

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 63

Claudia Böhme

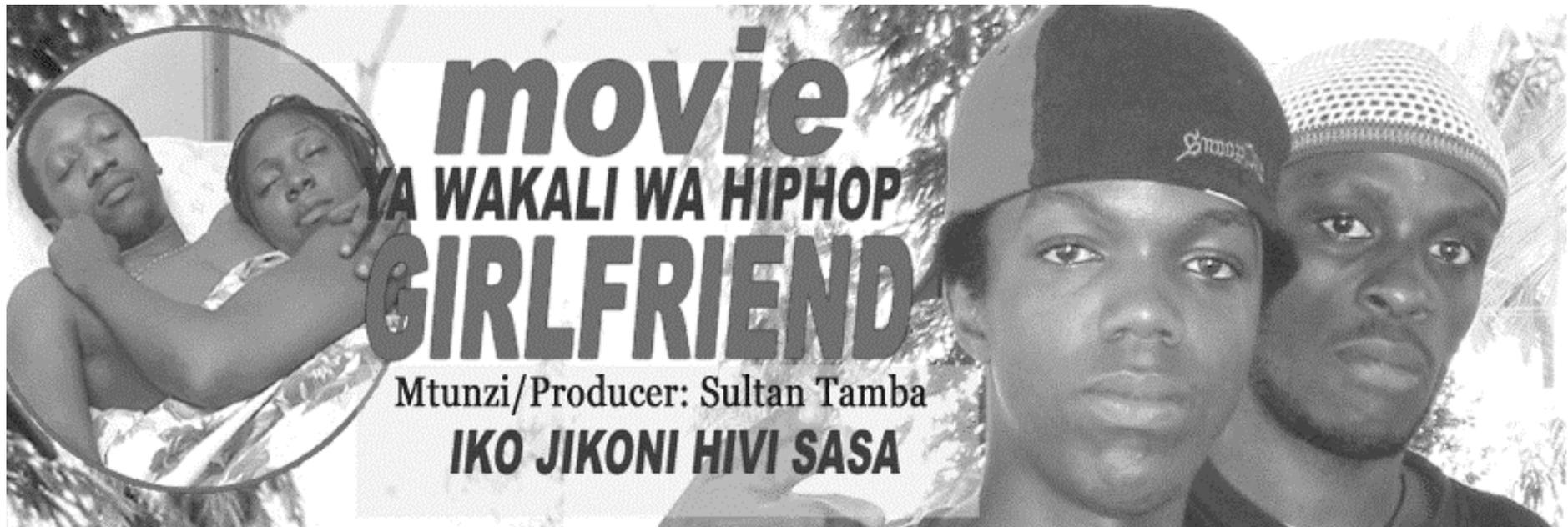
**Der swahilisprachige Videofilm *Girlfriend*:
eine Sprachanalyse**

2006



The Working Papers are edited by
Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität,
Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.
Tel. +49-6131-3923720; Email: ifeas@uni-mainz.de; <http://www.ifeas.uni-mainz.de>

Geschäftsführende Herausgeberin/ Managing Editor:
Michaela Oberhofer (oberhofer@uni-mainz.de)



movie
YA WAKALI WA HIPHOP
GIRLFRIEND
Mtunzi/Producer: Sultan Tamba
IKO JIKONI HIVI SASA

Werbeflur für den Film *Girlfriend* auf der Website des Produzenten Sultan Tamba (<http://tamba.8m.com/index.html>)

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Inhalt der Arbeit	1
1.2 Aufbau der Arbeit	2
1.3 Korpus	3
1.4 Methodik	4
1.5 Forschungsstand	5
2 Swahilisprachige Videofilme in Tansania	7
2.1 Swahilisprachige Filmproduktion in Tansania	7
2.2 Swahili-Videofilme	9
3 Der Videofilm: <i>Girlfriend-filamu ya maisha na muziki</i>	12
3.1 Produktion	12
3.2 Inhalt	13
3.2.1 Handlung	13
3.2.2 Thematik	15
3.2.3 Erzählstruktur	18
3.2.4 Figurenkonstellation	19
3.2.5 Ort und Zeit	20
3.2.6 Fiktion und Realität	21
3.3 Genre	22
4 Sprache im Film	23
4.1 Verwendung und Funktion von Sprache in Filmen	23
4.2. Sprache(n) im Film <i>Girlfriend</i>	27
4.2.1 Swahili	27
4.2.2 Englisch	29
4.2.3 Codeswitching Swahili-Englisch	29
4.2.4 Slang in Dar es Salaam: Kiswahili cha Mitaani	36
5 Charakterisierung der Figuren durch ihre Sprache	46
5.1 Eric	47
5.2 Zuwena	52

5.3 Nina	54
5.4 Sam	55
5.5 Stella	58
5.6. GK	62
5.7 Bosi	65
5.8 Halima	67
5.9 Mama	69
6 Swahili-Dialoge in <i>Girlfriend</i>	71
6.1 Dialogarten	71
6.1.1 Monologe	72
6.1.2 Polyloge	73
6.1.3 Dialoge im Film	75
6.1.4 Dialogpaare	76
6.2 Analyse ausgewählter Dialoge	77
6.2.1 Codeswitching-Dialog	77
6.2.2 Slang-Dialog	81
7 Zusammenfassung und Ausblick	84
Literaturverzeichnis	87
Filmverzeichnis	95
Anhang	
- Szenengliederung	
- Kleines Kiswahili cha Mitaani Wörterbuch	
- CD-Rom Filmtranskript <i>Girlfriend</i>	
Tabellenverzeichnis	
Tab.1: Sprache der Figuren	54
Tab.2: Dialogpaare	90

Abkürzungsverzeichnis

CS	Codeswitching
E	Englisch
EL	Embedded Language
FUT	Futur
INF	Infinitiv
KL	Klasse
ML	Matrix Language
MLF	Matrix Language Frame
NEG	Negativ
O	Objekt
PERF	Perfekt
PL	Plural
SE	Semantische Erweiterung
SG	Singular
SSW	Standard-Swahili

Konventionen

In den Textbeispielen sind die Sprachen und Sprachvarietäten durch unterschiedliche Zeichenformate voneinander unterschieden:

Swahili

Englisch

Swahili-Slang

Daneben finden sich folgende Zeichen:

- ? etymologischer Ursprung nicht bekannt
- [x] phonetische Transkription
- (?) unverständliche Äußerung
- /-/ abgebrochene Äußerung
- [...] gekürztes Beispiel

1 Einleitung

1.1 Inhalt der Arbeit

“English is taking over in Tanzania” says Kibira. “The culture itself is being eroded. I feel very sad when I see some second hand American Soap Opera on TV there. There are so many people who speak Swahili. So why isn’t there exposure in film? [...]” (Kibira in Kasick 2004:1)

“There is exposure in film!” könnte die Antwort auf die Frage des im Exil lebenden Filmemachers Josiah Kibira lauten. In der Zeit des Übergangs vom 20. ins 21. Jh. ist der Videoboom aus Westafrika in Tansania angekommen und macht die „Videorevolution“ zu einem afrikanischen Phänomen. Die Swahili-Videos gehören heute zum festen Bestandteil der populären Kultur Ostafrikas. Das ostafrikanische Swahili, wie die westafrikanischen Sprachen Hausa, Yoruba und Igbo in Nigeria und Akan in Ghana, tragen zur großen Popularität dieser Filme bei.

“People are more entertained when they see themselves reflected in film and hear their language”, sagte Kibira in einem Interview mit *The Guardian* (Kasick 2004:1).

Die neue Popularität, die das Swahili in den Videofilmen erhält, war die Motivation, mich diesem Thema zuzuwenden.

Tansanier sprechen in der Regel eine von 135 ethnischen Sprachen, die Lingua Franca Swahili und sehr häufig die ehemalige Kolonialsprache Englisch.

In meiner Arbeit werde ich analysieren, wie die individuelle Wahl bestimmter Sprachen in dem Video *Girlfriend* als kreatives Mittel zur Selbstdarstellung der Figuren im Film eingesetzt wird und welche durch Sprachwahl kreierten Bedeutungsnuancen dem Zuschauer vermittelt werden.

Im Film *Girlfriend*, einem Film, der im Hip-Hop Milieu spielt, sind Swahili, Englisch, Codeswitching zwischen Swahili und Englisch, Kiswahili cha Mitaani¹ und Swahili mit einem Ngoni-Akzent die vorkommenden Sprachen, die vom Autor/Regisseur zur realistischen Gestaltung des Films und zur Charakterisierung seiner Figuren herangezogen wurden.

Meine Studie geht von vier hypothetischen Annahmen aus, die durch die Analyse der Verwendungsmuster der Sprachen auf ihre Gültigkeit untersucht werden sollen.

1. Die Sprachwahl reflektiert Gruppenzugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen in Dar es Salaam.
2. Es gibt eine funktionale Verteilung der Sprachen, und die Figuren passen ihre Sprachwahl den situativen Bedingungen an.
3. Der Regisseur/Autor setzt die Sprache ein, um den Zuschauern Einblicke in die Psyche und psychologische Motivation der Figuren zu geben.

¹ Wird in Kapitel 4.2.4 erläutert.

4. Sprache wird zur Strukturierung des Films eingesetzt.

Dies geschieht im weiteren Rahmen der Frage, welche Rolle Swahili in den neuen Medien wie den lokal produzierten Videofilmen spielt; insbesondere wie die im Kommunikationsmedium Film in Swahili dargestellten Inhalte neben ihrer rein unterhaltenden Funktion auch als kommunikative Strategie für die Thematisierung von gesellschaftsrelevanten Diskursen, sozialen Problemen und für die Propagierung moralischer Handlungsmuster eingesetzt werden. Neben den inhaltlichen Aspekten wird untersucht werden, wie der Einsatz von Sprache zum Unterhaltungswert und somit zur Popularität der Filme beiträgt.

Schließlich zeigt die Analyse des Videos, dass diese neue Art von Filmen in Tansania dazu beiträgt, neue sprachliche Phänomene, wie das Swahili-Slang-Vokabular, zu erweitern und zu etablieren. Ein Großteil der Slangausdrücke und des Slangvokabulars, die Teil der Daten dieser Untersuchung sind, sind noch nicht beschrieben. Deshalb ist ein weiteres Ziel dieser Arbeit, einen Einblick in die aktuelle Verwendung des Swahili-Slang aus Dar es Salaam zu geben.

1.2 Aufbau der Arbeit

Einleitend wird in Kapitel zwei die schwierige Situation für Filmemacher in Tansania in der Entwicklung der tansanischen Filmproduktion erläutert und anschließend die daraus resultierende Entstehung der Videofilmproduktion in Tansania. Dies wird im Vergleich zur westafrikanischen Produktion dargestellt.

Danach werde ich in Kapitel drei auf den von mir für die Analyse ausgewählten Film *Girlfriend* eingehen, einen Überblick über die Produktion des Films geben. Es folgt eine kurze Zusammenfassung der Handlung, die für die Verständlichkeit unerlässlich ist. Die angesprochenen Themen werden dargelegt, die Erzählstruktur, die Figurenkonstellation, Orte und Zeitstruktur erläutert und eine Gegenüberstellung von Fiktion mit der tansanischen Realität vorgenommen. Anschließend werde ich die Genre-Einordnung vornehmen.

In der dann folgenden Sprachanalyse in Kapitel vier wird untersucht, welche kommunikativen Funktionen die vorkommenden Swahili-Varietäten im Film haben. Einleitend hierzu werde ich darstellen, welche Rolle Sprache in der Filmtheorie zugeschrieben wird und wie verschiedene Sprachvarietäten in fiktionalen Texten eingesetzt werden können.

Anschließend werden die im Film *Girlfriend* relevanten Sprachvarietäten Swahili, Codeswitching Swahili-Englisch und Kiswahili cha Mitaani beschrieben und ihre Funktion und Verwendung im Film erörtert. Hierbei werden die realen und die virtuellen soziolinguistischen Funktionen der Varietäten verglichen.

In Kapitel fünf wird untersucht, wie die Swahili-Varietäten zur Charakterisierung der von mir ausgewählten Figuren beitragen, welche soziale Gruppe durch die Soziolekte der Figuren repräsentiert wird und welche Stereotype über die Idiolekte und ihre Verwendung im Film transportiert werden. Im sechsten und letzten Kapitel werden zwei ausgewählte Swahili-Dialoge des Films eingehender analysiert, hier mit besonderer Berücksichtigung der für den Filmtext und für die Charaktere markierten Varietäten Englisch-Swahili Codeswitching und Kiswahili cha Mitaani.

Der Anhang enthält ein Szenenprotokoll des Films und eine Liste der gefundenen Slangausdrücke aus dem Film. Das Transkript des Films ist auf einer CD-Rom beigelegt.

1.3 Korpus

Das Korpus und somit Primärquelle der vorliegenden Arbeit ist der 110minütige Videofilm *Girlfriend* von George Otieno Tyson (2003)². Ansprechpartner in Ostafrika teilten mir mit, dass der Film in Dar es Salaam, auf Sansibar und in anderen Teilen Tansanias in jenem Sommer sehr populär gewesen sei³. Über *Kilimanjaro Entertainment* im Internet erfuhr ich, dass der Film bis nach Kenia und Uganda verbreitet wurde. Einem Artikel der *Business Times* zufolge war geplant, ihn auch in Europa und in den USA zu vermarkten (Toroka 2003:1). Ein Low-budget Film mit solch einer Verbreitung und Resonanz schien mir eine gute Wahl für meine Arbeit. Darüber hinaus ist der Film inhaltlich ein Novum. Er erzählt die Geschichte eines jungen Rappers aus Dar es Salaam, der von T.I.D. (*Top in Dar*), einem Swahili-Rapper, dessen Musik nicht nur in Ostafrika sondern auch international Erfolg hat⁴, dargestellt wird.

Das Datenkorpus für die Sprachanalyse des Films bildet das von mir erstellte Transkript des Films. Das Transkript umfasst alle sprachlichen Äußerungen im Film sowie kurze Beschreibungen der Szenen und die bedeutenden nonverbalen Reaktionen im Bereich der Mimik und Gestik.

Zur Erstellung des Korpus transkribierte ich die sprachlichen Äußerungen des Films. Weil das viele Vor- und Rückspulen das VHS-Band auf Dauer zu sehr strapaziert und die Vor- und Rücklauffunktion eines Videorekorders zu träge ist, kopierte ich das Band auf eine Mini-Digital-Video (DV)-Kassette und arbeitete mit einer DV-Kamera. Mit angeschlossenen Kopfhörern

² Sybil von Raubendorff, eine Kommilitonin, die mit dem DAAD-Sprachkurs (Juli-September 2003) nach Sansibar ging, brachte mir den Film mit.

³ Tatsächlich schien fast jede Gastfamilie der Austauschstudenten in Sansibar ein Exemplar zu besitzen und es regelmäßig anzuschauen. Über E-mail wurde mir seine Popularität in Dar es Salaam bestätigt, und auch meine Informantin aus Morogoro hatte den Film schon gesehen.

⁴ Eines seiner Lieder wurde auf dem Putumayo Album *Global Soul* herausgebracht.

konnte ich so die sprachlichen Äußerungen besser verstehen und gleichzeitig den laufenden Film auf dem LCD-Schirm verfolgen.

Da mir einige Stellen im Film auf Grund meines nicht-muttersprachlichen Gehörs für Swahili unverständlich blieben, arbeitete ich für die Vervollständigung und Überprüfung des Transkripts zusammen mit Swahili-Sprechern aus Kenia und Tansania⁵. Hierfür schlossen wir eine DV-Kamera an einen Fernseher, spielten Szene für Szene ab und notierten die Dialoge⁶. Zur besseren Orientierung habe ich den Filmtext in 58 Szenen untergliedert und betitelt. Die Gliederung richtet sich nach den sich ändernden Figurenkonstellationen und den filmischen Abschnitten, die durch Blenden, Schwenks und Musik markiert sind. Innerhalb der Szenen sind die Sprecherwechsel durchnummeriert.

Das Transkript des Films ist keine perfekte Wiedergabe der sprachlichen Elemente des Films. Es ist unvermeidbar, dass die subjektive auditive Wahrnehmung nicht in allen Einzelheiten das tatsächlich Gesprochene wiedergibt. Doch die Ergebnisse zeigen, wie der Film von Rezipienten verstanden wird.

1.4 Methodik

In dieser Arbeit untersuche ich, wie der Autor/Regisseur des Films die Sprache im Film kreativ eingesetzt hat. Dies wird anhand der Sprachverwendung der Figuren des Films analysiert. Da es sich um bi- und multilinguale Sprecher handelt, wird dargelegt, wie die Figuren mit ihrem Sprachrepertoire umgehen. Darüber hinaus wird gezeigt werden, wie der Regisseur die Sprachen verwendet hat, um die Figuren zu charakterisieren.

Die Analyse der Sprache, hier der bilingualen Sprachverwendung, d.h. die Identifizierung der Sprachvarietäten und deren Zuordnung als Swahili-Soziolekte und Idiolekte, richtet sich nach deren phonologischen, morphologischen, syntaktischen und lexikographischen Merkmalen. Anschließend wurde anhand des Transkripts überprüft, inwiefern die Figuren ihre Sprache situationsbezogen anwenden.

Die Filmdialoge habe ich Kozloff (2000) folgend nach Art und Funktion des Dialogs im Film differenziert. Des Weiteren wurden die Dialoge nach konversationsanalytischen Gesichtspunkten nach Gumperz (1982), Auer (1995) und Androutsopoulos (2001) analysiert.

⁵ Jennifer Sesabo, Doktorandin in Hamburg aus Tansania, und Sikou Moses Obeto, gebürtiger Kenianer aus Hamburg.

⁶ Wegen der mangelhaften Tonqualität des Films stellte es sich auch für die L2-Sprecher als schwierig heraus, alles auf Anhieb zu verstehen, und wir mussten die Dialogszenen wieder und wieder anschauen und anhören, bis diese vollständig transkribiert waren. Stellen, die uns trotz allem unverständlich blieben, wurden als solche gekennzeichnet.

Bei der Auswahl der vorgestellten Szenen habe ich mich auf jene beschränkt, die die Verwendung der Sprachvarietäten besonders deutlich machen und die meiner Meinung nach inhaltlich für den Film relevant sind.

Die deutsche Übersetzung der swahilischsprachigen Beispiele orientiert sich an der Syntax des Swahili. Besonders bei den Slang-Äußerungen war es notwendig, mit der Übersetzung möglichst nahe am Text zu bleiben, da sonst die charakteristischen Merkmale des Slangs verloren gehen. Interlineare Übersetzungen wurden nur an den für die Analyse relevanten Stellen vorgenommen. Dafür wurden diese Konstituenten aus den Beispielsätzen extrahiert.

Die Darstellung des Inhalts beruht auf meiner subjektiven Rezeption des Films und der meiner Informanten. Die Interpretation ist von unserer individuellen Sehweise beeinflusst. Leider war es mir nicht möglich, das Drehbuch oder Skript des Films einzusehen oder Interviews mit Mitarbeitern der Produktionsfirma, dem Regisseur oder dem Autor zu führen⁷.

1.5 Forschungsstand

Im Gegensatz zu den westafrikanischen Videofilmen, besonders den Filmen aus Nigeria, ist zu den ostafrikanischen, swahilischsprachigen Videofilmen meines Wissens bisher nichts Wissenschaftliches publiziert worden. In Veröffentlichungen über nigerianische Videofilme werden die Filme zwar nach Sprachen klassifiziert; sprachliche Besonderheiten werden aber nur am Rande erwähnt (z.B. Haynes 2000). Über den Film *Girlfriend* ist nur ein Artikel im Internet erschienen, und der Film findet nur sehr kurze Erwähnung in einigen anderen Artikeln über Hip-Hop in Tansania.

Eine Arbeit zum Thema Swahili-Sprache und Film ist die Dissertation von Henrich (1997), die die Swahili-Synchronisation englischer Filme in Kenia untersucht. Die swahilischsprachige Kinofilmproduktion⁸ von ihren Anfängen bis in die 1980er Jahre wurde von Smyth (1989) dargestellt. Hier handelt es sich um eine historische Arbeit, die wenig über die Rolle des Swahili für die Filmproduktion aussagt.

Klein-Arendt (1992) analysierte Swahili-Dialogtexte einer Stehgreiftheatergruppe unter linguistisch-pragmatischen Gesichtspunkten. Doch behandelt er die Dialoge als Alltagssprache und nicht, wie in der vorliegenden Arbeit intendiert, als Sprache in einer Kunstform.

Mit dieser Arbeit möchte ich einen Teil dazu beitragen, dass diese Forschungslücke im Bereich der swahilischsprachigen Videofilme geschlossen wird. Darüber hinaus möchte ich aufzeigen, welch

⁷ Durch einen Freund aus Dar es Salaam erhielt ich die E-mail Adresse von George Otieno. Leider konnte er mir auf meine Anfragen nicht antworten. Mein Freund berichtete, nachdem er ihn nochmals kontaktiert hatte, *yuko bize sana* (er ist sehr beschäftigt), denn er dreht gerade einen neuen Film namens *Dilemma* über Künstler aus Ostafrika.

⁸ Celluloid-Filme im 35mm Format

wichtige Quelle die Swahili-Videofilme und andere moderne populäre Kunstformen für die Swahili-Forschung darstellen.

Die Sprachanalyse des Films umfasst innerhalb der Afrikanistik, insbesondere der Swahili-Forschung, die Bereiche der afrikanischen Sprachkontakt- und Soziolektforschung .

Zahlreiche Publikationen aus der Filmtheorie waren außerhalb der Afrikanistik für die Analyse des Films hilfreich⁹. Jedoch wird auch in diesem Bereich der Sprache noch immer wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Zum Thema Sprache im Film gibt es einige wenige Veröffentlichungen, die sich aber hauptsächlich mit dem Übergang vom Stumm- zum Tonfilm in europäischen und amerikanischen Filmen und der Funktion des Dialogs beschäftigen. Hierzu wurden von mir die Arbeiten von Ernst (1994) und Rauh (1987) herangezogen. Einige filmtheoretische Arbeiten widmen sich vornehmlich der Kombination von Sprache und Bild in Filmen. In diesem Zusammenhang werden die Wirkungen der Einstellungsgrößen auf den Dialog untersucht und der Beitrag, den die Sprache für die Charakterisierung der Figuren leistet. Hierfür wurden von mir die Publikationen von Straßner (1985) und Kozloff (2000) herangezogen.

Zur Analyse der Verwendung von mehreren Sprachen oder Sprachvarietäten (Soziolekte, Idiolekte, Register) in fiktionalen Texten und Darbietungen waren die Aufsätze von Howard-Hill, Barrett und Myers-Scotton in Myers-Scotton (1998) hilfreich.

Über den kreativen Einsatz von Phänomenen des Sprachkontakts in dramaturgischen Aufführungen und deren Funktion für die Charakterisierung der Figuren wurde die Arbeit von Worman (1998) über das Krio-Theater herangezogen.

Für die Analyse bilingualer Sprachverwendung stütze ich mich auf die Arbeiten von Myers-Scotton (1993a, b, 1998), Gumperz (1982, 2000) und Auer (1995, 1998, 2000).

Zu urbanen Jugendsprachen in Afrika ist die Arbeit von Kießling und Mous (2004) zu nennen. Publikationen zu Swahili-Slang in Tansania beschränken sich auf einen Aufsatz über die Verwendung von Swahili-Slang in einer Zeitung von Bertoncini (2003), das Swahili-Slang-Wörterbuch von Ohly (1987) und die Wortliste von Kießling und Degera (2000). Aktuellere Wortlisten sind im Internet zu finden¹⁰. Für die Analyse der Slangdialoge wurde die Arbeiten von Androutsopoulos (2001) und Berns/Schoblinsky und Norrby/Wirdeñäs in Androutsopoulos (2003) herangezogen.

