl-wəḥda u-məllīt mā žara (Ich bin die Einsamkeit leid und auch leid, was mir passiert ist.)

Angeprangert wird auch die fehlende Menschlichkeit und Hilfsbereitschaft:

āna waṣṭ ʔl-ḥamlā.... lā mən mād lī yəddu u-lā ʔnni sāl (Und ich, inmitten der Flut...

Niemand reichte mir seine Hand oder fragte nach mir.)

⁶⁰ Siehe S. 30.

wə-rəhma fə-d-dənya qlīla (Und die Barmherzigkeit in der Welt ist gering)

Bezeichnungen wie *əl-ḥəmla* symbolisieren die harten Lebensumstände sowie die Ungerechtigkeit der herrschenden Macht. Der Ausdruck *əḏ-ḏbāb* steht für die Ratlosigkeit angesichts der Umstände.

Als Ausweg aus diesem Dilemma schlägt die Gruppe einen Frieden innerhalb und außerhalb der Gesellschaft vor. Sie vermitteln ihrer Bereitschaft dazu, durch Zeichen, die mit Hoffnung verbunden sind, wie etwa das Bemalen der Häuser mit weißer Farbe. Denn Weiss ist die Farbe des Friedens, der Hoffnung und der Zufriedenheit. Sie rufen in dem Lied die Bevölkerung dazu auf, sich miteinander zu versöhnen und zueinander zu halten, indem sie sagen:

qlāl qlāl əḥna u-wāš fīna mā nəttəqsəm (Wenige, wenige sind wir. Wie sollen wir uns aufteilen?)

4. 5 „*Wə-ʾənnādi āna*“ (Wannadi Ana)

4. 5. 1 Transkription

1. mən əl-muḥāl mən əl-muḥāl a-gəlbi bāš tənsāh 2x
2. yāk a-gəlbi žit ġrīb
3. yāk a-gəlbi mən blād b'īda (W.h. 2-3.)
4. yā lī'at gəlbi
5. yā bəkkāh u-yā ḥəsərtu
6. yā lī'at gəlbi

7. yā dmū‘əh ‘la ġərrəbtu
8. ər-rīḥ u-ṣ-ṣḥāb ršāt
9. u-l-ġīm qəlləm ‘liya
10. u-lə-ḥbāb ġā‘ ġəffāt
11. bqīt frīd u-l-‘əmda ‘liya
12. mən əl-muḥāl mən əl-muḥāl a ġəlbi bāš tənsāh (mmm.. eeh-ahh)
13. yā lə-bṣār əš-šāyfa
14. yā lə-qlūb əl-‘ārfa
15. yā ž-žbāl əl-wāqfa
16. yā r-riyāḥ əl-‘āṣfa (W.h. 13-16)
17. hāda žil ždīd
18. mā fīh ‘əbd u-lā sīd
19. rūḥi qālət: ḥālfā
20. mā təqtə‘ əl-mwālfā
21. wə-yā ləbṣār əš-šāyfa
22. wə-yā lə-qlūb əl-‘ārfa (W.h. 21-22)
23. wə-yā r-riyāḥ əl-‘āṣfa
24. wə-yā ž-žbāl əl-wāqfa
25. wə-hāda žil ždīd
26. wə mā fīh ‘əbd u-lā sīd (W.h. 25-26)
27. wə-rūḥi qālet: ḥālfā
28. wə-mā təqtə‘ əl-mwālfā
29. wə-yā ləbṣār əš-šāyfa

30. wə-yā qlūb əl-bəndīr
31. wə-āna yā l-ḥīṭ ʿəbki wə-ʿənnādi āna
32. wə-āna wə-ḥin mwālik wə-ʿənnādi āna
33. wə-āna lli kānu fik wə-ʿənnādi āna
34. wə-āna yā l-ḥīṭ ʿəbki wə-ʿənnādi āna (W.h. 31-34)
35. wə-āna nəbda lə-msīra wə-ʿənnādi āna
36. wə-āna mən šūr əl-qəbla wə-ʿənnādi āna
37. wə-āna u-lālla ḥīra wə-ʿənnādi āna
38. wə-āna wə-təfrəḥ biya wə-ʿənnādi āna
39. wə-āna zīd əl-grīn wə-ʿənnādi āna
40. wə-āna u-mərḥba bīk wə-ʿənnādi āna
41. wə-āna zīd əl-grīn wə-ʿənnādi āna
42. wə-āna tḥərrəš əl-ḥənbəl wə-ʿənnādi āna
43. wə-āna u ʿəḥki yā l-grīn wə-ʿənnādi āna
44. wə-āna wāš uḏra līk wə-ʿənnādi āna
45. mā nḥəmməḥm fə-ḏīq əl-ḥāl wə-ʿənnādi āna
46. rəḥmat rəbbi mā wsəʿ wə-ʿənnādi āna
47. əš-šədda təḥzəḥm lə-rdāl wə-ʿənnādi āna
48. ʿəmma r-rḏāl mā təqtəʿ wə-ʿənnādi āna (W.h. 31-34.)
49. ḥayyi māṭ l-bārəḥ
50. wə l-yūm ḏāt ḥbārəḥ
51. ḥayyi māṭ məḏyūm

52. nāsi ʾəhlu wə-wkaru (W.h. 49-52.)

53. lā lā lā ḥayyi mā-zālti mʿāya

54. u lā āna mṣəddəq ma-zālti ḥdāya (W.h. 52-53.)

55. qəlt lə-l-ḥayyi, ḥayyi ḍrəb əl-ḥəyya

56. qəlt lə-l-ḥayyi, ḥayyi rās əl-ḥəyya (W.h. 49-52. 6x)

4. 5. 2 Übersetzung

Und ich rufe auf

1. Es ist unwahrscheinlich, es ist unwahrscheinlich, dass du es vergisst, o mein Herz. 2x
2. O du mein Herz, ich bin als Fremder gekommen.
3. O mein Herz, aus einem fernen Land.(W.h. 2-3.)
4. O Kummer meines Herzens.
5. O dessen Heulen und dessen Zweifel.
6. O du Qual meines Herzens.
7. O die Tränen, wegen dessen Fremde.
8. Der Wind und die Wolken sind verzehrt.
9. Und die Wolken verfinstern es um mich.
10. Und meine Lieben sind alle fort.
11. Ich bin allein geblieben und auf mich ist Verlass.

12. Es ist unwahrscheinlich, es ist unwahrscheinlich, dass du es vergisst, o mein Herz. (mmm.. eeh-ahh)
13. O ihr sehenden Augen.
14. O ihr wissenden Herzen.
15. O ihr feststehenden Berge.
16. O ihr wehenden Winde. (W.h. 13-16)
17. Dies ist eine neue Generation.
18. In der es weder Diener noch Herr gibt.
19. Meine Seele sagte: Sie schwöre.
20. Mit den Verwandtschaftsbeziehungen nicht zu brechen.
21. O ihr sehenden Augen.
22. Und o ihr wissenden Herzen. (W.h. 21-22)
23. Und o ihr wehenden Winde.
24. Und o ihr feststehenden Berge.
25. Und dies ist eine neue Generation.
26. In der es weder Diener noch Herr gibt. (W.h. 25-26)
27. Und meine Seele sagte: Sie schwöre.
28. Mit den Verwandtschaftsbeziehungen nicht zu brechen.
29. Und o ihr sehenden Augen.
30. Und o ihr Herzen der *bāndir*.
31. Und ich, o du Wand, weine und ich rufe auf.
32. Und ich, und wo sind deine Leute, und ich rufe auf.
33. Und ich, diejenigen, die in dir waren und ich rufe auf.

34. Und ich, o du Wand, weine und ich rufe auf. (W.h. 31-34)
35. Und ich fange mit der Bewegung an und ich rufe auf.
36. Und ich zeige auf die Kibla, und ich rufe auf.
37. Und ich und *lalla ħīra*⁶¹, und ich rufe auf.
38. Und ich, sie wird froh über mich sein, und ich rufe auf.
39. Und ich, tritt ein, du Freund, und ich rufe auf.
40. Und ich, sei herzlich willkommen und ich rufe auf.
41. Und ich, tritt ein, du Freund, und ich rufe auf.
42. Und ich, mach dich auf dem *ḥanbāl*⁶² breit.
43. Und ich, und erzähle du Freund und ich rufe auf.
44. Und ich, was mit dir passiert ist, und ich rufe auf.
45. Mich beschäftigt nicht die Enge des Zustandes, und ich rufe auf.
46. Die Barmherzigkeit meines Gottes ist groß und umfassend, und ich rufe auf.
47. Die Not siegt über die Schlechten, und ich rufe auf.
48. Während die Männer es überstehen. (W.h. 31-34.)
49. Mein Bruder starb gestern.
50. Und heute kam die Nachricht.
51. Mein Bruder starb zu Unrecht.
52. Vergessen hat er seine Leute und sein Heim. (W.h. 49-52.)
53. Nein, nein, mein Bruder, du bist noch bei mir.

⁶¹ Eine Heilige in Marokko.

⁶² Type of thick, heavy, wool carpet (usually for tents) (Harrel 2008: 245).

54. Und ich kann es nicht glauben, dass du noch neben mir bist. (W.h. 52-53.)

55. Ich sagte zu meinem Bruder: Bruder, schlage die Schlange.

56. Ich sagte zu meinem Bruder: (Haue) der Schlange auf den Kopf. (W.h. 49-52.

6x)

4. 5. 3 Analyse

Das Lied wurde Būžmī^c nach dessen Tod gewidmet. Zur traditionell-religiösen Gedenkfeier am 40. Tag nach dessen Ableben im Jahre 1976 wurde das Lied erstmals aufgeführt und es erfuhr später Eingang in das zweite Album der Gruppe (vgl. Sayed 2011: 21). Das Lied beschreibt einen Dialog zwischen den Musikern und der Hauswand des Verstorbenen. Diese schöne Metapher kann und wird unterschiedlich gedeutet. Die Gruppe lobt in diesem Lied auch die Leistungen der marokkanischen Mütter und sieht sich als Stimme einer neuen Generation (vgl. Sayed 2011: 23).

Bemerkenswert ist der Fund, den Dernouny und Zoulef während ihrer Textuntersuchung entdeckt haben. Sie fanden heraus, dass sechs Vierzeiler aus einem Werk des marokkanischen Poeten und Mystikers Sīdī ‘Abd al-Raḥmān al-Maždūb übernommen wurden – und zwar in drei ihrer Lieder⁶³. Eines davon ist „Wə-ʿənnādi āna“. Diese Vierzeiler drücken entweder das Leid aus, das durch die Isolation

⁶³ „Ah yā wīn“ (*Ah ya win*) (O Du wohin?) 1973; „Ġīr ḥūdūni“ (*Ghir khoudouni*) (Nur nimmt mich) 1974; „Wə-ʿənnādi āna“ 1976.

verursacht wird und durch den Verrat der Freunde und der Geschichte oder die menschliche Hilflosigkeit und das Drama vom Bruch der menschlichen Beziehungen (vgl. Dernouny-Zoulef 1980: 16).

Laut Dernouny und Zoulef wollte die Gruppe in diesem Lied verschiedene politische Ereignisse thematisieren, die die arabische Welt damals beschäftigte. Abgesehen von der Unterdrückung und der Gewaltherrschaft der Regime, waren der Bürgerkrieg im Libanon sowie der palästinensische Konflikt die brisanten Themen dieser Zeit (vgl. Dernouny-Zoulef 1980: 26).

Der mysteriöse Tod von Būzmi^c - die Todesursache ist bis heute unter Marokkanern höchst umstritten - verleiht dem Lied einen enigmatischen Hauch.

Wie oben erwähnt, handelt der Text vom Dialog zwischen Būzmi^c's Hauswand und der Gruppe. Seitens der Gruppe Nass el Ghiwane symbolisiert *l-ḥīt* (die Wand) den Verstorbenen und *al-grīn* (der Freund) Būzmi^c selbst. Laut Nass el Ghiwane ist das Lied nichts anderes als das Beklagen des Verlustes eines geliebten Menschen.

In der breiten Masse wurde jedoch das Lied anders interpretiert. Unter *l-ḥīt* wurde die politische Zensur im Land verstanden und unter *al-grīn* der politische Aktivist, der mit dem Raub seiner Freiheit (durch der Zentralgewalt) bestraft wird. Auch *ḍīq al-ḥāl* (die Enge des Zustandes) und *aš-šadda* (die Not) wurden mit den herrschenden Zuständen verknüpft. Verantwortlich für diese Umstände ist *al-ḥayya* (die Schlange), die das exekutive Werkzeug der Gewaltmacht symbolisiert. Strophen wie die Folgenden werden oftmals als Ermunterung aufgefasst, sich gegen das System zu wehren:

wə-āna nəbda ləmsīra wə-ʾənnādi āna (Und ich fange mit der Bewegung an und ich rufe auf).

mā nḥəmməm fə-ḏīq əl-ḥāl wə-ʾənnādi āna (Mich beschäftigt nicht die Enge des Zustandes, und ich rufe auf).

rəḥmat rəbbi mā wsəʿ wə-ʾənnādi āna (Die Barmherzigkeit meines Gottes ist groß und umfassend, und ich rufe auf).

əš-šədda təhzəm lə-rdāl wə-ʾənnādi āna (Die Not siegt über die Schlechten, und ich rufe auf).

ʾəmma r-rzāl mā təqtəʿ wə-ʾənnādi āna (Während die Männer es überstehen, und ich rufe auf).

qəlt lə-l-ḥayyi, ḥayyi ḏrəb əl-ḥəyya. (Ich sagte zu meinem Bruder: Bruder, schlage die Schlange).

Der Ausdruck *əl-grīn*, der sich von *ḏīq əl-ḥāl* und *əš-šədda* nicht unterkriegen lässt und mit *lə-msīra* (die Bewegung) angefangen hat, wird als Held gefeiert und dementsprechend empfangen:

wə-āna zīd əl-grīn wə-ʾənnādi āna (Und ich, tritt ein, du Freund, und ich rufe auf).

wə-āna u-mərḥba bīk wə-ʾənnādi āna (Und ich, sei herzlich willkommen, und ich rufe auf).

wə-āna tfərrəš əl-ḥənbəl wə-ʾənnādi āna (Und ich, mach dich auf dem *ḥənbəl* breit).

Wenn man die ganze Konstruktion des Textes in Betracht zieht, kann diese verbreitete Deutungsweise durchaus als berechtigt angesehen werden. Denn immerhin beschreiben die Nass el Ghiwane im Lied ihre Generation- die

angesprochene Masse- als die Generation, die weder einen Herrn, noch ein Sklave kennt.

4. 6. „*Səbhān llāh*“ (Subhan Allah)

4. 6. 1 Transkription

1. səbhān llāh šifna wəlla šətwā
2. wə-rəžəʿ fəʃl əṛ-ṛbīʿ fə-l-bəldān ḥrif 2x
3. wə-mḍāt iyyāmna sərḳətna səhwa
4. u-tḥəlṭət lə-dyān šəllā lik nšif
5. gəlt ʾəʿəžbi ʾəḍhāt fə-d-dīn əṛ-ṛəḥwa
6. u-lla əl-ʾəymān ʿəndna f-lə-ʿrəb ḍʿif
7. əṣ-ṣəhyūn fə-ğāyət lə-ʿlu dəṛku sətwa
8. u-qbəlna dəlhum ʿād əš-šərq kfif (W.h.1-2.)
9. žūr əl-ḥukkām zādna təʿb u-qəswa
10. lā rāḥa u-lə-ʿbād fə-nəkd u-təʿsif
11. u-lā təlqa ʿdīl kā-yəqbəl šəkwa
12. u-ybəlləg mā yḥūn mā yərḍa təklif
13. wə-l-ḥākəm kā-yṣūl kā-yəqbəḍ əṛ-ṛəšwa
14. u-š-šāhəd kā-ydir fə-š-šāda təḥrif
15. ʾəfhəm əl-məʿna wə-ʿiq wə-stāfəd wə-ṛwa

- 16.hāda šərr lə-knān mā rāmu təšhīf
- 17.(W. h. 1-2., 9-16., 1-2. wow wa denden dani dani...)
- 18.yəkfāk dəl lə-bka yā ‘əyni
- 19.yəkfāk həm dā l-ḥāl (W. h. 18-19.)
- 20.əḍ-ḍərf ġšəmni u-lāḥni
- 21.mā bqā lī ‘amāl (W.h. 20-21.)
- 22.bə-llāh yā lli təs’əlni
- 23.lā təṭāləb əl-muḥāl
- 24.qəṣti wāḍḥa fə-žbīni
- 25.mā bqāt rəġba təlhīni
- 26.‘əl lə-frāq ‘uwwāl 2x
- 27.wā denden dāni dāni.. (W.h. 18-19.)

4. 6. 2 Übersetzung

Gepriesen sei Allah

1. Gepriesen sei Allah, unser Sommer hat sich zum Winter gewandelt.
2. Während der Frühling in den Ländern ein Herbst geworden ist. 2x
3. Unsere Zeiten sind vergangen, ohne dass wir es gemerkt haben.
4. Und die Religionen haben sich so stark vermischt, dass ich es dir nicht beschreiben kann.
5. Ich sagte verwundert, in der Religion ist Lockerheit zu finden.

6. Der Glaube bei uns Arabern ist schwach geworden.
7. Die Zionisten haben die Spitze der Macht ergaunert.
8. Und wir haben ihre Erniedrigung akzeptiert, sodass der Osten blind geworden ist.
9. Das Unrecht der Herrschenden fügte uns Leid und Härte zu.
10. Keine Ruhe und die Geschöpfe sind im Unglück und in Traurigkeit.
11. Und du findest keinen Gerechten, der unsere Klage annimmt.
12. Und sie weitergibt, ohne Verrat und ohne Profit.
13. Und der Herrscher übt seine Gewalt aus und lebt korrupt.
14. Und der Zeuge verfälscht sein Zeugnis.
15. Verstehe den Sinn und wach auf und lerne etwas daraus.
16. Dies ist das Geheimnis des Kernes, der sich nicht ändern lässt.
17. (W. h. 1-2., 9-16., 1-2. wow wa denden dani dani...)
18. Dir reicht die Demütigung des Weinens, o du meine Auge.
19. Dir reicht die Bedrückung von diesem Zustand.
20. Die Umstände machen mich unwissend und hauen mich um.
21. Sodass mir keine Hoffnung mehr bleibt. (W.h. 20-21.)
22. Bei Allah, du, der du mich fragst.
23. Verlange von mir nicht das Unmögliche.
24. Meine Geschichte ist auf meiner Stirn zu sehen.
25. Mir blieb kein Wunsch übrig, der mich davon ablenkt.
26. Mit dem Abschied rechne ich, wa dāni dāni dāni. 2x

27. wā denden dāni dāni... (W.h. 18-19.)