⁹ Adam/Schaaf/Silbermann 1980, Hicketier 2001, Korte 1999, Mikos 2003.

¹⁰ darhotwire, mtembezi 2000, zanzinet.org.

2 Swahilisprachige Videofilme in Tansania

2.1 Swahilisprachige Filmproduktion in Tansania

Swahili hört man häufig in Filmen. Man hört es in Hollywoodproduktionen, wie z.B. *Out of Africa*, *Gorillas im Nebel*, *Nirgendwo in Afrika*, in der Walt-Disney Produktion *Lion King* und sogar in der Star Trek Folge *The Changeling*, als Leutnant *Uhura* ihr Gedächtnis verliert und ihre ersten Erinnerungen, als sie aus dem Koma erwacht, auf Swahili äußert (IMDb/nitpickers). Einige Filme spielen nicht einmal in einem Swahili-Sprachgebiet, sondern in einem fiktiven afrikanischen Land mit „primitiven Wilden“, die Swahili sprechen. Die Funktion, die Swahili in den westlichen Filmproduktionen hat, geht meist nicht über die einer wahllosen „Eingeborenenersprache“ hinaus. Die nicht afrikanischen Figuren haben außer Imperativen wie *jambo!* (Hallo!) oder *fanya haraka!* (mach schnell!) keine weiteren Sprachkenntnisse. Oft brauchen die Figuren, die mit den Einheimischen in Kontakt treten, einen Dolmetscher, der ihnen, wie der swahilikundige Zuschauer feststellt, das Gesagte noch dazu falsch übersetzt.

In den lokalen Filmproduktionen der Länder Ostafrikas hat Swahili eine wichtige Rolle, da nur so ein Großteil der lokalen Bevölkerung die Filme verstehen kann. Dies liegt an der Vielfalt der Sprachen in Ostafrika und der immer noch geringen Englisch-Kompetenz der Bevölkerung. Swahili, als Verkehrssprache, ist dort die meist gesprochene Sprache.

Doch die Filmproduktion in Ostafrika konnte sich nicht eigenständig entwickeln, da weder die englischen Kolonisatoren noch die unabhängigen Regierungen die Filmschaffenden unterstützten. Die äußeren politischen Faktoren spielten für die Inhalte und die Sprache der Swahili-Filme eine große Rolle. Dies lässt sich am Beispiel Tansanias, wo der Film *Girlfriend* gedreht wurde, zeigen.

Im *British East African Territory of Tanganyika* (heute Festland-Tansania) waren die ersten Kontakte der einheimischen Bevölkerung mit Kino die englischsprachigen Entdeckerfilme von Martin Johnson, wie *On the Borderland* (1920), *Simba* (1924-1928) und *Congorilla* (1929-1933). Der Beitrag der Afrikaner bei der Produktion dieser Filme bestand darin, vor der Kamera zu erscheinen, zu agieren und einige wenige Sätze auf Swahili zu äußern. Die Postproduktion wurde außerhalb des afrikanischen Kontinents durchgeführt, und die afrikanischen Teilnehmer bekamen den fertigen Film wahrscheinlich niemals zu Gesicht (Ukadike 1994:33). Die Filmdistribution, die ausländische Filme nach Tansania importierte, war seit den 1920ern in amerikanischen und britischen Händen (Smith 1989:391).

Zwischen 1935 und 1937 führte das *British Colonial Office* ein Projekt mit dem Namen *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE) durch, um Afrikanern Bildungsfilme vor allem zum Thema Gesundheit zu zeigen. Tansania war das Produktionszentrum, und die fertigen Filme wurden in Kleinbussen durch Ost- und Zentralafrika gefahren. Finanziert wurde das Projekt von

amerikanischen philanthropischen Organisationen, wie der *Carnegie Corporation New York* (Ukadike 1994:33).

1939 richtete die englische Kolonialverwaltung unter dem *Ministry Of Information* (MOI) eine *Colonial Film Unit* (CFU) ein, die Kriegspropagandafilme produzieren und verleihen sollte (Smyth 1989:389). Nach dem Krieg sollte die CFU in Zusammenarbeit mit Abteilungen aus London Afrikaner aus West- und Ostafrika schulen, um ihnen die Arbeit der Abteilungen zu übergeben. Dies gelang aber nur in Westafrika. In Ostafrika wurde eine andere Politik verfolgt und die Afrikaner waren zwar Teil der Abteilungen, doch die Trainingseinheiten wurden ihnen von den Europäern verweigert (ebd.:390).

1945 wurde die *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA) gegründet, die die Interessen der Amerikaner im Ausland vertrat und amerikanische, britische, indische und arabische Filme nach Tansania importierte.

Als Sir Edward Twining, Gouverneur von Tanganjika (1949-58), nach dem 2. Weltkrieg die *African Film Production Company* aus Johannesburg nach Tanganjika holte, wurde eine Produktionsbasis für Swahili-Filme eingerichtet. Bis 1953 wurden auf diese Weise zehn Filme mit einheimischen Schauspielern auf Swahili gedreht. Unter ihnen *Chalo amerudi* (Chalo ist zurückgekommen), *Wageni Wema* (Gute Gäste), *Ali Mjanja* (Der listige Ali), *Dawa ya Mapenzi* (Medizin der Liebe), *Meli Inakwenda* (Das Boot fährt los) und *Mhogo Mchungu* (Bitterer Maniok). Doch Twinings Experiment scheiterte, teils wegen der wachsenden Unsicherheit in der Zeit der Unabhängigkeitsbewegung und teils wegen der geringen Rentabilität der Filme auf dem lokalen Markt (Smith 1989: 390/391).

Im Februar 1967 gab die regierenden Partei TANU im unabhängigen Tansania in der Arusha-Deklaration ihre Kontrolle über die Verleihung ausländischer Filme und die Unterstützung der indigenen Filmproduktion bekannt. 1968 wurde die *Tanzania Film Company* (TFC) gegründet, 1971 wurde eine Produktionsabteilung eingerichtet, und 1975 wurde die TFC eine Organisation unter dem *Ministry of Information and Broadcasting*. 1975 versuchte Tansania die Filmdistribution zu nationalisieren, was durch die Mitglieder der MPEAA verhindert wurde. 1976 produzierte die TFC *Fimbo ya Mnyonge* (Die Möglichkeit des armen Mannes), um für das *Ujamaa-Village-Scheme* zu werben, welches das Leben auf dem Land als Ideal propagierte. Der zweite Teil *Yombayomba*¹¹ wurde 1985 gedreht. Seit 1983 musste die TFC wegen finanzieller Schwierigkeiten auf Koproduktionen umsteigen. In dieser Zeit entstanden zusammen mit *One World Productions* aus Holland *Wimbo wa Mianzi* (Lied des Bambus), in Zusammenarbeit mit einem amerikanischen Studenten und dem *Ethnographic Film Programme* der UCLA *Arusi ya*

¹¹ Name des Hauptdarstellers. Bedeutung unbekannt.

Mariamamu (Mariamus Hochzeit) (1984) und mit dem *Norwegian Ministry of Development Cooperation Mama Tumaini* (Mutter Hoffnung) (1986) (Smith 1989:395).

Auch heute noch gibt es wenige unabhängige lokale Swahili-Kinofilmproduktionen. Swahili-Kinofilme können nur in Koproduktionen entstehen oder im Ausland gedreht werden¹². Beispiele hierfür sind die Filme *Maangamizi-The Ancient One* und *Bongoland*. Der Regisseur von *Maangamizi* (Zerstörung), Martin Mhando, ist der Generalmanager der *Tanzania Film Corporation* und Vorsitzender der Medienstudien an der *Murdoch University* in Perth, Australien (Univ. of Colorado at Boulder). *Bongoland* (2002) von Josiah Kibira entstand in Minneapolis, USA, und erzählt auf Englisch und Swahili-Slang die Geschichte und die Probleme eines illegalen Swahili-Migranten in den USA.

Da die Kosten solcher Filme für tansanische Filmemacher unerschwinglich hoch sind, begann sich mit der Einführung der Videotechnik ein Parallelkino¹³ nach dem westafrikanischen Vorbild zu entwickeln.

2.2 Swahili-Videofilme

Als Tansania 1985 sein Importverbot für Videorekorder (VCRs) aufhob, wurden in großen Mengen Videorekorder und Videokassetten nach Tansania importiert (Smyth 1989:396). Dies war der erste Schritt in Richtung einer Videorevolution. Anfänglich schaute man sich die aus dem Ausland importierten Filme aus Hollywood, Bollywood (Indien) und China an, bis durch die Nachfrage nach eigenen Produktionen das Engagement lokaler Produzenten größer wurde.

Der in den 1990er Jahren in Nigeria entstandene Videoboom erreichte Tansania, einem Artikel der *Arusha Times* zufolge, erst im Dezember 1999. Von diesem Zeitpunkt an wurde begonnen, meist ohne Drehbuch, Filme mit VHS-Rekordern oder Hi-8-Videokameras zu drehen und sie auf Bändern mit niedriger Qualität zu vervielfältigen (Arusha Times 2004:1).

Im Gegensatz zum *Third Cinema*, welches in den 1960ern als revolutionäres Kino und so als politische Opposition zu den vorherrschenden Kinos im Westen, insbesondere Hollywood, entstand, werden die Videofilme aus West- und Ostafrika von Ukadike wie folgt eingeordnet:

“The explosion of video production and its popular appeal in the anglophone countries of West Africa attests to the manifestation of what might be called a real ‘first’ cinema, a cinema which competes with the so-called ‘First Cinema’ of the West on its own terms” (Ukadike 2003:127).

Das kommerzielle Geschäft der Videoproduktion brachte blühende lokale Industrien und marktorientierte Wirtschaftszweige in den Mediensektoren hervor. Innerhalb kürzester Zeit

¹² Eine Ausnahme ist David Kyungu, der seine Filme in Dar es Salaam dreht.

¹³ Kino, das sich außerhalb der staatlichen Aufsicht entwickelt.

wurden somit die Parameter, die Nationalfilm, Videokulturen und Zuschauervorlieben definierten, ausgeweitet (ebd.:127).

Die Videofilme in Tansania werden von kleinen unabhängigen Produktionsfirmen wie *Lete-Mambo Productions* oder Theatergruppen wie *Afro Dance Group* oder *Uhuru Cultural Group* produziert. Für die Vermarktung sind tansanische Distributoren wie *FKW (Filamu ya Kiswahili) Distributors* oder *Sole Distributors* verantwortlich. Verkauft werden die Videofilme in Videoshops, auf dem Markt oder von Straßenhändlern für zur Zeit 5 000 Tsh (€ 3,87) pro Videokassette. Monatlich werden mindesten drei neue Swahilifilme produziert (Arusha Times 2004:1). Dies ist wenig im Vergleich zu ihren westafrikanischen Kollegen, z.B. in Nigeria, wo monatlich dreißig Filme produziert werden (Haynes 2000: xv).

Die Titel der Filme sind beispielsweise *Small Aopolewa* (Small ist gerettet), *Visa vya Mitaani* (Geschichten aus dem Viertel), *Mama Mkwe* (Schwiegermutter), *Tupambane* (Lass uns zusammen kommen) oder *Haki ya Mwanamke* (Das Recht der Frau). 2003/2004 erschienene Filme sind z.B. *Safari* (Die Reise), *Nsyuka* (Monster), *Girlfriend* (Freundin), *Siri* (Das Geheimnis) und *Fungu la Kukosa* (Kette von Verlusten)¹⁴.

Unter den Genres finden sich Liebesfilme, Komödien, Krimis, Horrorfilme, religiöse Filme und Musikfilme. Die Filme setzen sich thematisch mit dem Leben in den urbanen Zentren Tansanias, wie Dar es Salaam, auseinander. Kriminalität, Drogen, AIDS, finanzielle Schwierigkeiten, Werteverlust und Generationskonflikte sind Probleme, die in den Filmen behandelt werden. Es geht aber auch um allgemeinere Themen wie Liebe, Eifersucht und Betrug.

Die swahilischsprachigen Filme im Videoformat lassen sich in Video-Dramas und Videofilme unterteilen. Die Video-Dramas werden im Unterschied zu den anderen Videofilmen von Theatergruppen produziert. Unter den Produzenten der Video-Dramas finden sich Theatergruppen aus Dar es Salaam, die dazu übergegangen sind, ihre Theaterstücke als Filme zu konzipieren und zu produzieren. Als 1993 das Fernsehen in Dar es Salaam eingeführt wurde, bekamen die populären Theatergruppen ein neues Publikum. Anfänglich waren dies Angehörige der Mittelklasse, die nicht in die *Social Halls* und Bars gehen wollten, um sich Filme anzusehen. Doch schon 1997 besaßen auch in Vierteln wie Mwanayamala, einem typischen Swahili-Viertel, 43% der Anwohner einen Fernseher (Schifferdecker 2000: 74 in Lange 2002:143). *Dar es Salaam TV* (DTV) war der erste Fernsehsender, der 1994 Swahili-Dramas sendete, und bald darauf folgten ihm die anderen Sender (ebd.: 144).

Von diesem Zeitpunkt an wurden unabhängige Theatergruppen für das Fernsehen angeheuert. Da die Bezahlung beim Fernsehen jedoch zu gering war, begannen die Theatergruppen, ihre Stücke

¹⁴ Weitere Titel: *Mwanamke Mambo*, *Nakuhitaji*, *Tuko Benet*, *Nimeridhia*, *Viumbe Wazito*, *Sibadiliki*, *Kifo*, *Mpe Chizi*, *Soksi*, *Mgumba*.

filmen zu lassen¹⁵ (ebd.: 152). Diese Swahili Video-Dramas haben die Formen des *vichekesho*¹⁶ und des *maigiizo*¹⁷ des populären Swahilitheaters übernommen.

Doch weisen die Video-Dramas sowie die Videofilme, die durch das neue Medium Film entstehen, Unterschiede zum Live-Theater auf. Im Unterschied zum Live-Theater fällt die kommunikative Interaktion mit dem Publikum vollständig weg. „Der Filmdialog ist fiktiv innerhalb des Films, er ist ein Mittel einseitiger Kommunikation mit den stummbleibenden Filmbesuchern (Straßner 1985:283).“

Es fällt auch das beim Swahili-Theater so beliebte *tipping* (Trinkgeld geben) weg, mit dem die Zuschauer besonders beliebte Schauspieler und gut gespielte Szenen würdigen. Auch kann der Regisseur im Theater das Stück nach einer Vorführung den Wünschen der Zuschauer anpassen und verändern, was bei den Videofilmen nicht möglich ist. Die Ortswechsel in einem Videofilm sind nicht mehr nur Wechsel des Bühnenbildes, sondern tatsächliche Ortswechsel, und auch inhaltlich wird die Handlung an das neue Medium angepasst, indem die Aufteilung in Akte aufgehoben wird und stattdessen Soap Opera ähnliche Strukturen entwickelt werden (siehe 3.3).

Die vom Theater unabhängigen Videofilme werden von Firmen produziert, die Schauspieler aus Fernsehen, Theater oder aus anderen Bereichen engagieren. Zu ihnen ist auch der Film *Girlfriend*, der im Folgenden beschrieben und analysiert wird, zu zählen. In den Videofilmen kommen die immer wiederkehrenden Themen und Figuren der Video-Dramas für gewöhnlich nicht vor. Jedoch lassen sich in Filmen wie *Girlfriend* strukturelle und inhaltliche Parallelen und Einflüsse aus dem populären Swahili-Theater aufzeigen. Inhaltlich ist der Film innovativ, weil er eine neue Thematik, das Leben der jungen Rapper in Dar es Salaam, darstellt (siehe 3.2.2).

Die tansanischen Videofilme werden ausschließlich auf Swahili gedreht. Dies zeigt, dass keine der 135 Sprachen Tansanias der Dominanz der Verkehrssprache widerstehen konnte und keine der größeren Ethnien Tansanias eine Theatertradition aufweisen, die zum Eingang der Sprache in die Videokultur geführt hätte. Dies kann auch auf die Sprachpolitik der *Ujamaa*¹⁸ zurückgeführt werden, die durch die Einführung des Swahili als Nationalsprache ihre Ablehnung gegenüber der

¹⁵ Z.B. Mzee Small, Leiter der *Afro Dance Troupe*, arbeitete für DTV, bis er den Sender verließ, da zu viele Theatergruppen für DTV arbeiteten und die Bezahlung zu gering war. Er stellte einen professionellen Kameramann ein, seine Stücke für den Videofilmmarkt als Video-Drama zu drehen. Dieser Kameramann kostete ihn 100 000 Tsh (€ 76), Geld, das er sich mit Werbung für die Seifenmarke *Kosha Soap* verdiente. Aber auch die Video-Dramas brachten Small keinen großen finanziellen Erfolg, da die Videos als Raubkopien weiterverkauft wurden. Einer seiner Videofilme, *Mjini Shule* (Die Stadt ist die Schule), der landesweit und bis nach Kenia verbreitet wurde, wurde sogar von einem der Fernsehsender in Dar es Salaam ohne Genehmigung ausgestrahlt (Lange 2002:155).

¹⁶ Singular *kichekesho* von *kucheka* lachen, Komödien.

¹⁷ Von *kuiga* aufführen, Theaterform, die eine große Varietät von sozialen, wirtschaftlichen und politischen Themen verbindet.

¹⁸ Der tansanische Sozialismus unter Julius K. Nyerere von 1967 bis ca. 1989/90.

Verwendung anderer Sprachen in den kulturellen Praktiken bestärkte (Blommaert 1997:1). Im Swahili-Rap dagegen finden auch andere tansanische Sprachen Eingang, wie z.B. das Massai (mzibo 2004).

In den westafrikanischen anglophonen Ländern wie Nigeria und Ghana wird die Sprachwahl von den Videoproduzenten unterschiedlich gehandhabt. In Ghana wurde in der ghanaischen Sprache Twi produziert, jedoch gingen viele Videomacher dazu über, nur noch auf Englisch zu drehen, um keine der anderen ghanaischen Sprachen zu benachteiligen und um die größtmögliche Verständlichkeit der Videofilme bei der Bevölkerung zu erreichen. Dies machte auch die Vermarktung in anderen englischsprachigen Ländern leichter. In Nigeria werden die Videofilme in den drei Verkehrssprachen Hausa, Igbo und Yoruba mit englischen Untertiteln oder in Pidginenglisch gedreht werden, was zu ihrem Erfolg durch den so erzeugten *local flavour* beiträgt (Ukadike 2003: 135).

Auch andere Muster des Sprachverhaltens Bilingualer, wie z.B. Codeswitching oder die Verwendung von Slang, finden Eingang in afrikanische Videofilme; so auch in Filmen wie *Girlfriend*, in denen mehrere Varietäten kreativ eingesetzt werden und so die Vielfalt der Sprechweisen der Region, in der sie gedreht wurden, widerspiegeln.

3 Der Videofilm: *Girlfriend – filamu ya maisha na muziki*

3.1 Produktion

Der Film *Girlfriend* wurde einem Artikel der *Business Times Online* zufolge im Juli 2003 offiziell herausgebracht. Die Premiere in Dar es Salaam wurde von *Lete-Mambo Productions* und *Ericom* organisiert und von *Malta Guinness* gesponsert. Nachdem der Film am 18. Juli 2003 in Mwanza, Arusha, Moshi, Morogoro und Mbeya gezeigt wurde, tanzte das Publikum vor Begeisterung, und der Film wurde von Distributoren aus ganz Tansania in großen Mengen bestellt (Toroka 2003:1). Einem Artikel in *The Nation* zufolge wurden insgesamt 100.000 Videokopien des Films verkauft (Ngunjiri 2004:1).

Produziert wurde *Girlfriend* von Kessa Mwambeleko und Sultan Tamba, Mitarbeiter der in Dar es Salaam ansässigen Firma *Lete-Mambo Productions*.

Regisseur des Films ist der Kenianer George Otieno Tyson¹⁹. Er studierte Fernsehproduktion am *Kenya Institute of Mass Communication* (KIMC) in Nairobi und bekam 1991 ein Stipendium für ein Film- und Theater-Studium am *Durban Institute of Filmmaking* in Südafrika. Anschließend arbeitete er für die *Zimbabwe Broadcasting Corporation* (ZBC) und nach seiner Rückkehr nach

¹⁹ George Otieno bekam den Spitznamen "Tyson" für seine Erfolge in den Boxstunden im Posta Club, die er nahm, nachdem er selbst verprügelt worden war, als er die Ehre seiner Schwester verteidigen wollte (Ngunjiri 2004:1).

Kenia für die *Kenya Broadcasting Corporation* (KBC), wo er bei Theaterstücken für Radio und Fernsehen Regie führte. Darüber hinaus führte er Regie bei Produktionen des *Kenya National Theatre* (Ngunjiri 2004:1). Otieno wurde 1999 von ITV (*Independent Television*) als Regisseur für die Serie *Nyota* (Stern) eingestellt. Er führte nicht nur Regie, sondern schrieb auch die Drehbücher für die Produktionen (Lange 2002:164). 2001 verließ er ITV und arbeitete als freier Mitarbeiter für Film-, Theater-, Werbefilm- und Dokumentarfilmproduktionen (Ngunjiri 2004:1). Zur Entwicklung der Handlung von *Girlfriend* sagte der Drehbuchautor des Films, Sultan Tamba, in einem Interview mit *Business Times*, „*Before narrating the film we did research on young talented actors and musicians concerning their life style in general. We then narrated the story and started practising on how to go about it*”.

Schauspieler des Films sind unter anderem Musiker aus Dar es Salaam, wie der Sänger der Gruppe *TID* (*Top in Dar*), Khaleed Mohammed, der Rapper King Crazy GK, Gwamaka Kaihula, Juma Mohammed und Ambwene Yessayah AY.

Abgesehen von den Musikern sind Otienos Frau Yvonne (Monalisa) und die *Pilsner Ice Miss Tanzania* 2002/03, Angela Damas, kurz im Film zu sehen, letztere als sie dem Hauptdarsteller Eric den Musikerpreis überreicht. Der Programmmanager des Radiosenders *Times FM*, Taji Liundi, alias *Master T*, und die Schauspielerin Dotnata Shaaban aus der ITV-Serie *Mambo Hayo* (Dinge wie diese) treten ebenfalls auf. „*The whole idea, like in Girlfriend, is to employ people who influence public opinion, as a way of attracting viewership*” begründete Otieno seine Auswahl der Schauspieler in einem Interview mit *The Nation* (Ngunjiri 2004:1). Sultan Tamba sagte in einem Interview mit der *Business Times*, die Schauspieler hätten sich vor dem eigentlichen Beginn der Dreharbeiten in einem Camp getroffen, wo die ersten Proben für den Film durchgeführt wurden (Toroka 2003:1/Ngunjiri 2004:1).

3.2 Inhalt

3.2.1 Handlung

Der Film *Girlfriend* handelt von Eric, dessen Traum es ist, ein berühmter Musiker in Dar es Salaam zu werden, und von seiner Freundin Zuwena, die ihn dabei unterstützt.

Beide leben in Dar es Salaam. Sie befinden sich im Konflikt miteinander, mit dem Vermieter, den Nachbarn und ihren Eltern. Zuwena ist unzufrieden mit ihrer Beziehung, da sich Eric's Leben immer nur um die Musik dreht und er lieber ein neues Hemd für einen Auftritt kauft, als die Miete zu bezahlen. Der Vermieter der Wohnung, in der Eric wohnt, verlangt wütend sein Geld.