4. 6. 3 Analyse

Das Lied ist ein Aufruf, die arabische und islamische Identität wiederzubeleben.

Das Lied spricht drei Punkte an:

1. Palästina und das Leid des palästinesischen Volkes.
2. Den verlorengegangenen arabischen und islamischen Stolz.
3. Die damals herrschenden autoritären bzw. totalitären Systeme in den arabischen Ländern.

ad 1.: Es wird die sog. *nakba* umrissen, die Vertreibung der Palästinenser. In einer einfachen und deutlichen Sprache beschreibt das Lied, wie es zur Besatzung Palästinas gekommen ist und stellt die passive Position der benachbarten arabischen Länder sowie der internationalen Gemeinschaft dar. Der Text benützt Symbolbegriffe, um die Geschehnisse zu vermitteln, wie etwa *šakwa* (Die Klage), das für das Unrecht steht, welches an den Palästinensern begangen wurde. Ein anderes Beispiel ist *‘dīl* (Ein Gerechten), womit die internationale Gemeinschaft bzw. die UNO gemeint ist, da sie ja gerecht und unparteiisch intervenieren sollten, dies aber nicht tun.

ad 2.: Hier wird die fehlende arabische Solidarität mit den Palästinensern angesprochen. Dabei handelt es sich für Nass el Ghiwane um ein Symptom für ein fehlendes islamisches Bewusstsein und um ein Identitätsdefizit in den arabischen

Nationen. In der folgenden Strophe wird die Kritik deutlich: *u-qbālna dāhum ʿād aš-šarq kfīf* (Und wir haben ihre Erniedrigung akzeptiert, sodass der Osten blind geworden ist).. Die Blindheit des Ostens steht für den Niedergang der arabischen Identität. Der Text plädiert allerdings nicht für die Inszenierung eines falschen Stolzes, viel mehr wird selbstkritisch ein kultureller Niedergang des Ostens beklagt: *wə-mḍāt iyyāmna saraqatna səhwa* (Unsere Zeiten sind vergangen, ohne dass wir es gemerkt haben.) Die Glanzzeit sei vorbei, man lebe nun in einer blinden Zeit; ein düsterer und dunkler Zeitabschnitt des historischen blindgewordenen Ostens.

ad 3.: Es werden insbesondere die damaligen Umstände in und ausserhalb Marokkos angesprochen. Unterdrückung, Korruption und mangelnde Moral in der Gesellschaft sind ein zentrales Thema. In den folgenden Strophen kommt dies zum Ausdruck:

žūr əl-ḥukkām zādna təʿb u-qəswa (Das Unrecht der Herrschenden fügte uns Leid und Härte zu.)

lā rāḥa u lə-ʿbād fə-nəkd u-təʿsif (Keine Ruhe und die Geschöpfe sind im Unglück und in Traurigkeit).

wə-l-ḥākəm kā-yṣūl kā-yəqbəḍ əṛ-ṛəšwa (Und der Herrscher übt seine Gewalt aus und lebt korrupt).

u-š-šāhəd kā-ydīr fə-š-šāda təḥrīf (Und der Zeuge verfälscht sein Zeugnis).

Im letzten Drittel des Liedtextes werden die Zuhörer motiviert, sich mit den Mißständen nicht zufrieden zu geben, sich nicht geschlagen zu geben. Unklar bleibt allerdings, was mit der vorletzten Strophe gemeint ist, in der es heißt: *ʿəl lə-frāq ʿuwwāl* (Mit dem Abschied rechne ich). In Anbetracht der vorangegangenen Strophen, in denen die Hoffnungslosigkeit der Lage angesprochen wird, könnte

dieser Satz derart gedeutet werden, dass der Widerstand gegen die Mißstände bis zum Märtyrertod gehen soll.

4. 7 „*Ṣəbrā u-Šātīla*“ (Sabra ou Chatila)

4. 7. 1 Transkription

1. yā ‘āləm fik əl-qəttāl lu žāyza
2. yā ‘āləm fik əl-ḥugra fāyza
3. ‘āləm fik əl-qəttāl lu žāyza
4. kə-lə-bhūr dmū‘ əṣ-ṣəbyān dāyza (Der Text ist unverständlich.)
5. arwāḥhum sārət lə-llah
6. fik yət‘əlmə lə-ḥsāna 2x
7. fə-ryūs litāma blā mūs blā mā
8. u-šalla klām yā ‘āləm yā ‘āləm
9. yā ‘āləm fik əl-qəttāl lu žāyza
10. əd-dənya səktāt
11. lə-‘dā dārət mā bgāt
12. əd-dənya səktāt
13. əṣ-ṣəhyūn dārət mā bgāt
14. fə-ṣəbrā u-šātīla
15. əl-məzzara lə-kbīra (W.h. 14-15.)
16. ‘ətfāl tdəbhāt

17.šyūḥ u-ʿyālāt (W.h. 18-19.)

18.dənna dənna ah dənna, dənna dənna ah dənna 2x

19.eeh oooh, eeh oooh (W. h. 10-19.)

20.əs-swāyiʿ wəqfāt

21.lā rwāḥ ṭəṣrāt

22.əs-swāyiʿ wəqfāt

23.lə-ktūb tnəhbāt

24.fə ṣəbrā u-šātīla

25.kətrāt lə-qtila (W.h. 24-25.)

26.fə-žbāl u-wīdān

27.tyūr u-ğābāt (W.h. 26-27.)

28.dənna dənna ah dənna, dənna dənna ah dənna 2x

29. eeh oooh, eeh oooh

4. 7. 2 Übersetzung

Sabra und Schatila

1. O du Welt, in dir bekommt der Mörder einen Preis.
2. O du Welt, in dir gewinnt das Unrecht.
3. O du Welt, in dir bekommt der Mörder einen Preis.
4. Wie die Meere fließen die Tränen der Kinder. 3x

5. Ihre Seelen gehören jetzt Allah.2x
6. In dir lernten sie die Rasur. 2x
7. Der Köpfe der Weisen, ohne Rasiermesser und ohne Wasser.⁶⁴
8. Und noch viel mehr zum Erzählen, o du Welt, o du Welt.
9. O du Welt, in dir bekommt der Mörder einen Preis.
10. Die Welt schweigt.
11. Die Feindschaft tat, was sie tun wollte.
12. Die Welt schweigt.
13. Die Zionisten⁶⁵ taten, was sie tun wollten.
14. In Sabra und Schatila.
15. Das größte Massaker. (W.h. 14-15.)
16. Kinder wurden geschlachtet.
17. Greise und Frauen (auch). (W.h. 18-19.)
18. dænna dænna ah dænna, dænna dænna ah dænna 2x
- 19.eeeh oooh, eeeh oooh (W. h. 10-19.)
20. Die Uhren sind stehen geblieben.
21. Die Seelen wurden belagert.
22. Die Uhren sind stehen geblieben.
23. Die Schriften wurden geplündert.
24. In Sabra und Schatila.

⁶⁴ Dieser Satz ist ein gebräuchliches Sprichwort, das im Bezug auf Unrecht verwendet wird.

⁶⁵ Anspielung auf Israel.

25. Ist der Mord massenhaft geworden. (W.h. 24-25.)

26. In den Bergen und Tälern.

27. Vögel und Wälder. (W.h. 26-27.)

28. dænna dænna ah dænna, dænna dænna ah dænna 2x

29. eeeh oooh, eeeh oooh

4. 7. 3 Analyse

Sabra und Schatila sind zwei Flüchtlingslager im Libanon, die im Jahr 1982 während des libanesischen Bürgerkrieges von den Israelis belagert wurden. Während der Belagerung haben die, mit den israelischen Truppen verbündeten christlichen Phalangisten, die beiden Lager gestürmt. Es kam zu einem grausamen Massaker gegen die palästinensischen Flüchtlinge, die Opfer waren fast ausschließlich Frauen, Kinder, alte und kranke Menschen (vgl. Power 1984: 146 f.).

Die Gruppe thematisierte oft die Ereignisse des Mittleren Ostens, besonders der Israel-Palästina Konflikt.

Das Lied verleiht den Opfern des Massakers eine Stimme und ruft zur Solidarität mit dem palästinensischen Volk auf. Die Passivität seitens der internationalen Gemeinschaft im Allgemeinen und der, der arabischen Länder im Besonderen wird hier stark kritisiert. Denn mit *‘ālām* (die Welt) meint Nass el Ghiwane beides. Dem Song gelingt es kurz und doch prägnant die Ereignisse rund um Sabra und Schatila zu resümieren, wobei historische Details, sofern sie von Bedeutung sind, nicht

ausgespart werden: *lā rwāḥ thəṣrāt* (Die Seelen wurden belagert). Hier wird Bezug genommen auf die oben bereits erwähnte Belagerung der beiden Flüchtlingslagern durch die israelische Truppen unter der Führung von Ariel Sharon.

4. 8. „‘əlli u-ḥəlli“ (Alli ou Khalli)

4. 8. 1 Transkription

1. ‘əlli u-ḥəlli,
2. təbni u-t‘əlli, təmši u-ṭḥəlli,
3. ‘aqlək mdənni, yā ḥāyb əl-ḥāla
4. təbni l-ḥiṭān, təṣrəb əl-kisān
5. təskən fə-l-vīla, u-ḡəyrək fə-nwāla
6. təḡgər əl-fəqīr, u-tgūl ət-təḡyīr
7. u-ənta ya šəfəyfīr, mā-təswāš n‘āla
8. tzəwwər əl-wrāq, u-təšḥəd bə-n-nəfāq
9. tsi’ əl-’ədāb, u-tətkəlləm bə-žhāla
10. ’əṣlək bḥīl, u-šānək n‘īl
11. ‘əyšək qlīl, yā ‘šīd ən-nuḥḥāla
12. mālək wāhya mālək, wāš ṭra wəžra lək
13. dənnīti rāsək ḥāləd, u-nta lə-z-zwāla
14. mādāmət lə-‘ād, wə-lā wrətha šəddād
15. ’əḥḥərha lə-qbər, u-ḥər əs-səwwāla

16. təbni u-tʿəlli, təmši u-thəlli 3x

17. ʿaqlək mdənni, yā ḥāyb əl-ḥāla

18.4. 2x, 5. Ref.

19.6. 2x, 7. Ref.

20.8. 2x, 9. Ref.

21.10. 2x, 11. Ref.

4. 8. 2 Übersetzung

Baue hoch und lass es zurück

1. Baue hoch und lass es zurück.
2. Du baust hoch, du gehst und lässt es zurück.
3. Dein Verstand ist beschränkt, du in deinem hässlichen Zustand.
4. Du baust Wände, du trinkst mehrere Gläser.
5. Du wohnst in einer Villa, andere in Slums.
6. Du unterdrückt den Armen und sprichst von Reform.
7. Und du kleiner Gauner bist nicht eine Sandale wert.
8. Du verfälschst die Dokumente und sagst heuchlerisch aus.
9. Und du verhältst dich unhöflich, und äußerst dich unwissend.
10. Deine Wurzel ist geizig⁶⁶ und dein Wert ist niedrig.

⁶⁶ Andeutung auf die nicht angesehene Abstammung.

11. Dein Lebensstandard ist gering, du Kleieteig⁶⁷.
12. Was hast du ? O du? Was ist mit dir passiert?
13. Du glaubtest, du würdest ewig leben, obwohl du zu den Verfallenden gehörst.
14. Weder ʿĀd⁶⁸ blieb es⁶⁹ erhalten, noch Šaddād⁷⁰ hat es geerbt.
15. Am Ende bleibt nur noch das Grab und darin die schweren Fragen.
16. Du baust hoch, du gehst und lässt es zurück.
17. Dein Verstand ist beschränkt, du in deinem hässlichen Zustand.
- 18.4. 2x, 5. Ref.
- 19.6. 2x, 7. Ref.
- 20.8. 2x, 9. Ref.
- 21.10. 2x, 11. Ref.

⁶⁷ Eine Mahlzeit der Armen.

⁶⁸ Ein vorislamischer Stamm, der zwischen ʿUmān und Ḥaḍramawt lebte. Er wird im Qurʾān in Zusammenhang mit dem Propheten Hūd erwähnt (Qurʾān 11, 50) und ist dafür bekannt Häuser in die Berge gebaut zu haben (vgl. *El*² s.v. ʿĀd). Hier wird dieser Stamm erwähnt, um anzudeuten, dass auch dieses Volk, trotz seiner Stärke, die Ewigkeit nicht erlangen konnte.

⁶⁹ Anspielung auf das Leben.

⁷⁰ „ʿAntara, probably meaning “valiant,” was the name of several pre-Islamic poets, the only important one of whom was ʿAntara b. Shaddād, a sixth-century figure and author of one of the poems of the *Muʿallaqāt*. It is even more difficult than usual to elicit any facts about him, as by quite early in the Islamic period he had become a hero of legend and was to become the protagonist of the *Sīrat ʿAntar*, the great Arabic epic romance of chivalry“ (*El*² s.v. ʿAntara).

4. 8. 3 Analyse

‘*alli u-ḥalli* ist eines der letzten Lieder, das von der Gruppe unter Beteiligung von L‘arbi Bāṭma aufgenommen wurde. Der Refrain wird von dessen Bruder Rəšīd gesungen, da L‘arbi Bāṭma bereits gesundheitlich angeschlagen ist. ‘Abd ər-Rəḥmān Qirrūš hat die Gruppe bereits im Jahr 1993 verlassen, an seiner Statt spielt Rəḍwān ‘Ārəf das Instrument *gəmbri*. Das gleichnamige Album wurde im Jahre 1994 aufgenommen (vgl. Sayed 2011: 23).

Das Lied spricht eine menschliche Eigenschaft an, die zu den Schlechtesten gehört: die Habgier. Die linguistische Komposition *bni + ‘alli + ḥalli* widerspiegelt wiederum den natürlichen Ablauf des Lebens eines Menschen. Es spricht auch ein Thema an, das in jeder Gesellschaft zu finden ist; und zwar Korruption. Das Lied handelt insbesondere von Korruption in der politischen Klasse, wie in den folgenden Strophen deutlich wird:

tzəwwər əl-ūrāq, u-təšḥəd bə-n-nəfāq. (Du verfälschst die Dokumente und sagst heuchlerisch aus).

təḡgər əl-fəqīr, u-tgūl ət-təgyīr (Du unterdrückt den Armen und sprichst von Reform).

Der Liedtext erinnert die Zuhörer an die Vergänglichkeit des Lebens und vermittelt eine deutliche Moral: *ḍənnīti rāsək ḥāləd, u-nta lə-z-zwāla* (Du glaubtest, du würdest ewig leben, obwohl du zu den Verfallenden gehörst). Ein gottesfürchtiger armer

Mann redet einem gierigen Reichen ins Gewissen. Der Zweck heilige nicht die Mittel, das Leben im Diesseits sei begrenzt und Ehrlichkeit sei ein wichtiger Wert. Es handelt sich bei *‘əlli u-ḥəlli* also um ein klares Statement gegen gewissenlose Ausbeutung im Namen des Profits und des Machtstrebens und um ein Plädoyer für Rechtschaffenheit und Bescheidenheit. *təbni u-ʿəlli, təmši u-ṯəlli* (Du baust hoch, du gehst und lässt es zurück). Die materielle Welt ist vergänglich, niemand kann seine Macht und seinen Reichtum ins Jenseits mitnehmen. *ʾəḥḥərha lə-qbər, u-ḥər əs-səwwāla* (Am Ende bleibt nur noch das Grab und darin die schweren Fragen).

Die im Lied vermittelte Weltanschauung stimmt mit der islamischen Lehre überein. Beachtenswerter Weise wird aber jedes in Aussicht stellen irgendeiner Belohnung im Text vermieden. Die Kritik an einem profitorientiertem Denken geht soweit, dass auch das Versprechen der Religion nach einer Belohnung im Jenseits unerwähnt bleibt. Die Ablehnung jedes Denkens, das auf Belohnung oder Profit ausgerichtet ist, wird dadurch radikal und unverfälscht vermittelt.

4. 9. „*Hawḍ ən-nəʿnā*“ (Haoud el naânâ)

4. 9. 1 Transkription

1. ənta ʾəmānna fə-l-ḥubb
2. wrāqna məsqīya b-ʿəynīk
3. ənta bītna fə-l-gəlb

4. sāknu ygīr ʿlik

5. yā ḥubb ḍrif wə-mʾəddəb

6. lā sūma līna blā bīk

7. škūn yəfərrəšna bə-l-qurb

8. škūn ġirna ygəṭṭik

9. ḥallik mʿāna ḥallik

10.ah yā ḥawḍ ən-nəʿnāʿ

ḥawḍ ən-nəʿnāʿ mən dīwān ḥawḍ ən-nəʿnāʿ lə-r-rahīl əl-fənnān Lʿarbi Bāṭma

wə-hīya muḥḍāt mən əl-mərḥūm ila l-ʾustād ʿAbd əl-Wāḥəd

11.l-qəlb msəwwəl ʿlik

12.yā rāyəḥ blā wdāʿ

13.mḥəlli ʾəhlək u-mālīk

14.tətrəḥ suʾāl u-šāʿ (W.h. 11-14.)

15.lə-fīn yā ġādi gəṣḍək

16.ṭṭīq kullu ḥdāʿ

17.ḍlām ḥāyiṭ bīk

18.wə-n-nūr kullu sbāʿ (W.h. 15-18.) (7-9. 2x)

19.kəlna məḥtāžīn līk

20.fə-ġəlbna ḥubbək šrāʿ

21.muḥāl nʿišu blā bīk

22.muḥāl ḥubbək yətbāʿ

23.əržəʿ ngənmu fīk rīḥ əṭ-ṭāḥa u-tsāʿ (7-8.) (11-14. 2x)

24.yā rāyəḥ wə-l-līl ṭāḥ

25.u-l-mā ‘a-l-wṭa dā‘ (W.h. 24-25.)

26.kūn ṭāyər ṣəddāḥ

27.bə-l-‘əməl lə-kul rbā‘ (W.h. 1-4., 24-27. 2x)

28.əl-ğurba šānha ṭāḥ

29.ḥəllik yā ḥawḍ ən-nə‘nā‘ (W.h. 28-29.) (11-14.)