Zuwena befindet sich in einen Konflikt mit ihrer Mutter, die ihre Tochter lieber auf einem Gymnasium in Kampala sähe, als dass Zuwena ihre Zeit mit nichtsnutzigen Musikern und „Kiffern” verbringt. Der Konflikt spitzt sich zu, als die Mutter bemerkt, dass sich Zuwena

weiterhin mit Eric trifft und Zuwana verlässt nach einem heftigen Streit mit ihrer Mutter ihr Zuhause und zieht mit Eric zusammen. Da Eric jedoch die Miete nicht mehr bezahlen kann und auch sein Bruder in finanziellen Schwierigkeiten steckt, da in der Firma, in der er arbeitet 20 Millionen Tsh²⁰ veruntreut wurden, müssen Eric und Zuwana bei Erics Bruder Sam und dessen Frau Nina einziehen. Sam vermittelt Eric nun, um ihm aus seiner schwierigen finanziellen Lage herauszuhelfen, eine Lehre als Friseur.

Die Friseure werden regelmäßig von einem gewalttätigen Rasta heimgesucht und bedroht, der auf Said eifersüchtig ist, der mit Rastas Freundin Stella ein Verhältnis hat.

Zuwana lernt im Club Bilicanas die berühmten Rapper AY und dessen Freund GK kennen, doch sie weist GKs Annährungsversuche zurück und hält treu zu ihrem Freund Eric. Als Zuwana aber merkt, dass sie durch den Kontakt mit GK Eric helfen könnte, trifft sie sich mit ihm und verspricht ihm, Eric zu verlassen, sobald dieser mit seiner Musik Erfolg hat. Daraufhin ist GK bereit, Eric zu helfen, und organisiert einen Auftritt auf Sansibar. Als Eric dort in einem Cub auftritt, wird Zuwana von GK entführt, und so muss Eric seinen Auftritt abbrechen, um Zuwana zu retten. Am nächsten Morgen teilt ihm sein Bruder mit, dass Sam so begeistert ist von Erics Talent, dass er ihm helfen will, ein Aufnahmestudio zu finden.

Bei einer freundschaftlichen Umarmung in GKs Wohnung werden GK und Zuwana von seiner Verehrerin Stella überrascht, die überzeugt ist, dass die beiden eine Liebesaffäre haben. Auch von ihrer vernünftigeren Freundin Edna ist Stella nicht vom Gegenteil zu überzeugen, und Edna muss mit ansehen, wie Stella Zuwana brutal zusammenschlägt. Zuwana geht zur Polizei, und Stella und Edna werden schließlich verhaftet.

Als Eric von seiner Schwägerin Nina erfährt, dass man Zuwana mit GK gesehen hat, will er nichts mehr mit GK und AY zu tun haben, und auch Zuwana will er nicht mehr sehen. Zuwana bittet nun völlig aufgelöst ihre Mutter um Verzeihung und darum, nach Hause zurückkehren zu dürfen. Sie äußert jetzt den Wunsch, doch aufs Gymnasium zu gehen, aber ihre Mutter setzt sie ein zweites Mal vor die Tür. Bei einem Treffen mit GK und AY im Friseursalon ermutigt Sam seinen Bruder Eric, sich mit den beiden zu versöhnen. Eric willigt schließlich ein, ihnen zu verzeihen und die drei Musiker arbeiten von nun an zusammen.

Eric wird schließlich Top(-Musiker) in Dar es Salaam (T.I.D.), er gewinnt einen Preis als bester R&B²¹ Musiker in Tansania und seine Lieder sind im Radio zu hören. Als er zusammen mit seinen Musikerkollegen einen Auftritt im Club hat, sieht er Zuwana und bricht seinen Auftritt ab. Sie reden miteinander und versöhnen sich vor dem begeisterten Publikum.

²⁰ Umgerechnet 15516 €

²¹ Rhythm & Blues.

3.2.2 Thematik

“Urban youths in Africa are interested in rap, in heavy metal, and in urban lifestyle. They are no longer part of the extended family structure in the village and are more affected by the problems of drugs, alcohol, unwanted pregnancy and AIDS” (Henrich 1997:21)

Wie der Untertitel des Films, *filamu ya maisha na muziki* (ein Film über das Leben und die Musik), ausdrückt, sind dies die Hauptthemen des Films.

George Otieno stellt in seinem Film den Weg eines jungen Musikers in Dar es Salaam zum Erfolg dar. In seinem Leben eine *kipaji* (Begabung) zu haben und den Traum, damit reich und berühmt zu werden und den langen Weg (*safari ndefu*) dorthin auf sich zu nehmen, ist Thema des Films.

Eric, GK, AY, Moe und Said stellen Musiker des *Bongo Flava* dar, der tansanischen Hip-Hop Variante. Hip-Hop wurde in Tansania in den 1980ern von Jugendlichen privilegierter Eltern gehört, die entweder im Ausland studiert hatten oder Zugang zu importierten Kassetten und CDs aus den USA hatten. In den frühen 1990ern begannen junge Musiker, amerikanischen Hip-Hop auf Swahili zu übersetzen, und bald gingen sie dazu über, ihre eigenen Swahili-Raps zu produzieren (Englert 2003:77). Anfänglich wurde Rap in der tansanischen Gesellschaft als *uhuni* (Vagabundentum) angesehen.

Im Film wird diese Problematik durch die Konflikte, die die Rapper mit ihren Mitmenschen haben, angedeutet, wie es unter anderem in den folgenden Szenen geschieht:

[1] Szene 1, 30

Zuwena: *Music pays? God forbid biashara gani hizo za kihuni, Eric. I am fed up. I am fed up with you, I am fed up with everything, I am fed up with the damn music. Eric marafiki zangu watanicheka na wataniona kama kituko tu.*

‘Musik zahlt sich aus? Gott bewahre, was für ein verwerfliches Geschäft, Eric. **Ich habe es satt. Ich habe dich satt, ich habe alles satt, ich habe die verdammte Musik satt.** Eric, meine Freunde werden mich auslachen und mich als lächerlich ansehen.’

[2] Szene 1, 36

(Der Vermieter)

Mzee Milali: [...] *Unapiga makelele mpaka wapangaji wanashindwa kulala.*

Muziki ambayo haina maana yoyote. [...]

‘Du machst so einen Krach, dass die Mieter nicht mehr schlafen können. Musik, die überhaupt keine Bedeutung hat.’

Doch die Akzeptanz des *Bongo Flava* wächst zunehmend, da Hip-Hop seit den späten 1990ern in vielen Radioprogrammen gespielt und über die Musiker in Zeitungen und Zeitschriften berichtet wird. 2001 wurde Hip-Hop als offizielles Genre in der tansanischen Pop-Kultur vom *Tanzanian*

Arts Council BASATA anerkannt und wurde eine Kategorie des ersten *National Music Award* 2002 (Englert 2003:78).

GK erklärt Zuweni in der folgenden Szene, wie Musiker, Promoter und Radio- und Fernsehsender voneinander abhängig sind.

[3] Szene 25, 6

GK: *Labda unasikia kifupi nani Zuweni ni kwamba kwako sio kwamba tunajifagilia au tunajisifia kama wengine wanavyosema, ni kwamba kwa hapa bongo mapromota wote wa muziki yaani wote wa, sijui wa muziki ya **rap**, sijui wa nini wote tumewaweka mkononi. Hakuna anayefurukuta, ukija kwenye mambo ya **TV-Stations, Radio-Stations** yaani zinalazimikie kucheza nyimbo zetu sisi ili watu waweze kukaa chini na kutazama. Wasipocheza nyimbo zetu nani atatazama. Lazima wacheze nyimbo zetu ili watu wakae chini na kutazama. Halafu kuhusu hizi studio, sijui **Master J**, sijui **Pink**, **Bahama Mama**. Nyingi zote zimejen-gwa kwa ajili yetu, tusipoenda pale sisi yaani naweza kusema kwamba connechon tunazo kibao nyingi za kumwaga, [...]*

Vielleicht hörst du dir das kurz an, Zuweni, bei dir prahlen wir nicht oder loben uns selbst, wie die anderen es sagen, es ist, dass hier in Tansania alle Promoter der Musik, das heißt alle der, ich weiß nicht Rapmusik, ich weiß nicht was noch, wir haben sie in unserer Hand. Es gibt keinen, der sich davon befreien kann. Was die Fernsehsender, Radiosender betrifft, das heißt, sie sind gezwungen, unsere Lieder zu spielen, damit die Leute sich hinsetzen und sie anschauen können. Wenn sie unsere Lieder nicht spielen, wer wird sie anschauen? Es ist wichtig, dass sie unsere Lieder spielen und die Leute sie sich anschauen. Und dann was diese Studios betrifft, ich weiß nicht *Master J*, oder *Pink* oder *Bahama Mama*. Viele wurden wegen uns gebaut, wenn wir nicht dorthin gehen, wir, das heißt, ich kann sagen, dass wir sehr viele Beziehungen haben, [...].’ Im Film werden die großen Hip-Hop Stars von Eric als seine Vorbilder erwähnt.

[4] Szene 1, 31

Eric: [...] *Na siku moja nina hakika tunaishi raha kama vitu vyingine vinavyoishi duniani kama vile Mista Po, Mista II, Lady Jay D, akina stara. (seufzt)*

‘Und eines Tages ich bin mir sicher, leben wir glücklich wie die anderen, die in dieser Welt leben wie Mister Po, Mister II²², Lady Jay D, die zu den Stars gehören.’

²² Mr. II (2 Proud) war der erste *Bongo Flava* Superstar, der als Solokünstler gilt.

Bongo Flava lässt sich in zwei Gruppen unterteilen, die der *East Coast* und der *TMK*²³. Die Rapper im Film *Girlfriend* gehören zur Gruppe der *East Coasters*, deren Rapper aus der Mittel- oder Oberklasse der tansanischen Gesellschaft stammen und aus *Upanga*²⁴ kommen. Diese Gruppe der *Bongo Flava*-Rapper singen mehr über die sonnige Seite des Lebens, wie die Liebe, sind kommerziell ausgerichtet und vermischen Hip-Hop mit R&B. Die andere Gruppe sind die Rapper der *TMK*, die in ihren Liedern eher politische und sozialkritische Themen ansprechen (Englert 2003: 76).

Der Film *Girlfriend* trägt einen wesentlichen Teil dazu bei, die Akzeptanz und Popularität des tansanischen Hip-Hop zu fördern. Doch führte die Tatsache, dass nur *East Coasters* im Film mitspielen, zu ärgerlichen Reaktionen von Seiten der Fans von *TMK*, wie Briefe an Zeitungsredaktionen zeigen (Englert 2003:79).

Neben der Musik ist die Liebe zu einem anderen Menschen, für den man alles tun würde, Hauptthema des Films. Wie schon der Titel *Girlfriend* besagt, geht es um die Freundin Zuwena, die sich für ihren Freund aufopfert, und egal was (ihr) auch passiert, treu zu ihm hält.

Darüber hinaus wird im Gegensatz zum Leben auf dem Land das Leben in Dar es Salaam thematisiert, welches die Probleme der Urbanität, wie Kriminalität, Werteverluste und ökonomische Missstände mit sich bringt, unter denen die Hauptfiguren des Films zu leiden haben. Auch Armut, AIDS und ungewollte Schwangerschaft werden in *Girlfriend* thematisiert.

Auf Armut und soziale Ungleichheit wird in vielen Dialogen hingewiesen. Geld wird innerhalb der Handlung immer wieder zum Konfliktstoff zwischen den Zusammenlebenden. Besonders deutlich wird diese soziale Kritik in der Streitszene zwischen Sam und seiner Frau Nina, in der Sam die *Wakubwa* (Die Großen, Reichen) für seine finanzielle Notlage verantwortlich macht. Das von seiner Frau Nina genannte Sprichwort soll Sam daran erinnern, dass Geld nicht alles im Leben ist.

[5] Szene 19, 20

Nina: *Sasa fedha ni kitu gani? Ehe fedha si ni fedhea tu? Mapenzi hayatawaliwi kwa fedha, Sam. Yanatawaliwa kwa moyo. Moyo uliojaa uvumilivu na ustahimilivu wa kikweli eh!*

‘Also, was ist denn Geld überhaupt? Ja, ist Geld nicht eine Schande? Die Liebe wird nicht von Geld regiert, Sam. Die Liebe wird von Herzen regiert. Das Herz, das mit Geduld gefüllt ist und der echten Geduld, mh!’

²³ Eine Abkürzung, die für *Temeke*, einen armen Stadtteil Dar es Salaams, steht.

²⁴ Ein eher wohlhabender Stadtteil in der Nähe des Stadtzentrums von Dar es Salaam.

Geld ist eine immer wiederkehrende Thematik im Swahili-Theater²⁵. Zum einen wird in den Stücken dargestellt, was arme Leute alles tun, um an Geld zu kommen, zum anderen zeigen sie eine Klassenperspektive, die die Gesellschaft in Arm und Reich unterteilt (Lange 2001:154).

Auch Eifersucht wird in *Girlfriend* thematisiert. Die Eifersucht, die mehrmals in gewalttätigen Auseinandersetzungen endet, hat in der Handlung eine starke Gewichtung. Rasta ist eifersüchtig auf Said, Stella ist eifersüchtig auf Zuwena, Eric ist eifersüchtig auf GK, und GK wiederum ist eifersüchtig auf Erics Beziehung zu Zuwena und später auf dessen Erfolg.

Insbesondere die beiden Figuren Rasta und seine Freundin Stella verkörpern Antihelden. Rasta bedroht Said mit einem Messer und schlägt seiner Freundin Stella mit einer Flasche ins Gesicht. Seine Freundin Stella verprügelt Zuwena. Diese Szenen werden sehr brutal dargestellt, doch im weiteren Verlauf des Films wird die sinnlose Gewalt verurteilt und im Falle Stellas bestraft.

So arbeitet der Film mit dem moralischen Zeigefinger, indem er richtig handelnde Figuren belohnt und falsche Handlungsweisen bestraft. Dass Zuwena nicht auf ihre Mutter gehört hat und gegen ihren Rat handelte, indem sie, statt auf die Schule nach Kampala zu gehen, sich mit den Rappern herumtreibt, wird sie im späteren Verlauf der Handlung bitter bereuen. Erst am Ende des Films erkennt ihr Freund Eric ihre guten Absichten.

Der Gegensatz zwischen Gut und Böse wird in den Dialogen sprachlich immer wieder an den hier verwendeten Begriffen *shetani*²⁶ (Teufel) und *mungu*²⁷ (Gott) festgemacht.

3.2.3 Erzählstruktur

Die Handlung des Films ist in viele verschiedene Handlungsstränge unterteilt, die inhaltlich miteinander verbunden sind.

Die Eingangsszene, in der sich die beiden Hauptfiguren Eric und Zuwena streiten, kann insofern als Exposition verstanden werden, als die Hauptthemen, die Hingabe Erics zur Musik, die schwierige finanzielle Lage, in der er sich befindet, und der Konflikt mit seiner Freundin, die sich vernachlässigt fühlt, angesprochen werden. Darüber hinaus werden die beiden Hauptfiguren erstmals charakterisiert.

Auch die folgenden Szenen haben expositionellen Charakter. In den nächtlichen Szenen im Club und vor Sams Haus lernt der Zuschauer die jugendlichen Figuren des Films, GK, AY, Stella, Said, Moe, sowie Erics älteren Bruder Sam kennen. In diesen Szenen beginnen sich die verschiedenen

²⁵ In *Fedha Fedheha* (Die Schande des Geldes) werden z.B. die wohlhabenden Leute kritisiert, die denken, dass Geld alles sei, was zählt (Lange 2001:154).

²⁶ Böser Geist, Dämon, der auch von einer Person besitzt ergreifen kann, etwas, das übernatürliche Kräfte andeutet, böse oder unbegreiflich.

²⁷ Ein Gott, Glück, Vorsehung, etwas Unberechenbares und Unerwartetes.

Handlungsstränge des Films zu entwickeln. Neue Charaktere, die in den weitergeführten Teilhandlungen eine Rolle spielen, werden eingeführt. Dazu gehören Erics Schwägerin Nina, Sams Arbeitgeber Bosi und seine Kollegen und die beiden älteren Nachbarn aus dem Viertel.

In der zweiten Hälfte des Films beginnen sich die Konflikte und Probleme der Geschichte zuzuspitzen, und der Höhepunkt der Spannungskurve wird erreicht. Dies betrifft sowohl die positiven als auch die negativen Entwicklungen der Geschichte, die in den letzten Szenen des Films miteinander verwoben sind.

Zu den negativen Höhepunkten gehören die Szene, in der Stella von Rasta verprügelt wird, jene, in der Stella Zuvena verprügelt, der Rauswurf Zuvenas durch ihre Mutter Halima, die Trennung Erics und Zuvenas und die Entführung Zuvenas durch GK.

Die positiven Höhepunkte sind die Aufnahmemöglichkeit in einem Studio für Eric, sein erster Auftritt im Club und die Überreichung des Musikerpreises, Stellas Verhaftung, Erics Versöhnung mit GK und AY und schließlich die Versöhnung mit Zuvena.

Der Film beginnt und endet mit der gleichen Figurenkonstellation und löst somit die Problematik der Anfangsszene auf. Das Ende des Films ist somit ein klassisches *Happy End*. Die erste und letzte Szene des Films können insofern als Einrahmung der Filmhandlung verstanden werden.

Einige Handlungsstränge, in denen Konflikte entstanden sind, werden jedoch bis zum Ende des Films nicht zu einer Lösung geführt. Offen bleibt, ob sich Zuvena mit ihrer Mutter wieder versöhnen wird und ob sie sich nun für oder gegen ihre Weiterbildung auf einer Schule in Kampala entschlossen hat. Auch was schließlich mit dem alle terrorisierenden Rasta geschieht, bleibt unklar. Eine Bestrafung erfährt nur seine Freundin Stella. Mysteriös ist auch die Entführungsszene, in der Zuvena während Erics erstem Auftritt auf Sansibar von GK gepackt und nach draußen gebracht wird. Eric wird von einem der Friseure benachrichtigt und rennt ihnen hinterher. In der nächsten Szene sehen wir Eric und Zuvena in ihrem Schlafzimmer. Der Vorfall wird kurz angesprochen, doch der Zuschauer erfährt nicht, was in der Zwischenzeit passiert ist.

3.2.4 Figurenkonstellation

Der Begriff Figur (lat. *figura* - Gestalt) wird hier anstatt des Begriffs Charakter verwendet, da durch ihn deutlich wird, dass es sich um ein Element handelt, das von einem Drehbuchautor oder Regisseur geschaffen wird (Hickethier 2001:127).

Die Handlung wird in einer fiktionalen Darstellung, wie der des Films, durch Figuren entwickelt und ausgetragen. Die Figuren bilden durch ihre Eigenschaften und Handlungsmöglichkeiten innerhalb der Handlung eine Konstellation. Bei dieser Konstellation handelt es sich jedoch nicht um ein statisches Gefüge, sondern die Konstellationen verändern sich dynamisch innerhalb des Films. Jede Figur ist mit Charakteristika ausgestattet und besitzt somit ein Set verschiedener

Verhaltensdimensionen, die die Figuren voneinander unterscheiden. Zwischen den Figuren entstehen äußere Konflikte; darüber hinaus gibt es innere Konflikte, die eine Figur mit sich selbst hat (ebd.: 128).

Im Film *Girlfriend* kommen sechszwanzig Figuren vor. Davon können vier Personen, Eric, Zuvena, GK und Stella, als Hauptdarsteller und zweiundzwanzig als Nebendarsteller eingeordnet werden. Die vier Hauptpersonen sind unerlässlich für die Haupthandlung des Films. Die Nebendarsteller können weiterhin in sehr wichtige, wichtige und unwichtige Nebendarsteller unterteilt werden. Erstere sind Sam, Nina, Halima, Bosi, Edna; wichtige funktionale Nebendarsteller sind Said, Moe, Mzee Milali, Rasta, Mama und Chivumbi. Unwichtige und nur assistierende Figuren sind der DJ, Studioarbeiter, der Kellner, Sekretärin, Joan, Polisi 1 und 2, Mjumbe, Mlevi und die beiden Arbeitskollegen von Sam.

Das Aktionsgefüge des Films ist der Beziehungskonflikt zwischen den beiden Hauptdarstellern Eric und Zuvena, d.h. die Geschichte ihrer Liebe im Zusammenhang mit dem Werdegang Erics zum Musiker.

Innerhalb der Figurenkonstellation können symmetrische Konstellationen zwischen Haupt- und Nebendarstellern mit ähnlichen Konflikten identifiziert werden. So sind der Ehekonflikt zwischen Sam und seiner Frau Nina dem Beziehungskonflikt zwischen Eric und Zuvena ähnlich. In beiden Fällen fühlen sich die Frauen von ihren Männern vernachlässigt. GK und Stella haben beide begleitende Freunde, AY und Edna, die ihnen treu und dienend zur Seite stehen. Darüber hinaus ergeben sich Paarkonstellationen, die ähnliche Stereotype darstellen, wie Rasta und Stella, Mama und Chivumbi und die beiden Friseure Said und Moe.

Figuren sind im Theater und im Film innerhalb einer Typologie in Rollenfächer eingeordnet, die durch ihre festgelegte Ausstattung an Verhaltensweisen beim Publikum bekannt und vertraut sind (Hickethier 2001:128). So lassen sich auch in *Girlfriend* für das Theater und für den Film typische Figuren identifizieren. Es gibt den jungen Helden, die *mpenzi* (junge treue Geliebte), die *shangingi* (*Femme fatale*), den *mkorofi* (der Böse), *mama* und *Chivumbi* (die komischen Alten), die Heldenmutter, die gute Kameradin und den Superstar.

3.2.5 Ort und Zeit

Die Orte des Films lassen sich in Innen- und Außenräume und weiterhin in private, halböffentliche und öffentliche Räume unterteilen. Zu den privaten Innenräumen gehören Erics Wohnung, die Wohnung seines Bruders Sam und seiner Frau Nina, das Haus von Zuvenas Mutter und die Wohnung von Edna und Stella. In den privaten Innenräumen werden die persönlichen Konflikte und Probleme der Figuren ausgetragen, die sie in Liebes- und Verwandtschaftsbeziehungen miteinander haben. Sie geben darüber hinaus Auskunft über den

sozialen Status der Figuren. So wird durch die schicke Inneneinrichtung des Hauses von Halima und ihrer Tochter die bessere materielle Situation der Familie suggeriert im Gegensatz zu dem kleinen Zimmer, das Eric gemietet hat. Das Büro des Bosi im Hochhaus seiner Firma kann als halböffentlicher Innenraum gewertet werden, da er nur beschränkt für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Die öffentlichen Innenräume sind der Nachtclub *Bilacanas*²⁸, der als nächtlicher Treffpunkt der jugendlichen Figuren des Films fungiert, und der Friseursalon *BM Haircutting Saloon*, in dem ein Großteil der Figuren des Films ein- und ausgehen.

Der ärmliche Innenhof des Compounds, den Eric sich mit anderen Personen teilt, gehört zu den privaten Außenräumen. Die kleine Straße vor dem Friseursalon und die Straße vor Ednas Wohnung und Erics erster Wohnung sind die öffentlichen Außenräume.

In der 110minütigen Erzählzeit des Films beträgt der Zeitraum, in dem die Handlung spielt, mehrere Wochen oder Monate. Um die Handlung in der Dauer des Films darzustellen, wurden mehrere Zeitsprünge eingesetzt. Zeitraffungen wurden zum Teil durch Nacherzählungen der Figuren in einem Dialog erreicht, die das nicht visualisierte Geschehen schildern. Eine Zeitraffung wurde z.B. in Szene 47 eingesetzt, in der die wiederholten Studio-Besuche mehrerer Wochen in einer einzigen Szene dargestellt werden. Darüber hinaus wurden durch den Schnitt geschaffene zeitliche Parallelen eingesetzt, um Gleichzeitigkeit der Geschehen zu erzeugen. Eindeutige zeitliche Parallelen finden sich z.B. in den Szenen 5 und 6, als der Vermieter in derselben Nacht, als sich die Szenen im Club abspielen, vor Sams Haus dessen Geld fordert und in Szene 40, als Nina auf Sams Gespräch mit seinem Boss in Szene 37 verweist. Viele Szenen folgen exakt chronologisch aufeinander, andere wiederum könnten sich auch zur gleichen Zeit abspielen. Rückblenden wurden in *Girlfriend* nicht eingesetzt.