4. 9. 2 Übersetzung

Das Minzebeet

1. Du bist unserer Glaube an die Liebe.
2. Unsere Blätter sind von deinen Augen bewässert.
3. Du bist unser Haus im Herzen.
4. Dessen Bewohner eifersüchtig auf dich sind.
5. Du niedliche und höfliche Liebe.
6. Ohne dich haben wir keinen Wert.
7. Wer bettet uns mit der Nähe auf.
8. Wer soll dich außer uns bedecken.
9. Bleib bei uns, bleib!
10. O du Minzebeet!

Minzebeet, aus dem Diwan des Minzebeetes, verfasst von dem verstorbenen⁷¹ Künstler Lʿarbi Bāṭma. Und es wurde dem verstorbenen⁷² Professor ʿAbd əl-Wāḥəḍ gewidmet.

11. Das Herz fragt nach dir.

12. Du, der geht ohne Verabschiedung.

13. Du verlässt deine Familie und deine Leute. (W.h. 11-14.)

14. Du stellst eine schwere⁷³ Frage.

15. Wohin Du, der seinem Ziel folgt?

16. Der Weg ist voller Betrug.

17. Die Dunkelheit umgibt dich.

18. Und das Licht ist ganz verschwunden (W.h. 15-18.) (7-8. 2x)

19. Wir alle brauchen dich.

20. In unseren Herzen ist deine Liebe ein Streit.

21. Ohne dich werden wir zweifellos nicht überleben.

22. Zweifellos steht deine Liebe nicht zum Verkauf.

23. Komm zurück, damit wir durch dich den Wind der Barmherzigkeit erbeuten
und erweitern. (7-8.) (11-14. 2x)

24. O du Gehender, die Nacht ist vergangen,

25. Und das Wasser ist über die Ebene geflossen. (W.h. 24-25.)

⁷¹ Das Wort *raḥīl* deutet auf jemanden, der die Welt bzw. das Leben verlassen hat.

⁷² *marḥūm* bedeutet wörtlich „dem von Gott verziehen werden möge“.

⁷³ *šāʿ* bedeutet wörtlich sehr breit, umfangreich.

26. Sei ein singendes Vögelein.

27. Hoffnung für jedes Viertel. (W.h. 1-4., 24-27. 2x)

28. Die Fremde verlor ihren Wert.

29. Bleib, o Du Minzebeet! (W.h. 28-29.) (11-14.)

4. 9. 3. Analyse

Text und Musik wurden von L'arbi Bātma geschrieben. Das Lied handelt von der Lebenssituation der Marokkaner in und außerhalb Marokkos. L'arbi gibt hier auch Einblick in seine Verfasstheit, denn der Song entstand während seiner schweren Krankheit (vgl. Sayed 2011: 36).

Ein Minzebeet im Garten zu haben, hat Tradition in Marokko, besonders am Land.

„el-ḥawḍ, kayn lli kaydir ḥawḍ dyaḥ en-neṣnaṣ, ṣend-na ḥna, f-el-janub, kull waḥed dayer waḥed-el-ḥwiyeḍ dyaḥ en-neṣnaṣ, ra-h ma šī kayemši yešri en-neṣnaṣ, kayji šī waḥed l-ed-dar ṣend-u, kayemši l-dak-el-ḥwiyeḍ, kayaxud nṣiniṣat u kaydir briyek dyaḥ atay⁷⁴.“

(Caubet 1999: 124)

⁷⁴ Übers.: Das Beet, gibt es bei denjenigen, die ein Beet machen für die Minze. Bei uns hier im Süden hat jedes einzelne Haus ein Beetchen für die Minze. Keiner geht Minze kaufen, wenn jemand zu Besuch kommt. Man geht zu diesem Beetchen, pflückt ein wenig Minze und macht ein Kännchen Tee.

Der Text thematisiert die Emigration, die in Marokko zu einem rasanten Phänomen geworden ist. Aufgrund der hohen Arbeitslosigkeit und Perspektivlosigkeit und der Unfähigkeit der Regierenden die ökonomischen Probleme zu lösen, ist in weiten Teilen der marokkanischen Jugend der Traum vom Leben im reichen Westen populär geworden. Der Traum vom Glück, dass der westliche Lebensstil verspricht ist für sehr viele verlockend. Fast jede marokkanische Familie hat einen Verwandten, der im Ausland lebt. Deswegen spricht das Lied insbesondere die Herzen der Mütter und Väter an, die unter die Trennung von ihren geliebten Kindern leiden:

kəlna məḥtāžīn līk (Wir alle brauchen dich).

fə-ǧəlbna ḥubbək šrāʿ (In unseren Herzen ist deine Liebe ein Streit).

ḥawḍ ən-nəʿnāʿ symbolisiert zweierlei: Einmal wird das Minzenbeet als Person angesprochen, und verkörpert somit die jungen Menschen und ihre verlorene Jugend:

lə-fīn yā ǧādi ǧəṣḍək (Wohin Du, der seinem Ziel folgt?).

yā rāyḥ blā wdāʿ (Du, der geht ohne Verabschiedung).

ḍlām ḥāyīt bīk (Die Dunkelheit umgibt dich).

Ein anderes Mal steht das Minzenbeet für die familiäre Bande und die Liebe, die durch das aufgezwungene Fortgehen auf die Probe gestellt wird:

yā ḥubb ḍrīf wə-mʿaddəb (Du niedliche und höfliche Liebe).

ənta bītna fə-l-qəlb (Du bist unser Haus im Herzen).

mḥalli ʿəhlək u-mālīk (Du verlässt deine Familie und deine Leute).

Das Lied wurde im Album „*Gīwānīyāt*“ und „*Hawḍ ʔn-Nəʿnāʿ*“ im Jahr 2003 veröffentlicht (vgl. Sayed 2011: 36).

4. 10. „*ʔn-Nəḥla Šāma*“ (Ennehla Chama)

4. 10. 1 Transkription

1. dwāt ʔn-nəḥla u-gālət:
2. mā-ʿəndi wəzīr ṭəmmāʿ yədāri
3. qəlt liha: šūfi yā šāma əḍ-ḍrifa
4. nās əl-ʿdəl wlād əl-mšərrəf fə-ṭrīq əl-muḥtār
5. ɾabbi yḥḏəbhūm mən mkāyd kull mən huwa ġəššāš
6. gālət ʔn-nəḥla: əs-səltān ṭbīb u-r-rāʿi məḍrūr
7. u lā-wzīr ybəlləġ lə-ḥbār 2x
8. səhlən w-əhlən bīk yā n-nəḥla wə yā ʃ-šāyla
9. wə-yā žāyla, səhlən w-əhlən bīk yā n-nəḥla
10. wə-yā šāyla
11. ʃəlti ʿal əṭ-tyār
12. səhlen w-əhlən bīk yā n-nəḥla wə yā ʃ-šāyla 2x
13. wə yā žāyla, wə yā ʃ-šāyla
14. ʃəlti ʿal əṭ-tyār
15. ġənni bīn ʔn-nəḥər u-z-zəḥər u-ḥədūd əz-zīn aaah - ḥədūd əz-zīn
16. w-lə-ʿyūn ʔn-nəḥḥāra

17. wḥā lik llaḥ fə-ktābu u-ləhmək lə-bṭāyeh lə-ʿfa, aaah u-ləhmək lə-bṭāyeh lə-ʿfa
18. u-lqīt ən-nəwār
19. wə-l-žūlat fə-l-wʿər u-žʿəl fīk dwa
20. žʿəl fīk dwa wə-ḥəkma u-tžāra
21. bə-nḡmət ət-təḥnān bīn əl-bustān wə-yā šāma aaah
22. wə-yā šāma nəḡmi dūn wtār (W.h. 8-11., 15-16., 21-22., 19-20. 8-11.)
23. wə-qəlt lha sbāb ṭāʿt žnūdək 2x
24. lā ḥīla lā ḡušš lā munkar
25. qālət mā-ʿəndi wzīr ṭəmmāʿ ydāri 2x
26. ʾəhl əl-māl lū kānu kufarā
27. əs-səltān ṭbīb wə-r-rāʿi mədrūr
28. wə-r-rāʿi mədrūr
29. u-lā wəzīr mā ybəlləḡ lə-ḥbār mmm
30. dwāt ən-nəḥla wə-ḡālət ʿəšūb əṣ-ṣəḥra ḥlāl.
31. nəqtəf mənha u-lā nḡəyyər nuwwāra 2x
32. nətbəḥbəḥ fə-msārəḥ əz-zəḥər u-ḡsān əṭ-ṭihān
33. lə-žbāl lə-ʿāliya, ʿāliya u-qfār 2x
34. mā bīn əš-šīḥ wə-s-səder nəsrəḥ wə-nrūḥ
35. nəsrəḥ wə-nrūḥ, wə-mən bəʿd mā nətsāra 2x
36. nūžəd əl-mulək fə-mqāmu wə-l-kəlma nəfda
37. mā bīn bṭāl ḥəṭb həmma wə-dsāra 2x
38. ḥəтта əṭ-ṭāws bəʿd mā ḡəyyər fə-šəklihi ḥār
39. dāk əl-məskīn mā nəfʿatu əṣṭāra 2x

- 40.mən žāb əd-duḥḥān wə-ž-žəmmər yətkāfa
- 41.bə-l-ḥsān mən ġir ḥzāra 2x
- 42.bə-l-ḥsān mən ġir ḥzāra (Ref. 2x, W. h. 37., 39. 2x)
- 43.ğəlt lhā l-ḥaqq l-ḥaqq ʿlih nūr
- 44.əlli yəslək fə-n-nūr mā yəʿtər
- 45.wə-s-sāyər fə-d-ḍlām ḥiyūlu ʿəṭṭāra (37., 39.)
- 46.šūfi yā šāma ḍ-ḍrīfa
- 47.nās l-ʿdəl wlād əl-mšərrəf fə-ṭrīq əl-muḥtār
- 48.ṛabbi yḥžəbhūm mən mkāyd kull mən huwa ġəššāš
- 49.kābər ʿal l-ğədər wə-l-munkər(a)
- 50.əs-səltān ṭbīb wə-r-rāʿi məḍrūr wə-r-rāʿi məḍrūr
- 51.wə-l-wəzīr mā ybəlləğ l-ḥbār (W.h. 37., 39. 5x)

4. 10. 2 Übersetzung

Die Biene Šāma

1. Die Biene sprach und sagte:
2. Ich habe keinen gierigen Minister, der etwas verbirgt.
3. Ich sagte zu ihr: Schau, du liebliche Šāma.
4. Die Leute der Gerechtigkeit, Söhne der Geehrten, auf dem Weg der Auserwählten.

5. Mein Herr soll sie von Intrigen jeglicher Betrüger bewahren.
6. Die Biene sagte: Der Sultan ist ein Heiler und der Untertan leidet.
7. Und kein Wesir ist da, um die Nachricht zu überbringen. 2x
8. Willkommen seist du, herzlich, o du Biene, o du Siegreiche.
9. O du umherwandernde, willkommen seist du, herzlich, o du Biene.
10. Du Siegreiche.
11. Gesiegt hast du über die Vögel.
12. Willkommen seist du, herzlich, o du Biene, o du Siegreiche.
13. O du Umherwandernde, O du Siegreiche.
14. Gesiegt hast du über die Vögel.
15. Sing zwischen dem Fluss und den Blumen und den Wangen der Schönheit.
16. Und die tödliche Augen.
17. Dir offenbarte Allah in seinem Buch und er gab dir die reinen Wiesen.
18. Und das was man aus der Blüte gewinnen kann. 2x
19. Und das Wandern in Bürde und er ließ in dir Heilung.
20. Er ließ in dir Heilung, Weisheit und Handel⁷⁵.
21. Mit dem Klang der Zärtlichkeit, im Garten, o du Šāma.
22. Und, o du Šāma, musiziere ohne Instrumente. (W. h. 8-11., 15-16., 21-22.,
19-20. 8-11.)
23. Und ich sagte zu ihr, dass der Grund der Gehorsamkeit deiner Soldaten. 2x

⁷⁵ Damit ist die Imkerei gemeint und die dadurch entstandene Möglichkeit den Lebensunterhalt zu verdienen.

24. Der ist, dass du keine Machenschaften, keinen Betrug und kein Übel ausübst.
25. Sie sagte, ich habe keinen gierigen Wesir, der bedeckt. 2x
26. Die Reichen, selbst wenn sie Ungläubig wären.
27. Die Biene sagte: Der Sultan ist ein Heiler und der Untertan leidet.
28. Der Untertan leidet.
29. Und kein Wesir ist da, um die Nachricht zu überbringen.
30. Die Biene sprach und sagte, die Kräuter der Wüste sind erlaubt.
31. Ich pflücke davon ohne die Blüte zu beschädigen. 2x
32. Prahlend wandert sie in den Blumenbüschen und in den Zweigen des Basilikums.
33. Die hohen Berge, hochragend und abgeschieden. 2x
34. Zwischen Beifuß und Christdorn, wandere ich und gehe weg.
35. Ich wandere hin und zurück, nachdem ich sie durchstreift habe. 2x
36. Und ich finde den König auf seinem Thron und sein Wort ist unwidersprechbar.
37. Die Helden des Krieges trennt Eifer und Übermut. 2x
38. Auch der Pfau, als er seine Gestalt änderte, staunte.
39. Diesem Armen half keine Gerissenheit. 2x
40. Derjenige, der Rauch und Glut bringt, wird belohnt.
41. Gerecht ohne darum zu bitten. 2x
42. Gerecht ohne darum zu bitten. (Ref. 2x, W. h. 37., 39. 2x)
43. Ich sagte zu ihr, die Gerechtigkeit, und nur die Gerechtigkeit ist erleuchtend.

44. Derjenige, der dem Licht folgt, stolpert nicht.
45. Der in der Dunkelheit Gehende, dem stolpern seine Pferde. (37., 39.)
46. Schau, du liebliche Šāma.
47. Die Leute der Gerechtigkeit, Söhne der Geehrten, auf dem Weg der Auserwählten.
48. Mein Herr soll sie von Intrigen jeglicher Betrüger bewahren.
49. Der mit Betrugerei und Übel aufgezogen wurde.
50. Der Sultan ist ein Heiler und der Untertan leidet, und der Untertan leidet.
51. Und kein Wesir ist da, um die Nachricht zu überbringen. (W. h. 37., 39. 5x)

4. 10. 3 Analyse

Der Text dieses Liedes ist ein altes Malḥūngedicht. Der Vorschlag, dieses Gedicht zu vertonen, stammte vom verstorbenen König Ḥasan II., den im Jahr 1985 Nass el Ghiwane neben anderen Künstlern besuchten. Da die Biene Šāma in dem Gedicht das schlechte Leben, die Misere, das Leiden und die Plagen der Menschen beklagt, und auch die Gruppe Nass el Ghiwane als Stimme des Volkes für dasselbe Klagelied bekannt sei, sollten sie, so der König, dieses Gedicht zu einem ihrer Songs machen. Und das taten sie auch, wenn auch nicht prompt. Die Gruppe kannte damals dieses Gedicht noch nicht und erst rund 20 Jahre später, nach langen Recherchen zum Originaltext entstand 2007 das Lied. Der Text wurde nicht zur Gänze übernommen (vgl. Sayed 2011: 327).

Das Gedicht stammt aus dem 19. Jahrhundert und wurde von Iltihāmi l-Mdāğri l-Məs‘ūdi⁷⁶ geschrieben und 1930 ins Französische übersetzt (Sayed 2011: 327). „Die Qaṣīda „Nahla“ wird gerühmt wegen ihres reichhaltigen Wortschatzes und der Weisheit (*ḥikma*), die das Gleichnis von der Biene für das menschliche Dasein biete“ (Vocke 1990: 85).

Das Gedicht beschreibt die Konversation zwischen dem Sultan und der Biene Šāma. Šāma ist ein Frauenname und bezeichnet zudem den Schönheitsfleck einer Frau (Colin 1993 vol. 10: 269). Die Biene fliegt eines Tages durch das Fenster des Sultans, um ihm über all das zu berichten, was vor ihm verborgen wird. Der Dichter grüßt und lobt die Biene. Daraus wird ersichtlich, dass die Biene eine vertrauenswürdige Quelle ist. Sie beginnt dem König zu erzählen, dass seine Untertanen leiden und im Land Missstände herrschen, die ihm seine Minister verschweigen. Ihr umfangreiches

⁷⁶ „Er stammte aus Mdāğra im Tafilet und lebte in Marrakesch und Fes. Es ist umstritten ob ihm oder Mtīrād der Titel des größten Malḥūndichters zusteht. (...) Mdāğri soll auch hocharabische Gedichte verfasst haben. In seinem Malḥūnqaṣīden erwähnte er nicht, wie meist üblich, seinen Namen am Ende, so ist die Zahl der von ihm verfassten Qaṣīden nicht genau bekannt, es werden ihm etwa hundert zugeschrieben, weitere fünfzig sollen existiert haben, sind aber nicht mehr erhalten. (...) Weiterhin ist von ihm bekannt, dass er mit Vorliebe den Konsonanten /h/ als Reimbuchstabe verwendete, was ihm den Spitznamen *ḥiyyāḥ l-ḥa* (Antreiber des Ḥa) eintrug. Nach dem Grund befragt, soll er gesagt haben, dass der Mensch sowohl im Zustand des Glücks, als auch im Schmerz „Āḥ“ seufze und somit dieser Laut am besten die Gefühlszustände des Menschen wiedergebe“ (Vocke 1990: 37).

Wissen über die tatsächlich vorherrschenden Zustände kommt durch ihre langen Reisen zustande, die sie viel über das Volk erfahren lassen:

bīn ʾan-nəḥār u-z-zəḥār (Zwischen dem Fluss und den Blumen).

l-žūlat fə-l-ūʿar (Das Wandern in Bürde).

nətbəḥbəḥ fə-msārəḥ əz-zəḥār u-ğsān ʾər-rīḥān (Prahlend wandert sie in den Blumenbühnen und in den Zweigen des Basilikums).

Die Biene weiß zu berichten, dass sie sowohl die Reichen als auch die Armen während ihre Reisen besucht und auch gerade deshalb über ein umfassendes Wissen vom Zustand des Volkes verfügt:

lə-žbāl lə-ʿāliya, ʿāliya u-qfār, mā bīn əš-šīḥ wə-s-sədər nəsrəḥ wə-nrūḥ (Die hohen Berge, hochragend und abgeschieden. Zwischen Beifuß und Christdorn wandere ich und gehe fort).