3.2.6 Fiktion und Realität

“We know that ‘realism’ is a cultural construct, that when a text is referred to as ‘realistic’, one is actually saying that it adheres to a complex code of what a culture at a given time agrees to accept as plausible, everyday, authentic.” (Kozloff 2000: 47)

Das Bild, das der Film *Girlfriend* vom Leben in Dar es Salaam wiedergibt, kann als realistisch bezeichnet werden. Dar es Salaam, mit einer Bevölkerung von ca. 2,5 Mio. Menschen²⁹, wird als eine der am schnellsten wachsenden Städte Afrikas eingestuft. Jeden Tag kommen neue Migranten aus den ländlichen Gegenden in der Stadt an. Die Stadt ist verbunden mit der Hoffnung auf neue Arbeitsmöglichkeiten, Zugang zu modernem Leben und sozialen Dienstleistungen.

²⁸ Sehr beliebter luxuriöser Klub in der Innenstadt Dar es Salaams.

²⁹ Die Angaben entstammen dem Report *Africa South of the Sahara* (2004: 1127) und beziehen sich möglicherweise nur auf die offiziell gemeldeten Einwohner.

Gleichzeitig bedeutet das Leben in der Stadt ein Leben mit geringem Einkommen und in überfüllten Häusern. Dort leben nichtverwandte Menschen unterschiedlicher ethnischer oder religiöser Herkunft unter einem Dach in einem gemieteten Haus und teilen sich dasselbe Bad, die Toilette und den Platz zum Kochen (Lange 2001:146).

Der Film *Girlfriend* hat darüber hinaus biografische Züge, da durch die Figur des Eric, das Leben und die Karriere von T.I.D. alias Khaleed Mohammed dargestellt werden. Mit seinem Debütalbum *Sauti ya Dhahabu* (Goldene Stimme), dessen Lieder auch im Film zu hören sind, und dem Hit *Zeze* wurde Khaleed Mohammed international bekannt. Seine Musik ist eine Mischung aus R&B, Soul und HipHop, und er singt alle seine Lieder auf Swahili. Insbesondere Swahili-Slang und Codeswitching werden in den Liedtexten verwendet (Leopard Man's African Music Guide 2004). Wie im Film dargestellt, bekam T.I.D. einen Preis für den besten R&B Musiker in Tansania 2002 (Ngaira 2003:1). Auch die Figuren GK alias Gwamaka Kaihula, Juma Mohamed als Said und Ambwene Yessayah (AY) sind Rapper aus Dar es Salaam.

Im Gegensatz zur Realität des Khaleed Mohammed wird die Figur Eric im Film als mittellos dargestellt, lebt in sehr einfachen Verhältnissen und ist finanziell von seinem älteren Bruder abhängig. Dies entspricht eher einem Rapper aus dem ärmlicheren *Temeke* als einem *East Coaster* wie Khaleed Mohammed, der aus dem wohlhabenderen *Upanga* kommt (vgl. 2.3.2).

Neben der bildlichen Darstellung tragen die Verwendung von Dialog und Sprache zur Erzeugung von Wirklichkeit im Film bei.

„Der Spielfilm hantiert ja mit Realität, mit erfundener, gemachter, scheinbarer zwar, aber doch mit Realität. Und zu dieser Realität gehört eben auch, dass Leute miteinander reden, wenn sie miteinander zu tun haben“ (Spielmann 1994:110).

Indem aktuelle sprachliche Phänomene in einen Spielfilm einbezogen werden, wird eine realistisch wirkende Darstellung erreicht. Auf diese Weise kann ein Film die aktuelle linguistische Situation der Umgebung, in der er gedreht wurde, widerspiegeln. Die Figuren, die zeitgemäße Sprache verwenden, wirken realer und werden auf diese Weise vom Publikum ernster genommen.

Da im Film *Girlfriend* verschiedene Sprachvarietäten, wie Swahili-Slang und Codeswitching und Swahili-Idiolekte, verwendet werden, kann von einer sehr realistisch wirkenden Darstellung gesprochen werden.

3.3 Genre

Die Einordnung des Films in ein einziges Genre ist meiner Meinung nach nicht möglich. Eher setzt sich *Girlfriend* aus mehreren Genres zusammen.

So ist der Film aufgrund seiner thematischen Ansiedlung im Hip-Hop-Milieu und der im Film häufig zu hörenden Musik der tansanischen Rapper inhaltlich dem Genre des Hip-Hop-Films

zuzurechnen. Zu diesem Genre gehören Filme wie der US-amerikanische Film *8 Mile*, der die beginnende Karriere des ersten weißen Rapper der USA *Eminem* porträtiert, und der erste deutsche Hip-Hop Film *Status Yo!*, der Einblick in das Leben der Berliner Rapszene gibt. *Abrantee* von Bampoe-Addo, der erste ghanaische Hip-Hop-Film, aus der westafrikanischen Videoszene, porträtiert die jugendliche Musikszene in Ghana (Ukadike 2003:133).

Gemeinsam haben diese Filme, dass ein Großteil der Hauptdarsteller keine Schauspieler sondern Musiker sind. Inhaltlich werden die Träume und Hoffnungen dargestellt, sich in der Musikszene zu etablieren, sowie der ständige Kampf um Akzeptanz in ihrer Gesellschaft. Besonders die Sprache spielt hier eine wichtige Rolle, da die Rapper eine eigene Sprache entwickelt haben, die sich wesentlich von den jeweiligen Standardsprachen abgrenzt und international gemeinsame Merkmale aufweist. So werden in *8 Mile* afroamerikanischer Hip-Hop Slang und der Dialekt aus Detroit gesprochen, in *Status Yo!* deutscher Hip-Hop Slang, Türkisch und Berlinerisch, und in *Girlfriend* Swahili-Slang, Swahili und Codeswitching Swahili-Englisch.

Aufgrund einiger inhaltlicher und struktureller Merkmale lässt sich *Girlfriend* auch dem Genre Soap Opera zuordnen. Eine Soap Opera ist eine serielle Geschichte mit ineinander verwobenen melodramatischen Handlungssträngen und populären Charakteren. Weiterhin bietet eine Soap Eskapismus und moralische Bewertungen der Figuren (Matelski 1999:3).

Die Handlung in *Girlfriend* setzt sich aus vielen einzeln fortlaufenden Strängen zusammen und erinnert so an eine zusammengefügte Serie. Zwischen den Szenen werden die für Soap Operas typischen spannungserhaltenden Mittel, wie der *Cliffhanger*³⁰, eingesetzt. Auch die inhaltlichen Merkmale einer Soap, wie Flucht aus der Wirklichkeit und die moralischen Handlungsmuster der Figuren, sind im Film vorhanden.

4 Sprache im Film

4.1 Verwendung und Funktion von Sprache in Filmen

In der Filmsemiotik beschäftigen sich Autoren wie Metz (1973) mit der Frage, ob Film eine Sprache sei oder nicht. Diese Frage versucht man zu beantworten, indem linguistische Ansätze und Konzepte auf das Medium Film übertragen werden. Die eigentliche Sprache in einem Film ist dabei von wenig Interesse und auch in den Anleitungen zur Filmanalyse nur wenig beachtet. Obwohl auditive Elemente, wie Sprache, Musik und Geräusche, eine wichtige Rolle spielen, wird der Film vorwiegend als rein visuelles Medium betrachtet.

Immer wieder wurden von Filmtheoretikern für die Verwendung des Dialogs im Film Regeln aufgestellt, die die Sparsamkeit des Tons im Film vorschreiben. D.h. man solle im Film nichts mit

³⁰ Offen gelassene Frage oder Probleme am Ende einer Episode als Mittel, die Zuschauer zum weiteren Schauen anzuregen.

Dialog ausdrücken, was mit Bildern gesagt werden kann, und das Wort solle nie als wichtigstes Mittel eingesetzt werden (Christensen 1994: 118).

So existiert, was den Einsatz von Sprache im Film betrifft, ein Widerspruch, nämlich dass das Dogma der dominanten Bedeutung des Bildes vorherrscht, aber ein Großteil der Filme sehr dialogreich erzählt wird (Spielmann 1994:109).

Bei der Diskussion um die Verwendung der Sprache im Film wurde und wird vergessen, dass Film ein multimediales Medium ist und aus einer Kombination von Bild und Ton, d.h. Sprache und Musik besteht. Und nur wenn diese Elemente sinnvoll miteinander verbunden werden, ist ein Film vollständig.

Kozloff weist darauf hin, welch bedeutenden Einfluss Filmsprache auf das Leben jenseits der Leinwände und Bildschirme hat. Dies zeigt sich auch dadurch, dass Sprechweisen und Zitate aus Filmen von Zuschauern in ihre Alltagssprache integriert werden. Filme sind ein Medium der Sprachverbreitung, und Sprachwissenschaftler sind überzeugt, dass Hollywood zur weltweiten Dominanz des Englischen beigetragen hat. (Kozloff 2000:27).

Im Allgemeinen ist die sprachliche Planung eines Films, das Drehbuch, die Grundlage für einen entstehenden Film. Nach den mir vorliegenden Quellen über die afrikanischen Videoproduktion werden in der Videofilmindustrie West- und Ostafrikas³¹ die meisten Filme ohne Drehbuch produziert (Haynes 2000, Nkwame 2004:1). Im Falle des Films *Girlfriend* konnte ich nicht herausfinden, ob ein Drehbuch geschrieben wurde. Da jedoch im Vorspann des Films und in den Artikeln über den Film der Drehbuchautor namentlich erwähnt wird, nehme ich an, dass es ein Drehbuch gibt. Auch die intensive Analyse des Films, die eine Strukturierung des Films aufzeigt, bestätigt diese Annahme.

Der Anteil der Sprache, d.h. der verwendeten Dialoge in Filmen hängt mit den kommunikativen Gewohnheiten der Kultur und den kulturellen Traditionen, in denen die Filme gedreht werden, zusammen. So werden zum Beispiel im südeuropäischen Film³² mehr Dialoge verwendet als in Filmen aus Westeuropa.

„Auch in ihrem alltäglichen Leben verwenden sie ständig den Dialog, sie reden miteinander und sie reden die ganze Zeit, zumindest viel mehr als dort, wo ich herkomme. Es ist ihre Weise, sich auszudrücken, wobei aber auch die Art und Weise, wie sie reden und sich bewegen, sehr wichtig ist. Es wäre schwierig, die Dialoge dieser lokalen Filme zu ändern. Art und Weise, die Geschichte zu erzählen, ist ein Teil der Kultur, in die man eindringt, wenn man einen Film sieht.“ (Christensen 1994:119)

In den Filmen aus Tansania ist der Anteil der Sprache im Film sehr hoch. Im hier untersuchten Film *Girlfriend* wurde viel Sprache und Musik eingesetzt. Der Film enthält 58 Dialogszenen, die

³¹ Vor allem in Nigeria, Ghana, Senegal und Tansania.

³² Französischen, spanischen, griechischen, italienischen und portugiesischen Film.

durch Musik verbunden sind. Zusätzlich sind die einzelnen Szenen zum Teil mit Hintergrundmusik unterlegt. Nur wenige Szenen des Films sind ohne sprachliche Äußerungen. Nur wenn sich die Figuren auf dem Weg zu einem Ort befinden oder sich von ihm entfernen, sprechen sie nicht³³. Eine weitere Ausnahme bildet die Kampfszene im Club. Die Szenen ohne Dialog sind immer mit Musik unterlegt.

Da die sprachlichen Äußerungen des Films wichtige inhaltliche Informationen für das Verständnis der Handlung enthalten, würde der Zuschauer allein anhand der visuellen Informationen die Handlung nur ansatzweise verstehen.

“Many of the ways in which narrative is communicated, empathy elicited, themes conveyed, visuals interpreted come from the interaction of the words with the visual images. Ignoring the role of the words has led to overestimation of what viewers understand from the visuals or the editing alone” (Kozloff 2000: 14).

Sprache und Sprachverwendung sind wichtige Komponenten zur Charakterisierung der Figuren, sowie zur Thematisierung und Komprimierung der Handlung. Erst durch die Sprache wird die eigentliche Botschaft bzw. die Botschaften des Films vermittelt. Auch ist durch die Produktion der Filme in Swahili die Verständlichkeit und Zugänglichkeit für die ostafrikanische Bevölkerung gewährleistet.

In den Untersuchungen zu Literatur, Theater und Film in Afrika wurde die Bedeutung der Verwendung mehrerer Sprachen oder Sprachvarietäten bisher vernachlässigt. Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Worman (2000), die sich in ihrer Dissertation über das Krio-Theater auch der Verwendung und Funktion von Sprache widmet.

Worman weist darauf hin, dass die Autoren oder die Schauspieler einer dramatischen Aufführung selbst von der vorherrschenden Einstellungen zu Sprachen oder Sprachvarietäten beeinflusst sind, und somit werden bestimmte Stimmungen, Charaktere und Gedanken in einer bestimmten Sprache präsentiert (Worman 2000:135).

Barrett (1998) zufolge reflektieren die verwendeten Sprachvarietäten in einem Film jeweils eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe. Die Stereotype der Varietäten werden im Film über die Figuren, die diese Varietät sprechen, transportiert und so vom Zuschauer bewertet.

“When discussing choices of linguistic style, however, it is important to remember that speakers often base their linguistic behaviour on stereotypes (as they do not have our privileged access to detailed sociolinguistic studies)” (Barrett 1998:145).

Darüber hinaus werden die Figuren in einem Film über ihre Sprache charakterisiert. Nicht jede Figur des Films spricht nur eine Varietät, sondern es werden auch mehrere Varietäten von einer Figur situationsbezogen angewendet, was wiederum über die dargestellten psychologischen Motive dieser Figur Aufschluss gibt.

³³ Dies könnte mit filmtechnischen Schwierigkeiten zusammen hängen.

Dabei sind die von Schauspielern dargestellten Figuren dem Regisseur, dem Filmtext und dem Genre der Darstellung unterworfen.

“The dramatic speakers are not rational actors in the usual sense, possessing the possibility to make linguistic choices as conversation continues, but rather, they are puppets whose linguistic constructions are governed by such matters as the initial choice of genre, and the specific purposes of the playwright” (Howard-Hill 1998: 133).

Die Sprache in einem Film ist künstlich geschaffen und im Allgemeinen von einem Drehbuchautor entwickelt. Darüber hinaus wird sie von den Schauspielern erprobt und stilisiert. Der Autor des Films macht mit der Verwendung einer Sprachvarietät durch eine Figur oder deren Sprachwechsel eine Aussage. Dieses Einsetzen von Sprache gibt dem Text zusätzlich zur wörtlichen Bedeutung eine weitere Bedeutung und Aussage und wurde von Myers-Scotton (1998) als *messages of intentionality* (beabsichtigte Botschaften) bezeichnet. Sie formulierte den Zusammenhang zwischen gesellschaftlich erwarteter und unerwarteter Sprachwahl in fiktionalen Texten im Kontext des “Markedness-Modells” wie folgt:

“The premise underlying that approach is that all linguistic codes and varieties come to have social and psychological associations in the speech communities in which they are used. Given these associations, the use of a particular code is viewed in terms of the unmarked versus marked opposition in reference to the extent its use ‘matches’ community expectations for the interaction type or genre where it is used: What community norms would predict is unmarked; what is not predicted is marked.” (Myers-Scotton 1998:5)

Auf diese Weise können Sprachvarietäten in fiktionalen Texten zur Strukturierung des Textes eingesetzt werden und geben dem Rezipienten eine Interpretationshilfe. Sie dienen darüber hinaus zum besseren Verständnis einer Figur oder können selbst die Botschaft des Textes sein (ebd.:4ff).

Der Wechsel zwischen Sprachen und Sprachvarietäten kann im Theater sowie im Film dazu verwendet werden, bestimmte Charaktere hervorzuheben und innerhalb ihrer Äußerungen durch den Sprachwechsel die Stimmungsveränderungen in einem Gespräch markieren.

Worman (2000) machte ähnliche Beobachtungen in der Verwendung von Englisch-Krio-Code-switching in Theaterstücken in Sierra Leone, in denen eine Figur durch ihr Codeswitching charakterisiert wird.

“This differentiation of character is often achieved by creating a language register for highly educated characters which involves constant switching from Krio to English as well as a higher percentage of English words and expressions than is normal in Krio speech, or in ‘deep Krio’ for example, where very few (if any), English words or expressions occur” (Worman 2000: 145).

Wie Sprache im Film *Girlfriend* eingesetzt wird und welche Funktion sie dabei hat, soll in den nun folgenden Kapiteln dargelegt werden.

4. 2 Sprache (n) im Film *Girlfriend*

Unter den Figuren des Films finden sich sowohl monolinguale als auch bi- und multilinguale Sprecher. Ein Großteil der Figuren ist bi- oder multilingual. Alle Figuren sprechen Swahili, eine Figur spricht mit einem Ngoni-Akzent. Viele Figuren wechseln innerhalb einer Konversation zwischen Swahili und Englisch mit unterschiedlichen Verwendungsmustern, und einige sprechen Swahili-Slang.

Slang bezeichnet eine lässig gebrauchte Umgangssprache mit ausgeprägten sozialen und regionalen Varianten, die sich durch semantische Erweiterungen des vorhandenen Vokabulars auszeichnet und auch durch neue Wortbildungen gekennzeichnet ist (Bußmann 1990:688). Slang kann hier auch als urbane Jugendsprache bezeichnet werden, da sie hauptsächlich von Jugendlichen in Abgrenzung zur älteren Generation in urbanen Zentren, hier Dar es Salaam verwendet wird.

Im Folgenden werden die Verwendungen der Sprachen und Sprachvarietäten im Film, ihre linguistischen Merkmale und die soziolinguistischen Funktionen, die sie in der Gesellschaft Dar es Salaams/Tansanias inne haben, beschrieben. Darüber hinaus wird untersucht, welchen Anteil die einzelnen Varietäten am Filmtext haben und von welchen Figuren sie gesprochen werden.

In den folgenden Sektionen werden die in *Girlfriend* vorkommenden Varietäten und ihre Merkmale dargestellt, wobei die Autorin auf Myers-Scottons Erklärungsmodell zurückgreift.

4.2.1 Swahili

Tansania ist ein multilinguales Land, in dem alle vier Sprachfamilien Afrikas repräsentiert sind. Batibo zufolge gibt es mehr als 120 Sprachen in Tansania (Batibo 2000: 5); die Sprachdatenbank Ethnologue gibt die Anzahl der Sprachen mit 135 an (Ethnologue 2004). Swahili ist neben Englisch die offizielle Sprache Tansanias. Als offizielle Sprache ist Swahili die Sprache des Handels und der politischen Kommunikation innerhalb Tansanias und mit Nachbarländern wie Kenia, Uganda, Burundi und der DR Kongo (Roy-Campbell 1997:103).

Von ca. 10 Prozent der Bevölkerung Tansanias wird Swahili als Muttersprache gesprochen. Ca. 90 Prozent der Bevölkerung spricht Swahili und eine weitere lokale Sprache (Abdulaziz 1990:9).

In der tansanischen Gesellschaft ist Swahili die Sprache der Kommunikation zwischen der Regierung und der Bevölkerung, z.B. in politischen Reden, die Sprache des Parlaments und des Gerichts und wird sowohl in Moscheen wie in Kirchen verwendet.

In der Grundschule ist Swahili Unterrichtssprache. In den Sekundarschulen und an den Universitäten ist Englisch die offizielle Unterrichtssprache. Swahili wird dort als Interaktionsmedium innerhalb und außerhalb des Klassenzimmers verwendet. Als Lingua Franca

wird Swahili für die alltägliche Kommunikation zwischen Menschen verschiedener Ethnien verwendet. Sie ist die Erstsprache der jüngeren Generation, besonders in urbanen Zentren. So auch in Dar es Salaam, der de facto Hauptstadt Tansanias³⁴, in der durch die hohe Zuwanderung in die Stadt Menschen unterschiedlichster ethnischer und religiöser Zugehörigkeit zusammenleben (Sporrek 1985:29ff). Daraus ergibt sich eine große Vielfalt der in der Stadt gesprochenen Sprachen.

Je nach ethnischer Herkunft wird Swahili mit dem jeweiligen muttersprachlichen oder regionalen Akzent gesprochen. Ob es darüber hinaus einen für die Stadt typischen Dar es Salaam-Akzent des Swahili gibt, ist nicht sicher, da es keine aktuellen linguistischen Untersuchungen zu dem in Dar es Salaam gesprochenen Swahili gibt. Fest steht, dass es einige Unterschiede zu dem zum Standard erhobenen Kiunguja gibt. Diese konnten in den sprachlichen Äußerungen der Figuren des Films nachgewiesen werden. Dazu gehören:

1. Das als *l* realisierte *r*:

[6] Szene 38, 11

Edna: [...] *Rafiki [lafiki] nikuambie ukweli GK anakupenda.*

‘Meine Freundin, ich sage dir die Wahrheit, GK liebt dich.’

2. Die Objektsilbe *mu-* anstatt *m*:

[7] Szene 8, 3

Stella: [...] *Eric ni maskini wa Mungu kachoo-ka hata hamufanani kuwa naye*

unamwangukia kitu gani au binti unamfuga usiusemee moyo mshikaji.

‘Eric ist bettelarm, bei Gott, und er passt nicht zu dir, was willst du von ihm oder ist er schwul und du versteckst ihn, man soll nicht sagen, was in seinem Herzen ist.’

ha-mu-fanani

3SG-O3SG-ähneln

3. Erhalt der Subjekt-Silbe der zweiten Person Singular (*u-*) in Negativkonstruktionen

[8] Szene 40, 20

Nina: *Niahidi mkikuacha hautafanya kitu chochote cha ajabu huko!*

‘Versprich mir, wenn sie dich verlässt, dass du dort nichts Verrücktes machen wirst!’

ha-u-ta-fanya

NEG-S2SG-FUT-machen

³⁴ Offiziell wurden Regierungsbüros 1973 nach Dodoma transferiert, welches nominell die neue Hauptstadt ist.

Die Figuren, die im Film vornehmlich Swahili sprechen, sind Sam und seine Frau Nina, Mzee Milali, Bosi und seine Angestellten und die älteren Nachbarn aus dem Viertel. Sie alle sind Nebenfiguren und repräsentieren im Gegensatz zu den jugendlichen Charakteren die erwachsenen „Normalbürger“ von Dar es Salaam.

Doch auch ihre Sprache unterscheidet sich stilistisch voneinander, je nach Alter, Status, Bildung und ursprünglicher Herkunft der Figuren, die sie darstellen. Darüber hinaus spricht eine der Figuren, die ältere Nachbarin, mit einem Ngoni-Akzent (siehe 4.10).

4.2.2 Englisch

Als die Briten nach dem ersten Weltkrieg die Kolonialmacht von den Deutschen übernahmen, änderte sich die Swahili favorisierende Sprachpolitik, und Englisch ersetzte Swahili in vielen öffentlichen Bereichen (Rubagumya 1990:7) . In den 1950er Jahren war es die Sprache der Regierenden und ein Symbol der Macht. In den Anfängen der Unabhängigkeitsbewegung waren auch die jährlichen Generaltreffen der TANU (Tanganyika African Association) auf Englisch, bis dies 1947 geändert wurde und Swahili die Sprache der Politiker wurde (Roy-Campbell 1997: 116/117).

Englisch ist neben Swahili die zweite offizielle Sprache in Tansania. Doch nur ca. 15 Prozent der Bevölkerung haben Englischkenntnisse (Rubagumya 1990:9). Der Gebrauch ist begrenzt auf formelle Situationen und auf Gespräche mit Ausländern. Englisch ist die Sprache für internationale Kommunikation in der Politik und im Handel und offizielles Unterrichtsmedium in der Sekundarstufe und an den Universitäten (Roy-Campbell 1997:104) .

Die Kenntnis der oben dargelegten soziolinguistischen Rolle und kommunikativen Funktion des Englischen in Tansania ist Voraussetzung für die Analyse der Verwendung des Swahili-Englisch Codeswitching im Film *Girlfriend*.

4.2.3 Swahili-Englisch Codeswitching

Codeswitching, das Umschalten zwischen mehreren Sprachen, Dialekten oder Stilen innerhalb der Äußerungen der Sprecher, ist ein in Filmen bi- oder multilingualer Länder häufig auftretendes Phänomen³⁵. In der Sprachkontaktliteratur wird von einigen Autoren zwischen satzinternem und satzexternem Umschalten unterschieden und beide Typen unterschiedlich benannt. Die Begriffe Codeswitching, Codemixing, Transferenz, Interferenz, Codechanging und Language Mixing werden zur Unterscheidung herangezogen. In dieser Arbeit wird der Terminus Codeswitching in

³⁵ Es kommt zum Beispiel besonders ausgeprägt in Bollywood-Filmen aus Indien vor.

Anlehnung an die Definition der Redaktion des *International Journal of Bilingualism* (2000:252) für alle Arten des Umschaltens zwischen den Sprachen verwendet:

“[Codeswitching] is a general term which refers to the alternative use of two or more languages or language varieties by bilinguals for communicative purposes. CS embraces various types of bilingual behaviour such as switching within and between utterances, turns, and sentences.”

Zum Swahili-Englisch Codeswitching in Tansania wurde bisher nur wenig publiziert (Abdulaziz-Mkilifi 1972, Blommart/Gysels 1990, Blommaert 1999). Anders ist die Situation im Nachbarland Kenia, wo das Phänomen Swahili-Englisch Codeswitching ebenfalls beobachtet und auch intensiv dokumentiert wurde (Myers-Scotton 1993a, Ogechi 2002).

Der soziolinguistischen Funktion jedoch, die Codeswitching in einem Film innehaben kann, wurde weder in Tansania noch in anderen bilingualen Filmen Aufmerksamkeit gewidmet.

Im Film *Girlfriend* kommt sowohl satzinternes als auch satzexternes Codeswitching vor. Beide Typen werden in der Sprachkontaktforschung unter soziolinguistischen Gesichtspunkten analysiert. Satzexternes Codeswitching wird darüber hinaus von Konversationsanalytikern auf seine diskurspragmatische Funktion untersucht. Analysen der grammatischen Struktur gemischtsprachlicher Äußerungen dagegen konzentrieren sich auf satzinternes Codeswitching, da nur hier die beiden grammatischen Systeme in Kontakt sind. Die Analyse der Sprachdaten des Films *Girlfriend* ergab, dass zur Erklärung des Phänomens Codeswitching im Film beide Ansätze, sowohl soziolinguistische als auch diskurspragmatische Funktionen, berücksichtigt werden müssen.

In ihren strukturellen Untersuchungen zu satzinternem Codeswitching zwischen Swahili und Englisch in Kenia unterscheidet Myers-Scotton anhand des *Matrix-Language Frame Model* (MLF-Modell) innerhalb des Codeswitching zwischen der Matrixsprache (ML), die den morphosyntaktischen Rahmen einer Äußerungseinheit bildet, und der eingebetteten Sprache (EL), die lexikalische Elemente in die Matrixsprache einbringt und hierarchisch der ML untergeordnet ist (Myers-Scotton 1993a:4).

In ihren Untersuchungen aus Kenia ist Swahili immer die Matrixsprache und Englisch die eingebettete Sprache. Das Modell einer Matrixsprache und einer eingebetteten Sprache kann auch auf das Swahili-Englisch Codeswitching im Film *Girlfriend* angewendet werden.

Obwohl Myers-Scotton von satzinternem Codeswitching spricht, ist die Analyseeinheit, auf die sie ihr MLF-Modell anwendet, nicht der Satz, sondern die Komplementphrase. Wechseln Bilinguale zwischen Haupt- und Nebensatz die Sprache, wäre das nach Myers-Scotton nicht satzintern, sondern satzextern (Myers-Scotton, Jake 2001: 89).

Die Matrixsprache des analysierten Codeswitching im Film ist Swahili und die eingebettete Sprache Englisch. Nur in den Äußerungen der Figur Halima ändert sich die Matrixsprache innerhalb eines Dialogs von Swahili zu Englisch (siehe 5.8, [50]; 6.2 [57]).

Konversationsanalytiker (Gumperz 1982, Auer 1999) fanden heraus, dass besonders satzexterner Wechsel zwischen Sprachen bestimmte diskursleitende und -strukturierende Funktionen hat. Zu diesen Funktionen gehören nach Gumperz (1982: 75-84):

1. Direkte und indirekte Rede werden unterschieden.
2. Mit der Sprachwahl wird die Äußerung direkt an den Dialogpartner gerichtet.
3. Interjektionen oder Diskursmarker werden markiert.
4. Eine Äußerung wird in der anderen Sprache wiederholt.
5. Vor einer qualifizierenden Konstruktionen wird umgeschaltet.
6. Das Verhältnis zwischen den Sprechern und zwischen Sprecher und Redehalt wird durch die Sprachwahl charakterisiert.

Wenn Sprecher innerhalb einer Äußerung satzextern umschalten, tun sie dies in der Regel bewusst aus persönlichen Gründen, um z.B. Nähe oder Distanz zu signalisieren. Dies wurde auch im Film *Girfriend* beobachtet und wird in den folgenden Abschnitten genauer analysiert.

Das ständige satzinterne Codeswitching innerhalb derselben Konstituente wird besonders von jugendlichen Sprechern verwendet und hat oft einen eigenen Namen. Von vielen Sprachkontaktforschern wird es als Code-mixing bezeichnet oder als eigener Code eingeordnet. Dieser eher unbewusste intensive Sprachwechsel hat keinerlei diskurspragmatische Funktionen, sondern reflektiert eine Identitätsbildung (multiple Identität) derjenigen, die sich von den anderen Sprechern bewusst abgrenzen wollen (Myers-Scotton 1993a). Auch dieser Typus des Codeswitching kommt vor, besonders unter Figuren der jugendlichen Hip-Hop-Szene, und wird anschließend intensiver beschrieben.

Da der Film in Dar es Salaam spielt, spiegelt er die Verwendung von Swahili-Englisch Codeswitching in der Stadt wieder. Blommaert weist im Rahmen seiner Untersuchungen über das Campus-Swahili darauf hin, dass das Phänomen Codeswitching mindestens seit den 1960ern und wahrscheinlich sogar früher in Tansania existiert (Blommaert 1999:164). Swahili-Englisch Codeswitching kommt in verschiedenen Bereichen der tansanischen Gesellschaft vor, hauptsächlich in den urbanen Zentren (ebd.:158).

Codeswitching der *wasomi*³⁶-Figuren im Film

Die Figur im Film, die fast ausschließlich Codeswitching verwendet, ist Halima, die Mutter von Zuwana. Ihr Codeswitching, der Typus des weniger dichten und mehr satzexternen Umschaltens mit diskurspragmatischer Funktion, reflektiert ihre Zugehörigkeit zur Gruppe der *wasomi* in Dar es Salaam und vermittelt dem Zuschauer, dass sie einen höheren Status hat als die anderen Figuren des Films (siehe auch 5.8).

Blommaert hat diese Art Codeswitching in seinen Untersuchungen des Campus-Swahili untersucht. Ihm zufolge wird Campus-Swahili von Angestellten der Universität (ebd.:163) sowie von Lehrern, Journalisten, Ärzten, Geschäftsführern, d.h. allen denjenigen, die man als *wasomi*³⁷ (Intellektuelle, Gebildete) bezeichnet, verwendet (ebd.: 164).

Auch ihre Tochter Zuwana verwendet in den Dialogen mit ihrer Mutter diesen Typus Codeswitching, jedoch in geringerem Maße als ihre Mutter. Auch in der Kommunikation mit Eric verwenden beide diesen Typus Codeswitching, dies beschränkt sich jedoch auf wenige englische Phrasen (siehe 4.1/2).

In der folgenden Szene schaltet Eric zu Englisch um, um seiner Äußerung mehr Betonung zu verleihen.

[9] Szene 1, 29

Eric: [...] *Naomba nipe muda. Music pays.*

‘Ich bitte dich, gib mir Zeit. **Musik zahlt sich aus.**’

In den nächsten Beispielen werden zwei semantisch identische Konstituenten auf Swahili und auf Englisch hintereinander geäußert und so als Diskurs-Mittel eingesetzt.

[10] Szene 1, 25

Eric: *Give me time. Nipe muda.*

‘**Gib mir Zeit.** Gib mir Zeit.’

[11] Szene 48,1

Nina: *Zuwena, Zuwana, **hear hear!** (Zuwena kommt angerannt) *Sikia, sikia, Erici! Zeze, Zeze Zuwana!**

*Zuwena, Zuwana, **hör mal, hör mal!** Hör mal, Hör mal, Erici! Zeze, Zeze, Zuwana!*

³⁶ Gebildete, Intellektuelle, Nominalderivation von *-soma* lesen.

³⁷ Alle diejenigen, die eine Bildung genossen haben, die über die Grundschule hinaus geht.

In Beispiel [10] ist die Funktion des Codeswitching eine verstärkende Gewichtung einer Bitte, und in Beispiel [11] hat es die Funktion der Intensivierung einer Aufforderung.

Das repetitive Codeswitching ist ein besonders häufig angewandtes Diskursmittel. Gumperz weist auf diese Art Codeswitching und die Betonung, die der wiederholten Aussage zukommt, hin.

“Frequently a message in one code is repeated in the other code, either literally or in some what modified form. In some cases such repetitions may serve to clarify what is said, but often they simply amplify or emphasize a message.” (Gumperz 1982:78)

In den zwei folgenden Beispielen wird zwischen direkter und indirekter Rede unterschieden. Im ersten ist die direkte Rede in Englisch und die indirekte Rede in Swahili, und im zweiten Beispiel ist es umgekehrt.

[12] Szene 56, 9

Halima: (...) *Wewe, do you know the meaning of the word “kusamehe”?*

‘Du, kennst du die Bedeutung des Wortes „verzeihen“?’

[13] Szene 50,18

Halima: *Unafikiri ni rahisi mama kuambia mtoto wake kwamba-The sorry. It really means kwamba missing you.*

‘Denkst du, es ist leicht für eine Mutter, ihrem Kind **Entschuldigung** zu sagen. **Es bedeutet wirklich, dass ich dich vermisse.**’

Diskursstrukturierendes Codeswitching wird im Film darüber hinaus für die Darstellung der Emotionen der Figuren verwendet. Dies geschieht, wenn ein Streit in einem Dialog eine besondere Emotionalisierung erfährt. Eine an einem Konflikt beteiligte Person, die wütend wird, verwendet Englisch, um Distanz auszudrücken. Auch nachdrückliche Bitten, Forderungen und Beschwerden werden auf Englisch geäußert, wie es die folgende Streitszene zeigt.

[14] Szene 45

(Hausfront. Im Haus von Halima. Zuwena und ihre Mutter räumen in der Küche auf.)

(1) Halima: *Ulilala wapi jana usiku? Nasema ulilala wapi jana usiku?*

Umenisikia, au? Umeona usinijibu tu makusudi kunyamasa umeona haitoshi bali kutoka nje kabisa, siyo?

‘Wo hast du gestern Nacht geschlafen? Ich sage, wo hast du gestern Nacht geschlafen? Hast du mich gehört, oder? Hast du gedacht, es ist besser, mir nur nicht zu antworten, deine Absicht ist zu schweigen, du hast gedacht, das reicht nicht sondern gehst einfach raus, nicht wahr?’

(2) Zuwena: *Sasa mama, mimi naenda tupa taka.*

‘Mama, ich gehe jetzt den Müll rausbringen.’

(Mutter nimmt einen Blumentopf und wirft ihn nach ihrer Tochter)

(3) Halima: *Malaya mkubwa we, ehe unajua shida niliyopata, na wewe kuwa na mvuta bangi wako.*

All the neighbourhood is talking about us. *Unajua hiyo shida. Wewe kumbi zote za sterehe unajua wewe much more sijui 4 20, sijui wapi mambo club. si wa- Kama wewe malaya.*

‘Große Nutte, du, mh, du weißt, welche Schwierigkeiten ich bekommen habe, und du bist mit deinem Kiffer zusammen. **Die ganze Nachbarschaft redet über uns.** Kennst du dieses Problem. Du, du kennst alle Bars und **viel mehr ich weiß nicht 4 20³⁸, ich weiß nicht wo, die Sache mit dem Klub,** ist es nicht wie, wie als wärst du eine Nutte.’

(4) Zuwena: *Mama unaniita malaya!*

‘Mama du nennst mich eine Nutte!’

(5) Halima: **Shut up! Tena shut up your mouth now.** *Kama kulala huku ndani kumekushinda, pack your things and go and live with that mvuta bangi wako.*

Nimeshakuchoka umesikia?

‘**Halt den Mund!** Und **halt jetzt deinen Mund.** Wenn du es nicht schaffst, hier drinnen zu schlafen, **pack deine Sachen und geh und lebe mit diesem** deinem Kiffer. Ich hab dich schon satt, hast du gehört?’

(6) Zuwena: *Asante sana mama kwa kuniita malaya, sijamsikia baba akikuita malaya hata siku moja!*

‘Danke sehr Mama, dass du mich eine Nutte nennst, ich habe Vater dich noch nie eine Nutte nennen gehört.’

(7) Halima: **Yes but mimi siyo, mimi siyo!**

‘**Ja aber** ich nicht, ich nicht!’

(8) Zuwena: *Asante sana kwa kuniita shetani kwa sababu shetani anafanya mambo maovu kama hayo, sawa mama Mimi naondoka, sio kwa sababu mamako napenda, ila naondoka nisije mkakutia aibu mamangu.*

‘Vielen Dank, dass du mich als Dämon bezeichnest, denn ein Dämon macht schlechte Dinge wie diese, gut Mama ich gehe, nicht weil ich meine Mutter liebe, sondern ich gehe damit ich meiner Mutter keine Schande mache.’

³⁸ Name eines Clubs in Dar es Salaam.

(9) Halima: *Ondoka!!*

‘Verschwinde!’

(10) Zuwena: *Ndiyo mimi naondoka, naondoka!*

‘Ja ich gehe, ich gehe!’

(11) Halima: *Tena, the sooner the better!*

‘Und, je eher je besser!’

(Zuwena verlässt das Haus)

(12) Halima (zu sich selbst): **My God, sijui nimefanya nini, what-Mungu nisaidie I just don’t know!**

‘**Mein Gott**, ich weiß nicht was ich getan habe, **was-Gott** hilf mir **ich weiß es einfach nicht!**’

In dieser zweiten Streitszene zwischen Halima und ihrer Mutter beginnen die Vorwürfe der Mutter in Swahili. Die erste englische Äußerung ist die Aussage *All the neighbourhood is talking about us*, die zeigt, dass Halima der Ruf ihrer Familie wichtiger als das Wohlbefinden ihrer Tochter ist. Der nun mit der englischen Äußerung **much more** beginnende Wechsel zu der von Halima imitierten Slang-Phrase macht die Verachtung der Mutter über das Umfeld, in der ihre Tochter verkehrt, und deren Sprache, das Kiswahili cha Mitaani, deutlich.

Die folgenden englischen Äußerungen sind direkte Befehle an ihre Tochter und erhalten durch den Wechsel zu Englisch mehr Autorität. Auch das in Turn³⁹ 7 geäußerte *Yes but* betont ihre Ablehnung. Die letzte in Turn 11 erwiderte bekräftigende Bestätigung zu ihrer Tochter *The sooner the better!* führt zu der nun folgenden Trennung von Mutter und Tochter. Zuwena verlässt ihr zu Hause.

Die letzten durch die häufigen Wechsel geprägten monologischen Aussagen vermitteln die Erschrockenheit Halimas über sich selbst (siehe auch 6.2.1).

Neben den oben beschriebenen Funktionen innerhalb der Dialoge des Films wird Codeswitching zur Strukturierung des Films eingesetzt. Codeswitching wird im Filmtext in den besonders bedeutenden Passagen der Dialoge verwendet. Eine Äußerung ist dann in Englisch, wenn sie eine zentrale Problemstellung oder Aussage des Films beinhaltet. Die folgende Szene illustriert diese Funktion.

³⁹ In der Diskursanalyse wird ein einzelner Sprecherbeitrag als Turn bezeichnet.

[15] Szene 29, 9

(Eric und Zuwena sind in ihrem neuen zu Hause bei Eric's Bruder. Eric teilt Zuwena mit, dass er die Musik aufgeben will, da sie ihn nicht weiter bringt. Zuwena rät ihm davon ab und bestärkt ihn, die Musik nicht aufzugeben.)

(9) Zuwena: *Haya ni majaribu na siku moja yatakwisha, siku moja utawin.*

Eric, **I love you na one day you'll be the top musician in Dar!**

‘Dies sind Versuche und eines Tages werden sie beendet sein, eines Tages wirst du gewinnen. Eric, **ich liebe dich und eines Tages wirst du der Top Musiker in Dar sein!**’

(10) Eric: **Thank you Zuwena, I love you too.**

‘**Danke Zuwena, Ich liebe dich auch.**’

Auffällig ist, dass wie auch in der obigen Szene, Codeswitching häufig am Ende einer Dialogszene verwendet wird, um eine formale Markierung für den Filmtext zu setzen. Von den 58 Dialogszenen des Films enden 15 mit einer Äußerung in Englisch.

Diese Szenen sind besonders wichtig für die Fortführung der Handlung und bauen dramaturgisch Spannung auf, damit der Zuschauer konzentriert bleibt und gespannt die nächste Szene erwartet.

4.2.4 Slang in Dar es Salaam: Kiswahili cha Mitaani⁴⁰

Die jugendlichen Figuren werden im Film durch die Verwendung einer Varietät des Kiswahili cha Mitaani charakterisiert. In der Hip-Hop-Szene Dar es Salaams wird diese auch mit dem Begriff *Kibongobongo*⁴¹ bezeichnet.

Nach Ohly wurde Swahili-Slang in Tansania erstmals Anfang des 20. Jahrhunderts von J.W. Murrison als „verderbliches/schädliches Mittel“ erwähnt, das von Gepäckträgern und *Beach Boys* eingeführt wurde und die Reinheit des Swahili zu gefährden schien. In den 1950er Jahren wurden in der Zeitschrift *Swahili* zwei kurze Wortlisten von Slangausdrücken veröffentlicht, und in den 1970ern untersuchte T.S.Y. Sengo Swahili-Slang, beendete seine Arbeit aber nicht (Ohly 1987: 1/2). Ohly sammelte in den Jahren von 1975 bis 1982 während seiner Arbeit an der Universität Dar es Salaam Slangmaterial aus den 1950ern, 1960ern und den frühen 1980ern. Dieses fasste er im ersten und bisher einzigen Swahili-Slang-Wörterbuch zusammen.

Ohly zufolge war Swahili-Slang in Tansania in den 1980ern hauptsächlich das Produkt jugendlicher Gruppen im urbanen Umfeld. Die Mitglieder dieser Gruppen waren entweder in der

⁴⁰ Swahili aus dem Viertel.

⁴¹ Präfix *ki-* für Sprache und Reduplikation von *bongo* Tansania/Dar es Salaam SE von SSW *bongo* Gehirn, Verstand. Der Begriff *Kibongobongo* wird vor allem in der Hip-Hop-Szene in Dar es Salaam verwendet. Er wird sowohl für den Lebens- wie auch den Sprachstil der Jugendlichen in der Stadt verwendet.

Sekundarstufe oder hatten die Schule beendet und waren schon beruflich tätig. Doch nicht nur Bildung war nach Ohly der kreative Faktor für Slang, sondern ausschlaggebend sei die Kenntnis des Standard-Swahili.

“Slang is a higher stage of language game which takes for granted that Swahili has become the primary language of its speakers. Proficiency enables the proper employment of slang, but it is full competence in Swahili which makes it possible to creatively coin slang expressions” (ebd.: 6).

Kiswahili cha Mitaani hat innerhalb der Soziolekte Dar es Salaams die Funktion einer urbanen Jugendsprache und wird als Abgrenzung von der älteren Generation verwendet, wie es bei vielen urbanen Jugendsprachen der Fall ist. So stellen Kießling und Mous in einem Überblick über Jugendsprachen in Afrika fest:

“For the urban youth the identification is achieved through distancing themselves from the older generations, from the rural population that tends to live a more traditional way of life, and from the upper social classes or, generally speaking, from the rest of society.” (Kießling/Mous 2004:13)

Die Autoren weisen darauf hin, dass die Sprachen der Jugendlichen in den urbanen Zentren Afrikas an kulturelle Marker für Gruppenidentität gebunden sind, wie Musik, Tanz, Kleidung, Frisuren, Comics und andere populäre Kunst, die einen Lebensstil ausdrücken (Kießling/Mous 2004:18).

Im Film *Girlfriend* sind es die Figuren der Hip-Hop-Kultur, die die für diese Gruppe typische Variante des Kiswahili cha Mitaani, Kibongobongo, sprechen und so ihre Zugehörigkeit zu der *Bongo-Kultur*⁴² demonstrieren.

Vergleicht man Kibongobongo mit den Ergebnissen der Untersuchung Ghithioras zur Jugendsprache Sheng Nairobis, die als Swahili-Englisch Slang bezeichnet wird, findet man viele Gemeinsamkeiten. Im Unterschied zu Sheng verwenden die Kiswahili cha Mitaani Sprecher jedoch kaum autochthone Sprachen⁴³. Gemeinsamkeiten finden sich in der Verwendung semantischer Erweiterungen von Swahili Lexemen und im Gebrauch englischer Begriffe (Githoria 2002:163ff).

Zu den Hauptmerkmalen des Kibongobongo gehören semantische Erweiterungen des Swahili-Vokabulars, viele Begriffe für ausgewählte semantische Konzepte, ein bestimmtes Muster des Swahili-Englisch Codeswitching, Veränderungen der Syntax und Morphologie und die Ironie, die die Slang-Äußerungen transportieren. Auch Ohly gibt die Ironie als eines der stilistischen Hauptmerkmale des Swahili-Slang an. Die Gründe für die Verwendung des Swahili-Slangs sieht Ohly darin, den nicht zur Gruppe gehörenden Hörer zu verwirren, ein Objekt

⁴² Zur Bongo-Kultur gehören die Musik (Hip-Hop, R&B), modische Kleidung und der Sprachstil der jugendlichen Szene in Dar es Salaam.

⁴³ Sheng integriert neben Swahili und Englisch Luo, Kikuyu, Massai, Luhya, Giriama und Taita (Githoria 2002:1)

emotional hervorzuheben und es euphemistisch zu markieren (Ohly 1987:6). Die Verwendung des Kibongobongo im Film trägt wesentlich zur Belustigung der Zuschauer bei.

Ein besonderes Merkmal der Kiswahili cha Mitaani-Variante im Film *Girlfriend* ist auch, dass es so schnell wie möglich gesprochen wird.

Semantische Erweiterungen

Semantische Erweiterungen sind Begriffe, die, werden sie in einer anderen Varietät oder Sprache verwendet, ihre Bedeutung verändern. Im Kibongobongo des Films ist die semantische Verbindung zwischen der alten und der neuen Bedeutung nicht immer ersichtlich (Bertoncini 2003: 4).