Da Beifuß und Christdorn nur wenig für Honig hergeben (vgl. Vocke 1990: 89), symbolisieren sie die Armen und die ergiebigen hohen Berge die Wohlhabenden.

In dem Dialog fragt sie der König, was der Grund für die Gehorsamkeit ihrer Krieger sei, wieso die „Bienengesellschaft“ zuverlässig funktioniere und warum die Bienen ihrem König gegenüber loyal seien. Die Antwort der Biene verweist auf die Korruption der Minister des Sultans:

mā-ʿəndi wzīr təmmā ʾydāri ʾəhl əl-māl (Ich habe keinen gierigen Wesir, der die Reichen bedeckt).

In weiterer Folge wird die Aufrichtigkeit gepriesen als ein Licht, in dem man nicht stolpere (Vocke 1990: 44):

l-ḥaqq ʿlih nūr, ʾalli yaʾslək fə-n-nūr mā yaʿtər (Die Gerechtigkeit ist erleuchtend. Derjenige, der dem Licht folgt, stolpert nicht).

Zusammengefasst werden in diesem Liedtext bestimmte Fakten vermittelt, die eine Anspielung auf die politische Situation darstellen. Fakten wie die Lebensumstände der Massen, die fehlende Kommunikation zwischen Bevölkerung und Herrschaft und die schnelle Modernisierung des Landes und dessen Folgen:

ḥætta ət-tāws bəʿd mā ġəyyər fə-šəklihi ḥār dāk əl-məskīn mā nəfʾatu əšṭāra (Auch der Pfau, als er seine Gestalt änderte, staunte. Diesem Armen half keine Gerissenheit).

5. Nass el Ghiwane und das Phänomen „*nayda*“

Im heutigen Marokko zeigt sich eine kulturelle Entwicklung, die in dieser Form einzigartig in der arabischen Welt ist. Es handelt sich um eine urbane, sozio-kulturelle Vermischung verschiedener Ideen und Stile aus Musik, Bildender Kunst, Medien, Mode und "Urban Arts" (Graffiti, Hip-Hop). Diese Bewegung nimmt seit Ende der 90-er fortschreitend zu. Zu Beginn wird sie von einem alternativ-künstlerischen Milieu getragen und gelangt zunehmend in den kulturellen Mainstream. Dieses Phänomen beschränkt sich nicht auf Marokko, es ist, begünstigt durch die Globalisierung, international anzutreffen. Diese Bewegung bezieht sich positiv auf kulturelle Identität und traditionelle heimatliche Kunst, lehnt aber zugleich Nationalismus ab. Das Phänomen wird in Marokko *nayda*⁷⁷ genannt, in Anspielung auf die spanische "Movida" der 80-er Jahre (vgl. Sayed 2011: 333).

Laut D. Caubet wurzelt *nayda* in der Arbeit der Künstlgruppen der 70-er Jahre, wie eben Nass el Ghiwane, als auch Izenzaghen, El Mchaheb und Jil Jilala. Diese Künstler haben die marokkanische Musikszene revolutioniert⁷⁸ (vgl. Caubet 2006:

⁷⁷ Das Wort kommt von *nād*, *inūd* (aufstehen).

⁷⁸ Nass el Ghiwane war die allererste Musikgruppe, die traditionelle marokkanische Formen und Stilarten wie *malhūn*, *gnāwa* oder Trance nicht nur mit traditionellen Instrumenten (*bendir*, *ṭbel*, *gāmbri*) kombiniert hat, sondern sie auch mit fremden Einflüssen vom Banjo oder Busuki vermischt hat. Dies waren die Anfänge der heutigen "fusion music" in Marokko (vgl. Sayed 2011: 333).

113). Zweierlei ist in dieser kulturellen Entwicklung besonders denkwürdig: Einerseits hat sich ein ganz neuer Musiktrend herausgebildet, anderseits wird die *darija* zur Sprache der Kunst erhoben⁷⁹.

Passend dazu stammen die Künstler nicht aus der Oberschicht des Landes.

Nass el Ghiwane experimentierte mit der Sprache auf eine ganz beachtliche Weise: Die Liedtexte sind anspruchsvoll literarisch-poetisch gehalten und zugleich werden inhaltliche Botschaften indirekt vermittelt (*bə-l-maʿni*), wie es in der marokkanischen Gesellschaft seit Langem tradiert wird. Die heutige Jugend ist zwar nicht mehr so stark von politischer Zensur betroffen wie die Generation der 70er Jahre, sie können sich weitaus offensiver ausdrücken, geblieben ist aber die Hochachtung vor eben dieser Generation, die sie so stark beeinflusst hat.

⁷⁹ Die Wiederbelebung der *darija* geht eigentlich auf das Theater zurück. In den 50er Jahren wurde André Voisin, der französische Theaterexperte, von der marokkanischen Regierung eingeladen, um der marokkanischen Theaterszene neue Impulse zu geben. Seine Assistenten waren Ṭāhər Wāʿzīz (Tahar Ouaaziz) und ʿAbd əṣ-Ṣəməd Kənfāwi (Abdessamad Kenfaoui). Voisin ermunterte die beiden, die eigenen kulturellen Schätze zu entdecken. So kam es, dass 1956 in Paris eine Adaptation von Molière (*Fourberies de Scapin*) auf *darija* sehr erfolgreich aufgeführt wurde. Kənfāwi schrieb noch zahlreiche Theaterstücke auf *darija* (vgl. Rubin 1999: 172). Seinem Schüler əṭ-Ṭəyyəb əṣ-Ṣəddīqi verdanken die Künstler von Nass el Ghiwane ihr Theaterwissen.

Aus den nun folgenden Beispielen wird ersichtlich, dass Nass el Ghiwan und die anderen Gruppen der 70er Inspiration und Vorbild für die zeitgenössischen Künstler sind. Ihr Einfluss auf die „Nayda-Bewegung“ ist deutlich spürbar.

Beispielsweise singt Steph Ragga Man in „*El Bayda Nayda*“:

„*sma‘ lə-ma‘ni, fhəm lə-klām, hāda style məždūb*⁸⁰!“ (Höre die Andeutung, verstehe die Wörter, das ist der Stil von Məždūb.) (Caubet 2010: 100)

Oder die Gruppe von Meknes, namens H-Kayne⁸¹ ruft in ihrem Lied „*Isaawa Style*“:

„*žadba rāḥa nayda nūda*“ (Eine Trance, die die Sachen in Bewegung bringt.)⁸² (Caubet 2010: 100)

Wie Nass el Ghiwane den Geist der Rebellion an die nächste Generation weitergegeben hat, wird auch aus einem Lied des Rappers Big ersichtlich. In seinem Song „*Bladi blad*“, in dem er gegen Korruption protestiert, bezieht er sich direkt auf Nass el Ghiwane:

„*ki-mā gālu ‘āyšin ‘išt əd-debbāna fə-l-bṭāna*⁸³“ (Wie sie sagten, wir leben ein Leben wie die Fliege auf dem Schaffell.) (Caubet 2010: 100).

⁸⁰ Es deutet auf den Malhündichter ‘Abd al-Raḥmān al-Mağdūb.

⁸¹ Der Name ist ein Wortspiel mit der französischen „H“, welches „asch“ ausgesprochen wird. In Marokkanischen bedeutet wiederum „āš“ was. So bedeutet der Name der Gruppe, Was gibt’s?.

⁸² Une trance qui fait bouger les choses.

⁸³ Ein Auszug aus dem Lied „*Lə-bṭāna*“ (Lebtana) von Nass el Ghiwane, das als das „politischste“ ihrer Lieder bezeichnet wurde (Muhanna-Sayyed 2003: 145).

Die Band Hoba Hoba Spirit äussert in ihrem Lied „*Fine ghadi biya khouya?*“ expressiv sozialpolitischer Kritik gegen die Regierung und die marokkanische Gesellschaft. Sie übernimmt nicht nur den Refrain sondern zitiert eine ganze Strophe aus dem gleichnamigen Lied von Nass el Ghiwane (vgl. Langone 2006: 283):

„mā hāmni u-lā rəššāni

ġir frāq əṣ-ṣəḥba

mā hāmni u-lā rəššāni

lā ṣāba lā ġəmṛa

mā hāmni u-lā rəššāni

ġir frāq əṣ-ṣəḥba

mā hāmni u-lā rəššāni

šəmsna dūha žəmra“⁸⁴

Es zeigt sich hier deutlich, dass sich die heutige Generation mit denselben Problemen auseinandersetzen muss, die bereits Nass el Ghiwane beschäftigten: Korruption, Ungerechtigkeit, Perspektivlosigkeit der Jugend usw. Hoba Hoba Spirit stellt die gleiche Frage wie damals Nass el Ghiwane: Wo bringst du mich hin, o mein Bruder?

„Fīn ġādi bīya ḥūya“

⁸⁴ Siehe Seite S. 57.