<i>bongo</i>	Tansania	SE von SSW <i>ubongo</i>	Gehirn, Verstand
<i>pamba</i>	modische Kleidung	SE von SSW <i>pamba</i>	Baumwolle
<i>kitu kidogo</i>	Geld, finanzielle Angelegenheiten	SE von SSW <i>kitu kidogo</i>	kleines Ding
<i>mshikaji</i>	Freund	SE von nicht belegter Nominalderivation <i>mshikaji</i> von SSW <i>-shika</i> halten	Halter
<i>ndoo</i>	super	SE von SSW <i>ndoo</i>	Eimer
<i>bomba</i>	super	SE von SSW <i>bomba</i>	Pumpe

Der Slangbegriff *bomba* ist ein Beispiel für die über die Zeit immer weitere Veränderung eines Begriffs. Im Standard-Swahili bedeutet er 1. Pumpe, 2. Schornstein oder 3. große Pfeife, in Ohlys Slang-Wörterbuch wird er als 1. Hosen mit weiten Beinen⁴⁴, 2. Pullover, 3. Radio, Lautsprecher und 4. harter Schlag angegeben. Im aktuellen Slanggebrauch und im Film *Girlfriend* bedeutet er gut, super. Die folgende Szene zeigt den Gebrauch der semantischen Erweiterungen *bomba* und *ndoo*.

⁴⁴ Fälschlicherweise von Ohly angegeben. Nicht *bomba* sondern *bombo* ist die Bezeichnung für diese Kleidung junger Nyasa-Männer (Johnson 1939: 38).

[16] Szene 25, 8

GK: *Mambo ya kuamua tukae chini. Tupange kikao kingine zaidi ya hiki hapa ni sehemu bomba ambayo ni nzuri zaidi ya hii, unajua hapa napo myeyusho mara sijui mijusi mara sijui mapaka nini, tutafute sehemu bomba yaani ndoo, AC, unajua wewe mtoto quality kubwa.*

‘Um die Dinge zu entscheiden, sollten wir uns hinsetzen. Wir sollten eine andere Sitzung über diese hinaus planen. An einem schöneren Ort als hier, du weißt, hier das ist nicht unser Status, manchmal ich weiß nicht Eidechsen, manchmal ich weiß nicht so was wie Katzen, wir sollten einen schönen Platz suchen, das heißt der super ist, AC⁴⁵, du weißt, du bist eine Frau, die große Qualität gewöhnt ist.’

Die Bedeutung des Slang-Begriffs *vitu vidogo vidogo*, Plural von *kitu kidogodogo*, bedeutet nach aktuellen Slanglisten aus dem Internet Bestechungsgeld. In der verwendeten Szene (1, 6) hat er die Bedeutung von „Geld“ oder „finanzielle Angelegenheiten“.

Unter den Slang-Äußerungen des Films finden sich auch viele Komposita und Verbalphrasen, die ebenfalls zu den semantischen Erweiterungen gehören. Die Quelle der Assoziationen ist oft das lokale Umfeld, wie auch die folgenden Beispiele zeigen. Komposita haben normalerweise nicht mehr als eine Bedeutung im Swahili-Slang. Sie sind entweder semantisch abgeleitet oder neu erfunden.

Komposita

<i>muuzi mitumba</i>	schlampig angezogene Person	SE von SSW	Verkäufer von Second Hand Klamotten
<i>muuzaji madafu</i>	Dummkopf	SE von SSW	Kokosnussverkäufer

Verbalphrasen

<i>-tuliza mpira</i>	den Ball flachhalten	SSW- <i>tuliza, mpira</i>	beruhigen, Ball
<i>-onyesha kibao</i>	Schönheit zeigen	SSW- <i>onyesha, -bao</i>	zeigen, Brett
<i>-piga order Reds</i> ⁴⁶	<i>Red Bull</i> bestellen	SSW- <i>-piga (agiza)</i>	schlagen ⁴⁷

Semantische Felder

Ein weiteres Merkmal des Swahili-Slang sind besonders ausgeprägte und entwickelte semantische Felder (Bertoncini 2003, Githoria 2002, Ohly 1987). Dies wird auch im Film deutlich. Zu den im Film *Girlfriend* besonders ausgeprägten semantischen Konzepten gehören Begriffe für Freunde, Frauen, Musik, Geld, Drogen, Gewalt, Konflikte, Angeberei und Coolness. Durch den Vergleich

⁴⁵ Abkürzung für *Air Condition*.

⁴⁶ Abkürzung für die koffeinhaltige Limonade *Red Bull*.

⁴⁷ Das Verb *-piga* kann je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen haben. Ohne Ergänzung bedeutet es schlagen.

mit den Wortlisten aus den 1980er Jahren lässt sich erkennen, wie sich einige Begriffe bis ins 21. Jh. erhalten haben, viele Begriffe sich verändert haben und neue hinzu gekommen sind.

Folgende Begriffe werden in den Dialogen des Films für das semantische Konzept Frau mit positiver und negativer Konnotation verwendet.

<i>mrembo</i>	hübsches Mädchen	SE von SSW <i>mrembo</i>	jmd., der sich schön anzieht
<i>mtoto</i>	hübsches Mädchen	SE von SSW <i>mtoto</i>	Kind

<i>bata</i>	Schwätzerin	SE von SSW <i>bata</i>	Ente
<i>paka</i>	Zicke	SE von SSW <i>paka</i>	Katze
<i>mlupo</i>	leichtes Mädchen	? ⁴⁸	?

Da der Film in der Musikerszene spielt, ist ein weiteres ausgeprägtes semantisches Feld die Musik.

<i>-tisha</i>	gut singen	SE von <i>-tisha</i>	ängstigen
<i>-shusha</i>	vorsingen	SE <i>-shusha</i>	runterbringen
<i>-achia</i>	vorsingen	S E von <i>-achia</i>	überlassen

Das Vokabular des Kiswahili cha Mitaani verändert sich sehr schnell. Begriffe, die in einem Jahr noch sehr häufig verwendet wurden, können im nächsten Jahr schon aus der Mode sein. Dagegen gibt es andere Begriffe, die sich über mehrere Jahre und sogar Jahrzehnte erhalten.

In Swahili-Lexika werden Slang-Begriffe entweder nicht erwähnt, als Standard-Vokabular oder als umgangssprachlich klassifiziert. Eine Ausnahme bildet das 2002 erschienene Englisch-Swahili Wörterbuch von Kirkeby, das einzelne Begriffe als Slang aufführt.

Codeswitching

Neben den semantischen Erweiterungen von Standard-Swahili Lexemen und den semantischen Feldern ist intensives Codeswitching zwischen Swahili und Englisch eines der herausragenden Merkmale der Slang-Variante Kibongobongo. Codeswitching in Kibongobongo wird von den jugendlichen Figuren als *act of identity* eingesetzt, der die Zugehörigkeit zur internationalen Hip-Hop *Community* reflektiert und somit positive Konnotationen hat.

Von den jugendlichen Figuren der Rapper und den Besuchern des Clubs Bilicanas des Films wird ein intensives satzinternes Codeswitching verwendet.

⁴⁸ Der etymologische Ursprung ist nicht bekannt.

Wie die Beispiele zeigen, werden auch Zitate aus amerikanischem Hip-Hop Slang als Material für Codeswitching verwendet. Diese Art Englisch enthält semantische Erweiterungen, Übersetzung idiomatischer Ausdrücke, einen hohen Grad an phonologischer Integration und registerspezifische Entlehnungen. Diese Art Englisch wird Blommaert zufolge aus Radioübertragungen westlicher Musik, CDs, Schallplatten, Kassetten, von Plakattafeln (*publicity billboards*) und aus Filmen übernommen (Blommaert 1999: 174).

Im Unterschied zum Codeswitching der *wasomi* kommt es innerhalb des im Kibongobongo verwendeten Codeswitching auch zu semantischen, pragmatischen und phonologischen Veränderung der englischen Lexeme.

Die folgenden Beispiele zeigen, wie englische Nomen mit Swahili-Klassenpräfixen⁴⁹ verwendet werden. Die Klassenpräfixe werden nicht immer nach den Standard-Swahili Regeln verwendet. So wird an Lexeme, die Menschen bezeichnen, nicht das Plural-Klassenpräfix der Menschenklasse *wa-* affigiert, sondern das Pluralpräfix *ma-*, welches normalerweise für Mengenbegriffe verwendet wird⁵⁰.

Nach den Regeln:

<i>u-star</i> KL11-Star	Berühmtheit
----------------------------	-------------

Nicht nach den Regeln:

<i>ma-brotherman</i> KL6-Kumpel	Kumpel
<i>ma-barmaid</i> KL6-Kellnerinnen	Kellnerinnen
<i>ma-promota</i> KL6-Förderer	Förderer
<i>ki-sisterDoo</i> KL7-Schwester Doo	<i>Sister Doo</i> ⁵¹

Dichtes satzinternes Codeswitching zeichnet sich weiterhin dadurch aus, dass nicht nur Nomen, sondern auch Verben in eine Swahili-Verbalphrase integriert, verwendet werden. In diesem Fall

⁴⁹ Swahili ist eine Klassensprache, deren Nomen nach semantischen Kriterien in Singular-Plural Paarungen in 16 verschiedene Klassen eingeteilt sind. Jede Klasse hat ein Präfix, das an die Nomen und die syntaktisch abhängigen Glieder affigiert wird.

⁵⁰ Auch kommt vor, dass bei Nomen im Singular ein 0-Präfix verwendet wird.

⁵¹ Name einer tansanischen Hip-Hop Sängerin.

wird das Swahiliverb an der für die Swahili-Syntax relevanten Stelle durch die englische Verbform ersetzt.

[17] Szene 1, 13

Eric: *Sababu nitaperform Club Bilicanas na nikuwa sina pamba safi*

nitashindwa kukubaliwa kuperform pale kwenye stage.

‘Weil ich im Club Bilacanas auftreten werde und wenn ich kein ordentliches Hemd habe, werde ich nicht auf der Bühne auftreten können.’

ni-ta-perform

1SG-FUT-auftreten

ku-perform

INF-auftreten

[18] Szene 34, 20

Moe: *U-me-rekodi* tayari?

2SG-PERF-aufnehmen fertig

Hast du fertig **aufgenommen**?

[19] Szene 9, 29

Zuwena: *Haya ni majaribu na siku moja yatakwishia, siku moja utawin.*

‘Das sind Versuche, und eines Tages werden sie vorbei sein, eines Tages wirst du **gewinnen**.’

u-ta-win

2SG-FUT-gewinnen

[20] Szene 24, 7

GK: *Zuwena, tukumiss hatujaonane tukaa tuje tukuwacha tukucheki⁵² tukuone.*

‘Zuwena, wir **vermissen** dich, wir haben uns noch nicht wiedergesehen, wir bleiben, damit wir kommen, wir verlassen dich, wir **besuchen** dich, um dich zu sehen.’

tu-ku-miss

1PL-O2SG-vermissen

tu-ku-cheki

1PL-O2SG-besuchen

Das nächste Beispiel zeigt, wie englische Nomen und Verben zusammen in einem Satz verwendet werden.

⁵² Das *i* im Auslaut ist kein bedeutungstragendes Morphem, sondern stellt die für das Swahili typische offene Silbenstruktur her.

[21] Szene 42, 1

Eric: **No, no no no no**, achana na gazeti ee bwana yule **promota** wa zenji amenipa **deal** ya **kuperform** zenji kesho kutwa!

'**Nein, nein nein nein nein**, lass die Zeitung, ey mann, dieser **Promoter** aus Sansibar hat mir sein **Versprechen** gegeben, dass ich übermorgen auf Sansibar **auftrete!**'

Die Verwendung registerspezifischen Musiker-Vokabulars ist besonders in der Hip-Hop Szene Dar es Salaams, in der der Film spielt, von großer Bedeutung:

<i>muziki</i>	Musik	<i>music</i>
<i>stegi</i>	Bühne	<i>stage</i>
<i>-perform</i>	auftreten	<i>to perform</i>
<i>rekodi</i>	Schallplatte	<i>record</i>
<i>stand</i>	Aufstellung	<i>stand</i>
<i>studio</i>	Aufnahmestudio	<i>studio</i>
<i>track</i>	Lied	<i>track</i>

Auch Vokabular des *Black English*, wie *brother* statt *ndugu* und *ase/aise* ist ein Beispiel für die Verwendung englischer Begriffe.

In folgendem Beispiel hat *Aisee/Ase*⁵³(*I say*) eine metapragmatische Funktion zur Betonung der folgenden Aussage.

[22] Szene 6, 1

Eric: **Ase brother, bro !**

'Sag mal Kumpel, Kumpel!'

[24] Szene 47, 7

Produzent : *Haya sema madogo. Huyu kaka yenu Sam yuko wapi?* (zu Sam)

***Mista Sam, aisee** kuanzia asubuhi sijafanyi kazi yoyote, **AC** inaleta tabu na **computa imejam** kwa hiyo siwezi kufanya kitu chochote, piteni tena wiki ijayo.*

'Also sagt mal ihr Kleinen. Dieser euer Bruder Sam wo ist er? **Herr Sam, ich sag** seit gestern habe ich gar keine Arbeit machen können, **die Klimaanlage** hat Probleme gemacht hat und der **Computer ist abgestürzt**, deshalb konnte ich gar nichts machen, kommt nächste Woche noch mal vorbei.'

⁵³ In Krio-Theater kommt es als *Arse* vor (Worman 1998:169).

Ein weiteres Merkmal des Kibongobongo im Film sind morphologische und syntaktische Veränderungen des Standard-Swahili. Dieses Merkmal findet bei Ohly keine Erwähnung, der sich vornehmlich der Begriffsbildung und dem Lexikon widmete.

Die Figuren im Film verzichten in ihren Äußerungen oft auf komplexe Sätze mit Nebensätzen und Relativkonstruktionen und verwenden sehr kurze Äußerungseinheiten. Das Verb wird in einigen Äußerungen weggelassen, oder nur die Wurzel des Verbs ohne Konkordanzaffixe wird verwendet. Als Diskursmarker werden satzeinleitend oft das Personalpronomen *wewe* (Du) oder die Ausdrücke *poa* (cool) und *kitu kimoja* (eine Sache) verwendet.

Außerdem sind typische Äußerungselemente *vipi* (wie), *basi* (nun, jetzt), *kama* (wie) und *au siyo* (oder nicht). Als Anredeformen werden *bwana* (SSW Mann) für mann, *babu* (SSW Großvater) und *mzee* (SSW alter Mann) für Alter, *shemeji* (SSW Schwager) oder *mshikaji* für Freund verwendet und in einer Äußerung häufig wiederholt.

Swahili-Slang zeigt sich besonders in den Begrüßungsszenen der jugendlichen Darsteller des Films und in den Szenen, in denen es inhaltlich um Rap geht.

[25] Szene 24

(Zuwena trifft GK und AY auf der Straße.)

(1) AY: Mambo Zuwena?

‘Wie geht’s, Zuwena?’

(2) Zuwena: Safi, vipi?

‘Gut, wie steht’s?’

(3) AY: Safi, vipi?

‘Alles klar, wie geht’s?’

(4) Zuwena: Poa!

‘Cool!’

[26] Szene 4

(Said, Moe und seine Freundin treffen sich im Club.)

(1) Said: Eh wewe! Mambo!

‘Hey du! Wie geht’s!’

(2) Moe: Wewe! Unaamkia wapi, vipi wewe?

‘Du! Wo kommst du denn her, wie sieht’s aus, du?’

(3) Said: Mzee unachanganyikiwa na muziki kiasi hicho!

‘Alter, du wirst ganz verwirrt gemacht von solcher Musik!’

(4) Moe: Wapi babu wewe?

‘Wie geht’s dir, Alter?’

(5) Said: Bomba mzee.

‘Super, Alter.’

(6) Moe: Au siyo. Huyu ni shemeji yako bwana kama vipi misosi na mitungi mambo yote ni uko juu?

‘Oder nicht. Das ist deine Freundin, mann, wie ist es mit was zu Trinken und zu Essen, alles ist dort oben?’

(7) Said: Au siyo.

‘Alles klar.’

Informationen von Swahili-Sprechern aus Tansania⁵⁴ zufolge haben alle Varianten des Kiswahili cha Mitaani in Tansania ein sehr negatives Prestige. Von Standard-Swahili Sprechern werden sie als negative Sprachentwicklung verstanden und als *lughu za kihuni* („Gauner“-Sprache) bezeichnet. In diesem Zusammenhang wird oft geäußert, dass es sich nicht um Swahili handele.

Auch in Äußerungen des Films wird die Abwertung des Kibongobongo deutlich, im Fall des folgenden Beispiel von einem ihrer Sprecher GK.

[27] Szene 22, 6

(Nachdem GK den Stand der Nachbarin umgefahren hat, nimmt diese GKs Entschuldigung nicht an. AY fängt an, sie auf Kiswahili cha Mitaani zu beschimpfen)

(6) AY: Mama wewe chonga mama. Wewe mama na chonga.

‘Mama du, du redest zu viel. Du, Mama, du redest zu viel.’

(7) GK (zu AY): Sasa wache chonga kauli zako za kipumbavu bwana, lughu gani unatumia hapa, bwana huko Uswahilini -

‘Jetzt lass das, pass auf, was du sagst mit deinen dummen Sätzen, mein Freund, was für eine Sprache verwendest du hier, Mann, in unserer Swahilikultur-’

Swahili-Slang hat einen großen Anteil am Filmtext und wird von den jungen Rappern und ihren Freunden verwendet. Einige Slangausdrücke finden sich auch bei den Figuren, die hauptsächlich Swahili verwenden.

Die Figurengruppe der Rapper, wie GK, AY, die Friseurin Said und Moe, der DJ und Stella, verwenden häufig oder ausschließlich Slang. Für diese jugendlichen Figuren ist Kibongobongo im Gespräch untereinander die in diesem Milieu typische und erwartete Kommunikationsform, was

⁵⁴ Sauda Barwani, Jennifer Sesabo, Deoclace Komba.

Myers-Scotton in ihrem Markedness-Modell als *unmarked choice* (unmarkierte Sprachwahl) bezeichnet.

Bei der Betrachtung des Kiswahili cha Mitaani des Films darf jedoch nicht vergessen werden, dass der verwendete Slang im Film eine künstlerisch dargestellte und somit in gewissem Maße stilisierte Sprechweise ist und sich möglicherweise von dem im Alltag verwendeten Slang unterscheiden kann. Eventuell verwendet der Regisseur so viel Kibongobongo in *Girlfriend*, um den Unterhaltungswert des Films zu steigern.

Die häufige Verwendung von Kibongobongo erzeugt bei den Zuschauern Belustigung, und durch die vielen aktuellen Slangbegriffe und deren Zweideutigkeit wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer gewonnen. Bei der Zielgruppe des Films wird durch den Einsatz jugendlicher Sprechweisen darüber hinaus ein Gruppengefühl und Intimität erzeugt.

Hofer weist darauf hin, dass dies ein in Kunstformen häufig eingesetztes stilisiertes Mittel ist.

„Die künstlerische Stilisierung jugendsprachlicher Sprechweisen lässt sich so weit treiben, dass eine Sprachvarietät mit einem „Eigenleben“ entsteht, die die regionalen jugendsprachlichen Merkmale deutlicher hervortreten lässt. Sie bildet keine bestehende Varietät ab und geht über den Sprechstil, die transitorische Gruppensprache, das Register oder den Soziolekt hinaus“ (Hofer 2003: 122)

Des Weiteren kann die Verwendung von Kibongobongo in einem Film wie *Girlfriend* zur weiteren Verbreitung, Akzeptanz und Etablierung von Slang führen, sowie zur Aufnahme von Begriffen in die Standardsprache.

Kibongobongo wie auch Swahili und Codeswitching tragen wesentlich dazu bei, die Figuren des Films zu charakterisieren. Dies wird im folgenden Kapitel eingehender untersucht.

5 Charakterisierung der Figuren durch ihre Sprache

Die Charakterisierung der Figuren in einem Film wird durch den Einsatz unterschiedlicher Mittel erreicht. Zum einen sind es nonverbale Faktoren, wie z.B. die äußere Erscheinung, das Auftreten und das Verhalten der Figuren, und zum anderen die verbalen Faktoren, wie die Stimme, die Sprache und der Inhalt, d.h. die sprachlichen Handlungen einer Figur. In der Filmtheorie wurde die Bedeutung, die die Sprache einer Figur zu ihrer Charakterisierung beiträgt, bis heute vernachlässigt.

“What is often overlooked is how much speech patterns of the stereotyped character contribute to the viewer’s conception of his or her worth; the ways in which dialect, mispronunciation, and inarticulateness have been used to ridicule and stigmatize characters has often been neglected” (Kozloff 2000:26/27).

Welche gewichtige Rolle die Sprache der Figuren bei der Charakterisierung in *Girlfriend* spielt, soll an ausgewählten Figuren des Films gezeigt werden. Von den sechsundzwanzig Personen des Films wurden diejenigen Charaktere ausgewählt, bei denen eine Stereotypisierung besonders

deutlich wird und deren Sprache eine Zuordnung zu einer sozialen Gruppe reflektiert. In folgender Tabelle soll ein Überblick über die Sprache dieser Figuren gegeben werden.

Figur	Sprache	Status	Beziehung
Eric	Swahili/CS/Slang	junger Mann, der gern Rapper wäre	Freund von Zuwena
Zuwena	Swahili/CS/Slang	Mädchen aus gutem Hause, das Freunde aus der Hip-Hop Szene hat	Eric's Freundin
Halima	CS	Frau aus gebildeter Mittelschicht	Mutter von Zuwena
Bosi	Swahili	Mann in führender Stellung	Boss von Sam
GK	Slang	Rapper	Verehrer von Zuwena
Stella	Slang	szenige, gewaltbereite junge Frau	Verehrerin von GK
Sam	Swahili	bürgerlicher Ehemann	Bruder von Eric
Nina	Swahili	einfache Frau	Sams Ehefrau
Mama	Ngoni-Akzent	einfache Orangenverkäuferin aus Süd-West Tansania	Nachbarin von Eric

Tab.1: Sprache der Figuren

5.1 Eric

Eric, eine Hauptfigur des Films, ist ein gutaussehender junger Mann, der davon träumt, ein großer R&B Musiker in Dar es Salaam zu werden. Seine Liebe gilt seiner Freundin Zuwena und der Musik. Auch an seinem Äußeren, insbesondere seiner Kleidung lässt sich die Liebe zur Musik erkennen. Er trägt Bob Marley-Hemden, was auf seine musikalischen Vorbilder schließen lässt. Wie wichtig ihm seine Kleidung als Musiker ist, äußert er schon in der ersten Szene des Films.

[28] Szene 1, 13

Eric: *Sikiliza Zuwena. Lazima nime shati. Leo ni muhimu sana. Sababu nitaperform*

Club Bilicanas na nikuwa sina pamba safi nitashindwa kuperform pale kwenye stage. Ni muhimu sana.

‘Hör zu, Zuwena. Ich muss ein Hemd haben. Heute ist sehr wichtig, weil ich im Club Bilicanas **aufreten** werde, und wenn ich kein ordentliches Hemd habe, kann ich nicht auf der **Bühne aufreten**. Das ist sehr wichtig.’

Eric befindet sich im Konflikt mit sich selbst und seiner Umwelt. Dies äußert sich auch in seiner Sprache. In Erics Sprechpassagen lassen sich drei der für den Film unterschiedenen

Sprachvarietäten erkennen, je nachdem mit wem er spricht und in welchem Kontext das Gespräch geführt wird.

Er spricht Swahili Slang, wenn er den DJ im Club um einen Auftritt bittet, wenn er seinen Friseurkollegen eine Kostprobe seiner Musik gibt oder wenn er mit Zuwena über Musik redet.

[29] Szene 13, 5

(5) Eric: *Ah, kupanda stegi, **brother!** Nina kitu changu kikali kweli rafiki yangu.*

‘Ach, auf der Bühne auftreten, Kumpel! Ich hab da einen heißen Song, wirklich, mein Freund.’

(6) DJ: *Jina lako nani?* (schaut in eine Liste)

‘Wie heißt du?’

(7) Eric: *Erici, **brother.***

‘Eric, Kumpel.’

(8) DJ: *Erici? Umejiandisha lini?*

‘Eric? Wann hast du dich eingeschrieben?’

(9) Eric: *Kujiandisha! Kujiandisha? **brother.***

‘Einschreiben! Einschreiben? Kumpel.’

(10) DJ: *Kichaa nini hujui kuna kujiandisha **man you disturb me, understand, you know what I say***⁵⁵?

‘Was ist das Problem, weißt du nicht dass man sich einschreiben muss, **Mann, du störst mich, verstehst du, was ich sage?**’

(11) Eric: *Naomba uniwekezia, mzee. Mimi **undergroundi**, bwana nahitaji msaada wako bwana mzee.*

‘Bitte nimm mich ins Programm, Alter. Ich mache Underground, mann, ich brauche deine Hilfe, Alter.’

(12) DJ: *Wewe hujui utaratibu hebu nenda ukaulize huko **getini nitakuita bouncer. Just go out!***

‘Du weißt wohl nicht, wie man das macht, geh und frag am Eingang oder ich ruf den Türsteher. **Geh jetzt raus!**’

[30] Szene 34

(1) Said: *Ee bwana kabla ya kuja hapa ulikuwa unafanya kazi gani?*

‘Hey mann, was hast du gemacht, bevor du hierher gekommen bist?’

⁵⁵ Kontraktiert zu [nose].

(2) Eric: *Ah mi ni msanii wa **R&B brother!***

‘Ach, ich bin ein Künstler des R&B, Kumpel!’

(3) Said: *Poa mshikaji wangu nishushie mistari miwili basi!*

‘Cool mein Freund, sing mir also zwei Zeilen!’

(4) Eric: *ah si bado tuko wote babu nitakushushia!*

‘Ach, erst wenn wir alle da sind, Alter, werd ich dir was vorsingen!’

(5) Said: *Shusha miwili tu.*

‘Sing nur zwei.’

(6) Eric: *Poa au vipi ngoja nikuachie mistari.*

‘Cool oder wie, warte ich geb dir zwei Zeilen.’

(7) Said: *Hamna noma*⁵⁶.

‘Kein Problem.’

(er nimmt einen rosa Plastikkamm als Mikrofon und singt)

Rusha mikono yako hewani kama unapenda hii fani.

‘Hebe deine Hände in die Luft, wenn du diese Musik magst.’

Nasema rusha mikono yako hewani kama unapenda hii fani.

‘Ich sage, hebe deine Hände in die Luft, wenn du diese Musik magst.’

au siyo, au siyo- au si-yo

‘Oder nicht, oder nicht-oder ni-icht.’

(8) Said: *Ah! bwana wewe ndio ulikuwa unaimba au TV. (ruft seinen Kollegen) ah Moe! eh Moe! njoo usikilize uwanja wako!*

‘Ah! Mann, du warst es, der im Fernsehen gesungen hat. Ah Moe! Hey Moe! Komm her, hör dir das an, das ist dein Hobby!’⁵⁷

(9) Moe: *Eh bwana imekuwaje?*

‘Hey mann, was ist passiert?’

(10) Said: *Eric bwana anatisha mshikaji wangu ah ana bongela chorus.*

‘Eric mann, er kann wirklich singen, mein Freund, ah, er hat einen super Refrain.’

⁵⁶ *Noma* schlecht, böse, Problem, Angst etc. ist eine semantische Erweiterung des Namen des Geldes, welches in der Kolonialzeit innerhalb einer Sisalplantage zirkulierte und nirgendwo sonst ausgegeben werden konnte. Die Arbeiter hassten dieses Geld, welches sie an eine Plantage band (Bertoncini 2003:3).

⁵⁷ SE von SSW *uwanja* Hof, Schrein. Bedeutung hier nicht ganz klar, auch „Möglichkeit, Freiheit zu zeigen“.

(11) Moe zu Eric: *We msanii kumbe?*

‘Du bist wohl ein Künstler, was?’

(12) Eric: *Eh bwana mi msanii bwana, wa **underground**, sijarekodi bado.*

‘Hey mann, ich bin ein Künstler, mann, des Underground, ich habe noch nichts aufgenommen.’

(13) Moe: *Eh bwana nipe mistari!*

‘Hey mann, gib mir Zeilen!’

(14) Said: *Eh bwana anatisha Eric, rafiki yangu!*

‘Hey mann, der kann das, Eric, mein Freund!’

(15) Moe: *Ngoja anipe mistari! Nipe mistari, nipe mistari!*

‘Warte, gib mir Zeilen! Gib mir Zeilen, gib mir Zeilen!’

(Eric nimmt den rosa Plastikkamm als Mikrofon und singt)

(16) Eric: *Rusha mikono yako hewani kama unapenda hii fani-a rusha mikono yako hewani-*

‘Heb deine Hände in die Luft, wenn du dieses Stück magst. Heb deine Hände in die Luft’-

(17) Moe (unterbricht ihn): *eh bwana nyimbo yako hiyo?*

‘Ey mann, ist das dein Lied?’

(18) Eric: *Nyimbo yangu mshikaji.*

‘Mein Lied, mein Freund.’

(19) Moe: *Umerekodi tayari?*

‘Hast du es schon fertig aufgenommen?’

(20) Eric: *Ah, bado bwana.*

‘Ah, noch nicht mann.’

(21) Moe: *Sasa unasubiri nini kurekodi, wewe? **Brothako ana mavumba mshikaji au humind muziki!***

‘Also, auf was wartest du mit Aufnehmen, du? Dein **Bruder** hat Kohle, mein Freund, oder ist dir die Musik **egal!**’

(22) Eric: *Ah ninamindi kichizi kulikoni sema brother sasa hivi mambo yake siyo safi kabisa bwana si unaona hadi mi kanileta hapa.*

‘Ah, das ist sehr wichtig für mich, aber mein Bruder, im Moment hat er Schwierigkeiten, siehst du nicht, warum er mich hergebracht hat.’

(23) Moe: *Ah sio hatari ni maisha eh bwana Said fuatilia eh bwana fuatilia dawa basi nyuma huko.*

‘Ach, das Leben ist ein Risiko, hey mann Said, gib mir, eh mann, gib mir mal das Haarmittel hinter dir.’

[31] Szene 1, 31

Eric: *Zuwena, unaweza kunipa **company** kwenda pale Club Bilicanas kwa uzinduzi wa Bob TuKay **album** yake “dishi chengachenga”⁵⁸.*

Zuwena, kannst du mit mir in den Club Bilicanas kommen, für die Release-Party von Bob Tukay, sein Album “dishi chengachenga”.

Die Motivation, in diesen drei Situationen Slang zu verwenden, lässt sich darin begründen, dass Eric die Zugehörigkeit zu der Musikerszene erreichen bzw. signalisieren will. Im ersten Beispiel möchte er mit der Anwendung erreichen, dass er vom DJ als Musiker respektiert wird und somit einen Auftritt bekommt, und in der zweiten Szene will er seinen Friseurkollegen zeigen, was er kann.

Doch Eric spricht nicht ausschließlich Kibongobongo. Swahili verwendet er vorrangig, wenn er mit Leuten verkehrt, die nicht der jungen Musikerszene angehören. Dies ist der Fall, wenn er mit seinem älteren Bruder Sam, mit seiner Schwägerin Nina oder mit dem Vermieter Mzee Milali spricht.

[32] Szene 26, 18

(Eric ist zu seinem Bruder Sam gekommen, um ihn um Geld zu bitten. Sam erklärt ihm daraufhin seine eigene schwierige finanzielle Situation und bittet Eric, zu ihm zu ziehen)

Eric: *Kaka mimi sina noma kabisa, mi nimeshakuwa mtu mzima sasa na nimekubaliana mara moja na **ofa** yako ya mimi kuhamia hapa na mimi naelewa kwamba hali sasa hivi sio nzuri. Sema kaka, kuna tatizo moja. Vipi itakuwa kuhusu kusafisha vyombo kutoka kule kuja hapa?*

‘Bruder, ich hab damit überhaupt kein Problem, ich bin jetzt schon erwachsen, und ich bin einverstanden mit deinem **Vorschlag**, hierher zu ziehen und ich verstehe, dass die Situation hier nicht gut ist. Sag mal Bruder, es gibt da ein Problem. Wie mache ich das, die Sachen von dort hierher zu bringen?’

Außer der Äußerung *sina noma*, die einzige Slangäußerung, und dem englischen Begriff *ofa*, verwendet Eric hier Swahili.

⁵⁸ Name des Albums. Bedeutung nicht bekannt.

Eric's Codeswitching lässt sich in zwei Varianten unterteilen. Satzinternes Codeswitching, d.h. Verwendung einzelner morphologischer Komponenten, wie in Beispiel 1 (*-perform, shati, stage*) innerhalb des Slang.

In Streit- oder Versöhnungsgesprächen mit Zuwana verwendet Eric stellenweise satzexternes Codeswitching.

[32] Szene 1, 37

(Mzee Milali war bereits da und hat seine Miete eingefordert. Nachdem er gegangen ist, versucht Eric, sich mit Zuwana zu versöhnen)

Eric: *Zuwana, najua jinsi gani hii ya kuchosha, lakini **I promise, sooner or later everything will be o.k.** Mambo uvumilivu tu.*

‘Zuwana, ich weiß, wie ermüdend diese Situation ist, aber **ich verspreche, früher oder später wird alles gut.** Es braucht nur Geduld.’

In diesem Beispiel wird die englische Konstituente mit **I promise** (Ich verspreche) eingeleitet, worauf ein Versprechen folgt **sooner or later everything will be o.k.** (früher oder später wird alles gut). Dieses Versprechen bekommt durch die englische Kodewahl eine besondere Gewichtung. Die folgende Erklärung, dass es nur Geduld braucht, ist weniger wichtig und somit wieder in Swahili.

5.2 Zuwana

Zuwana ist eine gutaussehende junge Frau. Ihre Haare hat sie zu langen dünnen Zöpfen geflochten, und sie trägt gerne körperbetonte Oberteile, wenn sie in den Club geht. Wegen ihrer Attraktivität zieht sie die Männer an. Sie ist, wie von Nina beschrieben, ein *mtoto kitajiri* (Kind aus gutem Hause) und wohnt bei ihrer Mutter in einem schicken Haus in einem besser situierten Wohnviertel in Dar es Salaam.

Doch entgegen ihrem besseren Status besteht ihr Freundeskreis aus Jugendlichen, die aus einfacheren Verhältnissen kommen, sie geht gern in den Club und liebt den mittellosen jungen Rapper Eric über alles. Für ihn und ihre Freunde ist sie bereit, auf eine weiterführende schulische Ausbildung in Kampala, die ihr ihre Mutter vermitteln will, zu verzichten. Ihre Mutter ist mit dem Leben ihrer Tochter und der Beziehung zu Eric nicht einverstanden und will Zuwana den Umgang mit Eric verbieten. Als sich der Konflikt mit ihrer Mutter zuspitzt, gibt Zuwana ihr sicheres Zuhause auf und zieht bei Eric ein. Unnachgiebig zeigt sie sich, weil sie ihrer Mutter nicht verzeiht, als diese sie aufsucht und nach Hause holen will. Für Eric ist sie gewillt, alles zu tun, und lässt sich sogar mit dem berühmten Rapper GK ein, um Eric zu helfen. Als GK versucht, Zuwana zu verführen, trickst sie diesen aus und bleibt Eric treu.

In folgendem Ausschnitt beschreibt der verliebte GK Zuwana wie folgt:

[33] Szene 31, 6

GK: *Sasa ni kitu gani kina kufanya mtoto mzuri kama wewe Zuwana. Labda una matatizo gani Zuwana msichana mzuri kama wewe. Unahitaji gari nzuri, unahitaji fedha wa matumizi, pia pamba za kisister Doo. Sasa wewe **boyfriend** wako ataweza kukutumizia au u-memng'ang'ania tu?*

‘Nun, was hat aus dir so eine schöne Frau wie dich gemacht, Zuwana. Vielleicht, was für ein Problem hast du, Zuwana, ein hübsches Mädchen wie du. Du brauchst ein schönes Auto, du brauchst viel Geld, auch ein Shirt von *Sister Doo*. Also du, dein Freund könnte dich ausnutzen, oder hast du ihn nur angebettelt?’

Zuwana ist eine unsichere junge Frau, die noch nicht weiß, was sie will, und sich deshalb auf die Liebe zu einem Mann konzentriert. Als sie dadurch in Schwierigkeiten kommt, ist sie plötzlich wieder bereit zu tun, was ihre Mutter sagt.

Auch Zuwana verwendet drei verschiedene Sprachvarietäten, Swahili, Codeswitching und in wenigen Situationen auch Slang.

In der folgenden Szene wird deutlich, dass sie des Kibongobongo nicht ganz mächtig ist. Dies reflektiert eine Außenseiterposition, die sie in ihrem Freundeskreis hat.

[34] Szene 23, 4,

(Stella erzählt Zuwana und Edna von Rasta. Zuwana stockt, als sie ein Wort nicht versteht.)

(4) Zuwana: *Eh! Kwani Ubapa ndiyo nini?*

‘Was! Warum, ubapa, was ist das?’

(5) Stella: *We! Fala nini, hujui maana ya ubapa ni kisu babake.*

‘Du! Bist du blöd, du kennst nicht die Bedeutung von *ubapa*, es ist Messer, meine Gute.’

Im Streit mit Eric verwendet sie oft satzexternes Codeswitching, um mit dem Wechsel zu Englisch ihre Unzufriedenheit über Erics Verhalten auszudrücken.

[35] Szene 1, 30

Zuwana: **Music pays? God forbid.** Biashara hizo gani za kihuni. **I am fed up. I am fed up with you, I am fed up with everything, I am fed up with the damn music.** Eric, marafiki watanicheka na wataniona kama kituko tu.

‘Musik zahlt sich aus? Gott bewahre. Was für ein verwerfliches Geschäft. Ich habe es satt. Ich hab die Schnauze voll von dir, ich hab alles satt, ich habe diese verdammte Musik satt. Eric, meine Freunde werden mich auslachen und mich nur als lächerlich ansehen.’

Ihrer Mutter, die mit ihr ausschließlich Codeswitching spricht, antwortet sie in Swahili. Dies kann als Weigerung Zuwenas gedeutet werden, sich dem Sprach- und Lebensstil ihrer Mutter anzupassen. Weiterhin ist es ein Zeichen dafür, dass sie mit dem, was ihr ihre Mutter sagt, nicht einverstanden ist.

Erst als sich der Streit mit ihrer Mutter zugespitzt hat und sie ihrer Mutter keinen Respekt mehr entgegenbringt, verwendet auch Zuvena Englisch.

[36] Szene 50, 17

(17) Zuvena: **Mother and daughter? You hate Eric.** *Kwa nini unamchukia?*

‘**Mutter und Tochter? Du hasst Eric.** Warum hasst du ihn?’

(23) Zuvena: *And so be it!*

‘**Und so sei es!**’

5.3 Nina

Nina ist eine pummelige Frau um die dreißig. Sie ist Sams Ehefrau, Erics Schwägerin und Mutter zweier Kinder. Ihre Kinder, von denen sie in einem Gespräch mit ihrem Mann Sam spricht, sind im Film nicht zu sehen. In ihrer Ehe nimmt sie die Rolle der Hausfrau ein. Bei der Hausarbeit sieht der Zuschauer sie in einem *kanga*⁵⁹, einem einfachen Trägerhemd, und einem Tuch um ihre Haare. In einer Szene mit Zuvena und ihrer Mutter trägt sie ein Batikkleid.

Da sie von Sam nicht genügend Aufmerksamkeit bekommt und er sie nicht in die finanzielle Planung mit einbezieht, befindet sie sich mit ihm in einem Konflikt.

Dass sie sich leicht zu Klatsch und Tratsch verführen lässt, zeigt sich, als sie hört, dass Zuvena mit GK gesehen wurde. Dies erzählt sie Eric, ohne sich der Konsequenzen bewusst zu sein. Nina spricht ausschließlich Swahili, was sie von den anderen Figuren des Films abgrenzt, als eine eher konservative Frau, die wahrscheinlich wenig Schulbildung hat. Sie verwendet gerne Sprichwörter und Metaphern, die ihr die Fragen des Lebens beantworten sollen⁶⁰.

[37] Szene 19, 19

(Im Streit erklärt ihr Sam, wie schwierig ihre finanzielle Situation ist.)

(19) Sam: *O.k. kuna mabadiliko makubwa sana hapa nyumbani kwetu hasa katika upande wa fedha.*

‘O.k., es gibt sehr große Veränderungen hier in unserem Haus sogar auf der finanziellen Seite.’

⁵⁹ Wickeltuch.

⁶⁰ In *Girfriend* werden von den Figuren viele Sprichwörter verwendet, die hier nicht extra untersucht werden können.

(20) Nina: *Sasa fedha ni kitu gani? ehe, fedha si ni fedhea tu. Mapenzi hayatawaliwi kwa fedha, Sam. Yanatawaliwa kwa moyo. Moyo uliojaa uvumilivu na ustahimilivu wa kikweli eh!*

‘Also was ist denn Geld überhaupt? Ja, ist Geld nicht eine Schande. Die Liebe wird nicht von Geld regiert, Sam. Die Liebe wird vom Herzen regiert. Das Herz, das mit Geduld gefüllt ist und der wahren Ausdauer, mh!’

(42) Nina: *Ni kweli Sam, tulipanda na sasa Sam tumeshuka.*

‘Es ist wahr Sam, wir sind hoch gestiegen und jetzt sind wir angekommen.’

5.4 Sam

Sam ist ein bürgerlicher Mann in den mittleren Jahren, der mit seiner Arbeit in einer Firma seine Frau, seine Kinder und seinen kleinen Bruder ernähren muss. Da in der Firma, in der er arbeitet, Gelder veruntreut wurden, bekommt er nur noch die Hälfte seines Gehalts und hat deshalb Schwierigkeiten, alle finanziellen Verpflichtungen zu erfüllen. In seiner Ehe ist er ein stereotyper tansanischer Ehemann, der von seiner Frau erwartet, dass sie den Haushaltspflichten nachkommt, sie aber nicht ausreichend in die finanzielle Planung mit einbezieht.

Sehr hilfsbereit zeigt er sich gegenüber seinem Bruder, den er in der Erreichung seines Ziels, Musiker zu werden unterstützt, als er ihn in ein Musikstudio begleitet. Mutig zeigt Sam sich in seiner Firma, als er vor seinem Chef die Ungerechtigkeit seiner Arbeitssituation anspricht.

In den sieben Szenen des Films, in denen er vorkommt, spricht er vornehmlich Swahili. In dem folgenden Ausschnitt, in dem er mit seiner Frau streitet, zeigt sich, was er von ihr als Ehefrau verlangt, wie wenig er ihr zuhört und dass er nicht bereit ist, mit ihr über Probleme zu reden.

[38] Szene 19

(Sam sitzt am Frühstückstisch und Nina deckt den Tisch. Im Radio läuft eine Sendung zum Thema Eheprobleme.)

(1) Sam: *Nina, kwa nini unanizimia Radio?*⁶¹

‘Nina, warum machst du das Radio aus?’

(2) Nina: *Darling, nakujua sana wewe ukianza kusikiliza Radio, chai yangu itakuwa ndio basi tena hunyui.*

‘Schatz, ich wusste genau, wenn du anfängst Radio zu hören, trinkst du wieder meinen Tee nicht.’

(3) Sam: *Lakini unaelewa ni jinsi gani ninavyopenda hiki kipindi .*

⁶¹ Das Radio wird hier zur Einführung in die Szene eingesetzt. Ein ähnlicher Streitdialog zum Thema Radio spielt sich in Szene 1 zwischen Zuwana und Eric ab.

‘Aber du weißt, wie sehr ich diese Sendung mag.’

(4) Nina: *Unapenda kipindi hiki kuliko chai yangu, eh?*

‘Magst du diese Sendung lieber als meinen Tee, mh?’

(5) Sam: *O.k., o.k. sitaki mpambano asubuhi. Maanake wewe hukawii kutokwa na machozi.*

‘O.k.,o.k. ich mag keinen Streit am Morgen. Das heißt, dass du wieder weinst.’

(6) Nina: *Ehe, tena Sam umenikumbusha.*

‘Ach, jetzt Erinnerst du mich an etwas.’

(Sam nimmt die Thermoskanne und schaut rein und reagiert nicht auf ihre Äußerung.)

(7) Sam: *Nina, hii chai umeweka nini?*

‘Nina, was hast du in diesen Tee getan?’

(8) Nina: *Si nimeweka tangawizi Dear.*

‘Ich habe Ingwer reingetan, Schatz.’

(9) Sam: *Lakini si nimekuambia sihitaji tangawizi.*

‘Aber hab ich dir nicht gesagt, ich brauche keinen Ingwer.’

(10) Nina: *Nilipokuwa nikiweka nifikiri majani ya chai.*

‘Als ich ihn reingetan hab, hab ich gedacht es sind Teeblätter.’

(11) Sam: *Nakwenda kunywa ofisini.*

‘Ich geh ihn im Büro trinken.’

(12) Nina: *Kuna kitu nataka nikuulize Sam. Hamna kwenda chai kunywa ofisini.*

‘Da ist noch was, was ich dich fragen will. Das gibts nicht, dass du deinen Tee im Büro trinkst.’

(13) Sam: *Nimeshakueleza kila kitu tangia jana.*

‘Ich hab dir doch schon alles gestern erzählt.’

In Beispiel 39 bittet er seinen Boss um Hilfe:

[39] Szene 37

(Bosi sitzt am Computer in seinem Büro und arbeitet. Sam tritt ein.)

(1) Bosi: *Karibu ukae. (Sam setzt sich) Habari za kazi?*

‘Kommen Sie herein und setzen Sie sich. Was macht die Arbeit?’

(2) Sam: *Sijui nijibuje Bosi.*

‘Ich weiß nicht, wie ich antworten soll.’

(3) Bosi: *Kwa sababu unajua ni kosa lako, sio?*

‘Weil Sie wissen, dass es Ihr Fehler war, nicht wahr?’

(4) Sam: *Bosi, nina watoto wawili, mke pamoja na mdogo wangu, wote wananitegemea.*

Hivi leo mkinisimamisha kazi, nitawezaje kumudu famili yangu ?

‘Boss, ich habe zwei Kinder, meine Frau und meinen kleinen Bruder, alle sie sind von mir abhängig. Wenn ihr mir kündigt, wie soll ich meine Familie ernähren?’

(5) Bosi: *Laiti ungejua hilo zamani ungekuwa makini sana kwenye kazi zako.*

Lakini kwa sababu maji yamesha mwagika kuzoleka ni vigumu sana⁶².

‘Wenn Sie das früher gewusst hätten, wären sie sehr still bei ihrer Arbeit gewesen. Aber weil es schon passiert ist, ist es sehr schwer, es wieder rückgängig zu machen.’

(6) Sam: *Yafanya yazoleke Bosi. Bosi, niko chini ya miguu yako. **Please, I beg you!***

‘Bringen Sie es wieder in Ordnung, Boss. Boss, ich bitte Sie inständig. **Bitte, ich bitte Sie !**’

Nachdem er seinem Chef die schwierige Situation beschrieben hat und dieser nicht darauf eingeht und mit einem Sprichwort kontert, fordert er ihn direkt auf und zeigt sich mit der Äußerung *niko chini ya miguu yako* (ich bin unter ihren Füßen) unterwürfig.

Sein einziger englischer Satz im Film ist hier die Bitte an seinen Boss, die durch den Wechsel zu Englisch bestärkt wird.