6. Anhang

6. 1 Zusammenfassung

Nass el Ghiwane ist zweifellos die populärste Musikgruppe Marokkos. Die Band entstand Anfang der 70er Jahre, als die politische Atmosphäre in Marokko weitgehend angespannt war: König Hasan II. betrieb eine repressive Innenpolitik. Individuelle Freiheitsrechte wie die Meinungsfreiheit wurden beschnitten, die Wirtschaft stagnierte und die Perspektivenlosigkeit der Bevölkerung nahm dementsprechend rasch zu. Unter diesen Umständen betritt nun eine neue Musikgruppe die Bühne, der es gelingt die Sorgen und Anliegen des Volkes zum Ausdruck zu bringen. Ihre Mittel sind die Umgangssprache, *darīža*, und die traditionellen Musikstile im neuen Gewand. Mit bemerkenswerter Kreativität nützen sie Metaphern und Anspielungen, um zweideutige Botschaften unter das Volk zu bringen. Ihre Liedtexte können sowohl als reine Poesie als auch als politische Statements aufgefasst werden. Auf diese Art thematisieren sie Ungerechtigkeit, Korruption, fehlende Moral; und sie rufen zur Achtsamkeit auf gegenüber der sich rasch verändernden Welt. Sie fungieren als Sprachrohr des Volkes. Außerdem erwecken sie die alte marokkanische Kultur wieder zu neuem Leben, indem sie traditionelle Formen und Melodien (so wie Malhūnpoesie, Gnāwamusik oder Trance) aufgreifen. Damit stärken sie den Stolz der Menschen und ihre marokkanische Identität. Die vorliegende Arbeit gibt einen Überblick über das 40jährige Bestehen

von Nass el Ghiwane und zeigt anhand exemplarisch ausgewählter Liedtexte die Kunstfertigkeit und Weltanschauung dieser einzigartigen Musikgruppe und wie es ihnen gelang, die Populärmusik Marokkos bis in unsere Tage hinein nachhaltig zu prägen.

Zur Arbeit ist einer Audio-Cd beigelegt.

6. 2 Abstract

Nass el Ghiwane is without any doubt the most popular music-group in Morocco. The band was founded in the early seventies, a period when political atmosphere in Morocco was rather tense. Domestic policies under King Hasan II were quite oppressive. Individual liberty like freedom of opinion had been restricted, economy was stagnating and the population remained with less and less perspectives. Under this circumstances a new music-group, capable of expressing the sorrows and concerns of the people, enters the stage. They use common speech, *darīža*, and traditional styles of music as powerful but transformed means of expression. Creatively they employ metaphors and allusions to spread their sometimes ambiguous messages. Their lyrics can be read and interpreted as pure poetry, as well as they can be understood as political statements. In this way they broach the issues of injustice, corruption, lack of morality and call on to be attentive in a world changing that quickly. They act as an organ of the people. Furthermore they revitalize old moroccan culture by applying traditional forms and melodies (like Malḥūnpoetry, Gnāwamusic, or Trance). Doing this they confirm the pride of the people and their moroccan identity.

The work on hand provides a survey of the 40 years since foundation of Nass el Ghiwane and demonstrates by means of selected examples of their lyrics the virtuosity and ideology of this singular band, and how they managed to be of important influence for the popular music in Morocco until nowadays.

7. Bibliographie

Monographien und Lexika

Abderrahim Youssi: *Grammaire et Lexique de l'arabe marocain moderne.*

Casablanca: Wallada, 1992.

Caubet, Dominique: *L'arabe marocain. Tome I. Phonologie et Morphosyntaxe.*

Tome II. Syntaxe et Catégories Grammaticales, Textes. Paris-Louvain:

Peeters 1993.

Caubet, Dominique: *Les Mots du Bled: Les Artistes ont la Parole.* Paris:

L'Harmattan, 2004.

Colin, G. S.: *Le dictionnaire Colin d'arabe dialectal marocain.* Rabat, Éditions al

Manahil/Ministère des Affaires Culturelles. 8 vols. 1994-

Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics. Ed. by Kees Versteegh Bd. 2.

Leiden: Brill 2008.

Gertel, Jörg; Breuer, Ingo (Hrsgg.): *Alltagsmobilitäten: Aufbruch marokkanischer*

Lebenswelten.. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.

Goodman, Jane E.: *Berber Culture on the World Stage. From Village to Video.*

Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Harell, Richard S.: *A short reference Grammar of Moroccan Arabic.* Washington

D. C.: Georgetown University Press, 1962.

- Harell, Richard S.: Mohammed Abu-Talib, William S. Carroll: *A basic course in Moroccan Arabic*. Washington D. C.: Georgetown University Press, 2006.
- Harell, Richard S.: *A dictionary of Moroccan Arabic*. Washington D. C.: Georgetown University Press, 2008.
- Hegasy, Sonja: *Staat, Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft in Marokko: Die Potentiale der sozio-kulturellen Opposition*. Hamburg: Deutsches Orient-Institut, 1997.
- Prémare, Alfred-Louis de (Hrsg.): *La tradition orale du Mejdûb: récits et quatrains inédits*. Aix-en-Provence : Édisud, 1986.
- Rubin, Don (Hrsg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Arab World*. Vol. 4. London-New York: Routledge, 1999.
- Sayed, Omar (Hrsg.): *Omar Sayed raconte. Nass el Ghiwane*. O. o.: Senso Unico-Éditions du Sirocco, 2011.
- ʿUmar al-Sayyid: *Kalām al-ġiwān*. al-Dār al-Bayḍa: Maṭbaʿa al-Nağāḥ al-Ġadida, 2010.
- Vocke, Sibylle: *Die marokkanische Malḥūnpoesie*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990.
- Wehr, Hans: *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart: Arabisch-Deutsch*. 5. Auflage. Wiesbaden: Harrassowitz, 1985.
- Welte, Frank Maurice: *Der Gnāwa-Kult. Trancespiele, Geisterbeschwörung und Besessenheit in Marokko*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1990.

Welte, Frank Maurice; Aguadé, Jordi: *Die Lieder der Gnāwa aus Meknes*.

Marburg: Diagonal Verlag, 1996.

The Encyclopaedia of Islam: New Edition. Ed. by H. A. R. Gibb [et. al.] Bd. 1-11.

Leiden: Brill, 1960-2002.

Artikel

Aguadé, Jordi: Morocco, in Kees Versteegh, ed., „Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics“, Leiden: Brill, 2008.

Caubet, Dominique: „Entretien avec Omar Sayed: Ed-darija dyal-na, fi-ha el-‘etriya!“ *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, 4. (1999) 121-130.

Caubet, Dominique: “From “movida” to “nayda” in Morocco: The Use of darija (Moroccan Arabic) in Artistic Creation at the Beginning of the 3rd Millenium”. *Between the Atlantic and Indian Oceans*. Ed. by Stephan Procházka, Veronika Ritt-Benmimoun. Wien: Lit Verlag, 2008 (Neue Beihefte zur Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.) S. 113-124.

Caubet, Dominique: Moroccan Arabic, in Kees Versteegh, ed., „Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics“, Leiden: Brill, 2008.

Dernouny, Mohamed; Zoulef, Boujemâa „Naissance d’un chant protestataire: le groupe marocain Nass el Ghiwane“. *Peuples Méditerranéens*, 12. (1980) 3-31.

- Langone, Angela Daiana: "Facteur D (Darija) et nouvelle generation marocaine: la musique entre innovation et tradition". *Between the Atlantic and Indian Oceans*. Ed. by Stephan Procházka, Veronika Ritt-Benmimoun. Wien: Lit Verlag, 2008 (Neue Beihefte zur Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.) S. 273-285.
- Muhanna, Elias; Sayyed, Omar: „Folk the Kasbah“. *Transition*, 94. (2003) 132-149.
- Parrilla, Fernández; Fernández, Islán: „La Leyenda Nass el Ghiwane“. *Al-Andalus Magreb*, 16. (2009) 149-161.
- Power, Jane: „Remembering Sabra and Shatila: Inquiry into a Massacre“. *Journal of Palestine Studies*, 14. (1984) 146-149.
- Singer, H.-R.: *Das Westarabische oder Maghribinische*. in Wolfdietrich Fischer & Otto Jastrow, ed., „Handbuch der Arabischen Dialekte“, Wiesbaden: Harrassowitz 1980. pp. 249-270.

Internetquellen

- < <http://www.youtube.com/watch?v=PPDWHcGancI> > (Zugriff 23. 10. 2012)
- < <http://yala.fm/en/artists/ismail-ahmed-935ac0c96239c5f2ce3f723d304e077b> > (Zugriff 05. 09. 2012)
- < <http://www.barbican.org.uk> > (Zugriff 26. 09. 2012)
- < <http://www.riad24.com/de/services/sorties/cinemas/megarama-casablanca-134.html> > (Zugriff: 16. 11. 2012)

8. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Daia Andrea
Geburtsdatum:	23. 02. 1981.
Geburtsort:	Sopron, Ungarn
Staatsangehörigkeit:	Ungarn

Ausbildung/Studium

1995-1999	Eötvös József-Evangelisches Gymnasium und Medizinische Fachmittelschule Sopron, Ungarn Diplomierte Gesundheits- und Krankenschwester
1999 -2003	Vitéz János-Römisch-Katholische Hochschule für Lehrerbildung Esztergom, Ungarn Kommunikation - Bildungsorganisation Spezialisierung: Fernsehjournalistin - Erwachsenenbildung
2001-2004	Benedek Elek-Pädagogische Hochschule Sopron, Ungarn Kindergartenpädagogin
2004 März-Juni:	Internationaler Deutschkurs der Universität Wien
2005 Jänner-Juni	University of Derby England Englischkurs
Seit Oktober 2006	Arabistik und Islamwissenschaften