Die folgenden beiden Szenen mit seinem Bruder zeigen, dass er auch eine lockere Sprechweise anwenden kann, um mit den jüngeren Leuten zu reden, und auch mal einen Slang-Begriff einfließen lässt, um zu zeigen, dass er auch cool sein kann.

[40] Szene 32

(Sam und Eric gehen in den Friseursalon)

(1) Said: (zu Eric) *Shikamoo⁶³ mzee Sam!*

‘Seien sie begrüßt, Herr Sam!’

(2) Sam: *Maharaba. Benno nimemkuta.*

‘Sei begrüßt. Ich habe Benno getroffen.’

(3) Said: *Ah! Bwana katoka mida hii hii!*

‘Ach! Mann, der ist gerade raus!’

⁶² Swahili-Sprichwort *maji yaliyomwagika hayazoleki* (Wasser, das verschüttet wurde, kann nicht wieder eingesammelt werden).

⁶³ Wörtlich: Ich halte ihre Füße.

(4) Moe: *Shikamoo chief!*

‘Sei begrüßt Chef!’

(5) Sam: (zu Moe) *Maharaba mchizi wangu hujambo?*

‘Sei begrüßt, mein Cooler, wie gehts?’

(6) Moe: *Sijambo bwana. Mambo inaendaje?*

‘Mir geht’s gut. Wie laufen die Dinge?’

[41] Szene 44, 3

(3) Sam: *Vipi? Umedozi mpaka sasa? Au ndio uchovu wa jana.*

‘Wie? Du pennst bis jetzt? Oder hast Du einen Kater von gestern?’

(4) Eric: *Uchovu tu brother.*

‘Das ist nur der Kater, Bruder.’

5. 5 Stella

Stella ist eine impulsive junge Frau, die sehr auf die Darstellung ihrer weiblichen Reize achtet. Sie wohnt mit ihrer Freundin Edna zusammen, mit der sie die meisten Dialoge im Film führt und durch die sie maßgeblich charakterisiert wird. Wie der Zuschauer in einem Gespräch mit Edna und Zuvena erfährt, sind beide Elternteile Stellas tot. Durch die vielen Beziehungen mit den Männern im Film repräsentiert sie das Bild eines leichtlebigen *city girls* ohne jede Moral, ähnlich den *shangingi*⁶⁴ aus dem Swahili-Theater und anderen Kunstformen (Lange 2001:147/148).

Während sie mit dem aggressiven Rasta zusammen ist, flirtet sie mit einem der Friseur und wird später deshalb von Rasta misshandelt. Doch ihre große Liebe heißt GK, den sie zuerst mit GKs Affäre Joan teilen muss und den sie an Zuvena zu verlieren fürchtet. Als sie die beiden dann auch noch zusammen sieht, nimmt ihre Eifersucht überhand und sie schlägt Zuvena brutal zusammen.

Für ihr unsoziales und brutales Verhalten wird sie bestraft, als sie von der Polizei verhaftet wird.

Ihre Sprache spiegelt das Stereotyp eines *city girls* wider. Stella ist eine der Figuren des Films, die sehr häufig Slang verwenden.

⁶⁴ *Shangingi* ist ein Slangausdruck für eine Frau, die es nur auf das Geld der Männer abgesehen hat und diese sexuell ausbeutet (Lange 2001:147/148).

[42] Szene 23

(Im Innenhof sind Stella, Edna und Zuwena. Edna und Zuwena waschen in Eimern Kleider während Stella auf der Bank sitzt und von Rasta erzählt.)

(1) Stella: *Basi jamaa akafikiri kuna ufagio, nikamwambia timua zako! Kwenda! Ufagio hakuna, hapa kimpango wake mtu hafagiliwi mtu. Akaona nitamindi kwa sasa nini! Mirasta utafikiri anaomba msaada kwenye tuta⁶⁵?*

‘Und Rasta dachte es gibt Interesse, ich sagte ihm: hau ab! Geh, es gibt kein Interesse, dann entschied er, jemanden zu verprügeln. Er dachte, es macht mir was aus und jetzt was! Rasta, man würde denken, er braucht Hilfe.’

(2) Edna: *Basi imekwisha hapo?*

‘Also, ist das das Ende?’ (Sie lachen)

(3) Stella: *Jamaa si akatoka pale, babako. Kwa nini asiende kuchukua wake ubapa „ree” mpaka saloon kwenda kumfanyizia mwenzike.*

‘Rasta ging dort raus, mein Freund. Er nahm sein Messer -„rii”⁶⁶ bis zum Saloon, um ihm Probleme zu machen.’

(4) Zuwena: *Eh! Kwani Ubapa ndiyo nini?*

‘Was! Warum, ubapa was ist das?’

(5) Stella: *We! Fala nini, hujui maana ya ubapa ni kisu babake.*

Du! Bist du blöd, du kennst nicht die Bedeutung von *ubapa*, es ist Messer, meine Gute.

(6) Edna: *Stella lakini unajua wewe umezidi. Wewe unasababisha hayo yote.*

‘Stella, aber du weißt, du hast übertrieben. Du warst es, die das alles verursacht hat.’

(7) Stella: *Wewe unaumwa nimesababisha kitu gani. Yaani, wewe hebu fikiria maisha haya ya mjini. Mimi sina baba sina mama unafikiri nitaisha maisha ya kifalafala kama wewe.*

‘Was hast du für ein Problem, was hab ich verursacht. Was denn, du, denk doch mal an dieses Leben in der Stadt. Ich habe keinen Vater und keine Mutter, glaubst du, ich werde ein idiotisches Leben wie du leben?’

(8) Edna: *Unajua Stella usitake kuniambia maneno kama hayo, umesikia?*

‘Weißt du, Stella, du solltest mir sowas nicht sagen, hörst du?’

⁶⁵ Wörtlich: Hilfe beim Verkehrshügel. Das sagen die Fahrgäste in einem Bus, wenn der Fahrer über einen Verkehrshügel fährt.

⁶⁶ Onomatopoetisch, wie er zum Salon fährt.

(9) Stella: *Wewe bwana mdogo tu, mimi hunipi **pressure**, unaelewa, eh? Halafu mtoto tu wewe.*

‘Du bist nur eine Kleine, gib mir keinen Stress, verstehst du, mh? Außerdem bist du nur ein Kind.’

(10) Edna: *Stella, usidhani nakuogopa kwa sababu ndomo wako. Sikuogopi hata kidogo wewe ni mpumbavu.*

‘Stella, glaub nicht, dass ich Angst vor dir habe wegen dem, was du erzählst. Ich habe keine Angst vor dir, du bist ein Idiotin.’

(11) Stella: *Ni mto ni mtoto natafuta wewe. Ndiyo unajichonga sana siku hizi, unachonga sana. Za takuonyesha ni nani!*

‘Du Kin-, du Kind, ich werd’s dir zeigen, du. Wirklich, du redest dir was ein dieser Tage, du redest zu viel. Das wird uns zeigen, wer es ist!’

(12) Edna: *Sikuogopi kama unajaribu fanya chochote!*

‘Ich hab keine Angst, wenn du versuchst mir irgendwas anzutun.’

(13) Stella: *Huniogopi?*

‘Du hast keine Angst vor mir?’

(Stella nimmt ein Messer. Zuwena versucht, sie festzuhalten. Stella springt über die kleine Mauer und rennt weg.)

(14) Edna (ruft ihr hinterher): *Stella! Nakuambia sikuogopi, sikuogopi!*

‘Stella! Ich habe dir gesagt, ich habe keine Angst vor dir, ich habe keine Angst vor dir!’

(15) Stella: *Hapa unachonga!*

‘Hier, du redest zu viel!’

(16) Edna: *Ndio!*

‘Ja!’

In dieser Szene, in der Stella erzählt, wie sie Rasta verärgert hat, erfährt der Zuschauer, wie Stella mit den Männern spielt. Darüber hinaus erwähnt sie, dass sie ein Waisenkind ist. Ihre Geschichte erzählt sie prahlend und bestückt mit vielen Slangbegriffen, was ihre Zuhörerinnen Zuwena und Edna beeindrucken soll. Die vernünftige Edna, die sie auf den Boden der Tatsachen zurückholen will, beschimpft sie daraufhin mit *maisha ya kifalafala*, *mtoto* und *mdogo*.

Als sich Edna Stella widersetzt und beteuert, keine Angst vor ihr zu haben, nimmt Stella, gewaltbereit wie sie dargestellt wird, ein Messer und will auf Edna losgehen. Nur Zuwena kann sie davon abhalten.

Auch in der nächsten Szene zeigt sich ihr Charakter und ihre slangdurchsetzte Sprache.

[43] Szene 8

(Stella holt sich an der Bar ein Bier und geht zu Zuwena.)

(1) Stella: *Sasa, mwanangu eh, mimi si mlevi wa kutosha, au siyo? Acha basi niwape hi washikaji, siwajua mambo fulani mambo ya fedha mwanangu.* (Stella geht)

‘Also, mein Kind mh, ich bin betrunken genug, oder nicht? Lass mich zu den Freunden Hallo sagen, wissen sie nicht, dass sich alles um Geld dreht, mein Kind.’

(2) Zuwena: *Poa!* (Stella kommt zurück und nimmt sie zur Seite.)

‘Cool!’

(3) Stella: *Ha Zuwena njoo mara moja. Hivi Zuwena, wewe unachobabaika huyo na Eric ni kitu gani? Eh! Unajua Eric hafanani kuwa na wewe unajua. Sasa utanieleza umefuata nini mara kibao. Wewe msichana mzuri mrembo unapendwa na kila mtu. Hebu wangapi wanakutaka huko mtaani. Eric ni maskini wa Mungu kachoo-ka hata hamufanani kuwa naye unamwangalia kitu gani au binti unamfuga usiusemee moyo, mshikaji⁶⁷.*

‘Hey Zuwena, komm mal her. Zuwena, das, womit du nicht rausrückst mit Eric, was ist das? Hm! Du weißt, Eric ist nicht dein Typ, du weißt das. Jetzt wirst du mir erzählen, was du dauernd damit willst. Ein hübsches Mädchen wie du, eine Schönheit, die von allen geliebt wird. Also wie viele wollen dich hier im Viertel. Eric ist bettelarm, bei Gott, und er passt nicht zu dir. Warum bist du mit ihm zusammen, oder ist er schwul und du beschützt ihn. Man soll nicht sagen, was in seinem Herzen ist, meine Freundin.’

(4) Zuwena: *Stella!*

(5) Stella: *Nini!*

‘Was?’

(6) Zuwena: *Uhusiano wangu na Eric! Naomba uwache hivyo ilivyo. Hujui Eric anachonipa. Hujui Eric ananikuna wapi, unasikia?*

‘Meine Beziehung mit Eric! Ich bitte dich, sie so zu lassen, wie sie ist. Du weißt nicht, was Eric mir gibt. Du weißt nicht, was Eric für mich bedeutet, hörst du?’

Die obige Szene zwischen Stella und Zuwena zeigt, wie Stella, ihrer Trunkenheit bewusst, sich über die Beziehung zwischen Eric und Zuwena lustig macht. Dies tut sie mit ihrer slangdurchsetzten Sprache. Dabei verwendet sie typische Slang-Begriffe, wie *washikaji*, *kibao*, *mrembo* und dem Liedzitat *si usiusemee moyo, mshikaji*.

⁶⁷ *usiusemee moyo mshikaji* ist ein Zitat aus einem Lied von Judith Wambura alias Lady Jay Dee, einer tansanischen Sängerin.

Mit ihrer Coolness und Besserwisserei setzt sie sich über Zuwana hinweg und verurteilt ihre Beziehung zu Eric, der in ihren Augen nur ein mittelloser Mann ist.

In den folgenden zwei Äußerungen Stellas zeigt sich ihre Aggressivität.

[44] Szene 39, 35

(Stella erwischt GK und Zuwana bei einer freundschaftlichen Umarmung.)

Stella (zu Zuwana): *Nakupa masaa arobaini na nane. Uhame mji huu, la sivyo utaondoka mji huu maiti!*

‘Ich geb dir 48 Stunden. Geh aus der Stadt, wenn nicht, wirst du diese Stadt als Leiche verlassen!’

[45] Szene 52, 5

(Stella hat Zuwana gerade verprügelt.)

Stella: *Nakuuliza sasa nakuamua hiki ni kionjo kipigo kinakuja (schlägt sie wieder)* (zu Edna) *twenzetu!*

‘Ich frag dich jetzt, ich hab Folgendes entschieden, das ist erst das Vorspiel, die Schläge kommen noch. Lass uns gehen!’

5. 6 GK

GK, der *King Master Crazy*, ist ein etablierter, angesehener Rapper in Dar es Salaam.

Mit seiner Sprache und seinem Auftreten repräsentiert er einen Superstar aus der Hip-Hop Szene Dar es Salaams. Für ihn bedeuten Musik und Erfolg alles, und er will seine Stellung als Star nicht aufgeben. Seine Berühmtheit wird im Film immer wieder angesprochen, und oft nutzt er seinen Sonderstatus aus, um sich nicht an Regeln halten zu müssen.

Er ist immer mit seinem Auto unterwegs, was ihn von den anderen Figuren des Films unterscheidet. Sein treuer Freund und Begleiter AY ist ständig an seiner Seite und ist bereit, für ihn Dienste zu tun und ihn in Konflikten zu verteidigen. Seine Probleme löst GK mit Geld. Dies wird z.B. in Szene 22 deutlich, als er den Stand der alten Nachbarin umfährt und GK ihr, um ihr Klagen zu beenden, mehr Geld gibt, als der eigentlich entstandene Schaden wert ist.

Er ist ein Frauenheld und Draufgänger und beherrscht die Kunst des Flirtens. Er ist sprachlich sehr gewandt und versucht so, Zuwana zu erobern.

Doch seine vielen Beziehungen mit Frauen und sein ungezügelter Sexleben, z.B. mit Stella und Joan, bringen ihn in Schwierigkeiten. Seine wahre Liebe gilt jedoch Zuwana. Um sie für sich zu gewinnen, ist er bereit, Eric zu helfen ein Star zu werden. Als Eric seinen ersehnten Auftritt im Club hat, nutzt er die Gelegenheit und entführt Zuwana.

GK, der in 13 Szenen des Films vorkommt, spricht die Sprache eines Rappers. Er redet sehr schnell mit vielen Kontraktionen und verwendet kurze abgehackte Äußerungen, so als würde er rappen. Sein Vokabular umfasst viele Slangbegriffe und die für einen Rapper typischen Musik-Begriffe aus dem Englischen.

[46] Szene 53, 17

(GK und AY suchen nach Eric, um ihn um Verzeihung zu bitten. Sie reden mit Said.)

GK: *Sikiliza bro, jamaa si mshikaji wako bwana, naomba kaongee naye, mwambie ni bahati mbaya, si wote ni washikaji, tunafanya kama hatufahamiani, haya ni mambo madogo, nakuomba sana, au vipi?*

‘Hör zu Bruder, ist Eric nicht dein Freund, Mann, ich bitte dich, mit ihm zu reden, sag ihm, es war Pech, sind wir nicht alle Freunde, wir tun so, als würden wir uns nicht kennen, das sind Kleinigkeiten, ich bitte dich sehr, oder wie?’

In der obigen Szene, im Gespräch mit Said, dem Friseur, verwendet GK die für Kibongobongo typischen Anreden, wie *Sikiliza bro* und Anredepronomen *mshikaji* und *bwana*. Er verwendet kurze hintereinandergereihte Äußerungen und die für Slang typische Syntax, sowie die interrogative Phrase *au vipi?* (oder wie?).

In den Szenen, in denen er mit Zuwana redet, verwendet er weniger Slang, was bedeuten kann, dass er sie als junge Dame aus besseren Verhältnissen würdigt. Er lässt aber einige Slangausdrücke einfließen, wenn er von seiner Karriere als Musiker spricht. Dazu gehören die englisch entlehnten Begriffe wie *mastaa*, das Verb *perform* und die semantischen Erweiterungen wie *bonge* und *mbao*.

[47] Szene 39, 31

(GK erzählt Zuwana bei sich zu Hause, wie er Eric helfen möchte.)

GK: *Yaani nimealikwa katika bonge la tamasha huko Zanzibar. Ni tamasha kubwa hapa duniani na moja ya mastaa mbao wamealikwa ni mimi!*

Sasa napenda niende na wewe pamoja na Eric. Yaani akipanda na kuperform katika ile tamasha anaonekana Ulimwengu mzima. Sasa nikupe nini zaidi ya hapo.

‘Das heißt, ich bin auf ein super Festival dort in Sansibar eingeladen. Das ist eins der größten Festivals, und einer der vielen Stars, den sie eingeladen haben, bin ich! Also, ich will, dass ich mit dir und Eric dahin gehe. Das heißt, wenn er auf die Bühne geht und in diesem Konzert auftritt, ist er in der ganzen Welt zu sehen. Also, was soll ich dir noch mehr geben.’

In Szene 31 versucht GK, Zuwana einen Antrag zu machen und sie so von seiner Liebe für sie zu überzeugen. Wieder lässt er Slangelemente einfließen.

[48] Szene 31

(4) GK: *Zuwena! Labda ukinitazama mimi unaona naweza kukudanganya, au kukupoteza muda wako yaani nikakuharibu halafu nikakudump kama mabrothermen wengine.*

‘Zuwena! Vielleicht, wenn du mich anschaust, denkst du, ich könnte dich betrügen oder deine Zeit verschwenden, das heißt, ich verderbe dich und lass dich hängen wie andere Männer.’ [...]

(10) GK: *Basi Zuwena, nakuomba ingawa unipe jibu zuri leo nikalale kwa kweli Zuwena tokea nimekutana na wewe siku ya kwanza pale Club Billacanas kwa kweli nimekuwa nikikosa usingizi, **appetite** yangu inakuwa imetoweka, yaani mpaka uwezo wangu wa kuandika mashauri umeisha kabisa.*

‘Also Zuwena, ich bitte dich trotzdem, gib mir heute eine gute Antwort, damit ich richtig schlafe, Zuwena. Seit ich dich getroffen habe, am ersten Tag dort im Club Bilicanas, wirklich, ich kann nicht mehr schlafen und habe meinen **Appetit** verloren, das heißt, sogar meine Fähigkeit, Lieder zu schreiben, hat aufgehört.’

Im weiteren Verlauf der Szene verwendet er besonders metaphorische und poetische Sprache, um Zuwena zu erobern. Seine letzte und besonders hervorgehobene Äußerung ist in Englisch, und dies verleiht dem Versprechen, das er Zuwena gibt, besonderen Nachdruck.

(14) GK: *Zuwena, sauti yako tu yaani inanichoma rohoni mwangu Zuwena.*

‘Zuwena, nur deine Stimme, das heißt, sie durchbohrt mir meine Seele, Zuwena.’

(15) Zuwena: *Mbona? Mimi ni sauti ya kawaida tutapoendelea kukaa pamoja utuizoea tu.*

‘Warum? Ich habe eine gewöhnliche Stimme, wenn wir weiter zusammen sind, wirst du dich an sie gewöhnen.’

(16) GK: *Hata hilo tabasamu lako kabisa ndio unazidi kunimaliza mpenzi.*

‘Sogar dieses, dein Lächeln, wirklich dadurch machst du mich noch fertiger, Liebste.’

(17) Zuwena: *Bwana, maneno yako yananifanya nisikie aibu.*

‘Mann, deine Worte machen mich beschämt.’

(18) GK: *Halafu harusi yetu Zuwena, nataka iwe bonge la harusi ambayo haijawahi kutokea Tanzania nzima eh.*

‘Und dann unsere Hochzeit Zuwena, ich will dass es eine super Hochzeit wird, die es in ganz Tansania nie gegeben hat, mh.’

(19) Zuwena: *Harusi tena!? Mbona mie muislam na wewe mkristo.*

‘Was Hochzeit!? Warum? Ich bin Muslima und du bist Christ.’

(20) GK: *Zuwena, I will do anything for you my dear!*

‘Zuwena, ich werde alles für dich tun mein Schatz!

(21) Zuwena: *Real?*

‘Wirklich?’

5.7 Bosi

Bosi ist der Direktor einer Firma in Dar es Salaam. Als dicker, breitschultriger Mann in mittleren Jahren stellt er einen stereotypischen tansanischen Vorgesetzten dar. Er ist sehr streng mit seinen Angestellten und wird schnell cholerisch. Dies äußert sich vor allem in seiner Mimik und Gestik. Er verwendet er viele Imperative und spricht sehr langsam, deutlich und betont zu seinen Angestellten.

[49] Szene 21

(Bosi führt ein Privatgespräch auf seinem Handy, das andere Telefon klingelt.)

(1) Bosi: *Mawazi yako, Darling, yananichanganya-ya-o.k.* (nimmt das Telfon ab)

‘Deine Gedanken, Schatz, sie verwirren mich - sie - o.k.’

(2) Bosi: *Hallo!*

(3) Sekretärin: *Bosi niwaruhusu waingie?*

‘Boss, soll ich ihnen erlauben, einzutreten?’

(4) Bosi: *O.k. waambie waingie.*

‘O.k., sagen Sie ihnen, Sie sollen reinkommen.’

(Die Sekretärin legt auf und wendet sich an die Männer.)

(5) Sekretärin: *Mmeambiwa ingieni.*

‘Sie sollen reinkommen.’

(Vier Männer treten ein.)

(6) Bosi: *Ketini!*

‘Setzen Sie sich.’

(Sie setzen sich)

(7) Bosi: *Nimewaita katika kikao hichi dharura, nataka kuzungumzia swala moja tu. Suala lenyewe ni kuhusu ripoti ya uchunguzi ya awali ya malipo ya shilingi milioni ishirini ambayo imefanywa katika kampuni ambayo (das Telefon klingelt) haikustahili malipo kutokana na kutokumaliza kazi kama mkataba ulivyosema.*

‘Ich habe Sie in diese Krisensitzung gerufen, weil ich nur ein Problem besprechen möchte. Die Frage betrifft den ersten Wirtschaftsbericht über den Umsatz von zwanzig Millionen Shillingi, die einer Firma gegeben wurden, die das Geld noch nicht hätte bekommen sollen, weil sie die Arbeit nicht beendet hatte, die im Vertrag steht.’

(Bosi hebt den Telefonhörer ab.)

(8) Bosi: *Naam!*

‘Ja!’

(9) Sekretärin: *Kuna simu kutoka sauti za International.*

‘Da ist ein Anruf von *Sauti za International*⁶⁸’

(10) Bosi: *Mwambie sitaki kuonana nao!*

‘Sagen Sie ihnen, ich will sie nicht treffen!’

(11) Sekretärin: *Sasa niwaambiaje Bosi?*

‘Nun, was soll ich ihnen sagen Boss?’

(12) Bosi: *Waambie suala lao ndilo linajadiliwa hapa.*

‘Sagen Sie ihnen, ihre Frage wird gerade hier diskutiert.’

(13) Sekretärin: *Kwa hivyo?*

‘Also?’

(14) Bosi: *Wasubiri **repoti** itasema nini kama kukutana mahakamani, au vipi?*

‘Sie sollen warten, was im Bericht steht, oder wir sehen uns vor Gericht, oder wie?’

(knallt den Hörer auf das Telefon und schnauft.) *Ah!*

(Mzee Milali steht auf, um etwas zu sagen.)

(15) Mzee Milali: *Semahani Bosi naomba nikajisaidie kidogo-*

‘Entschuldigen Sie, Boss, ich würde gerne auf die Toilette-’

⁶⁸ Erfundener Name für einen Radio- oder Fernsehsender.

(16) Bosi: *Kaa chini! Wewe unasababisha yote haja na wewe unafanya kampuni kujikuta katika hasara kubwa na **bodi** kutaka kujua na nini kimetokea na nani amesababisha mchezo huu!*

‘Setzen Sie sich hin! Sie haben das alles erst verursacht und sie haben die Firma in diese schwierige Situation gebracht und der Vorstand will wissen, was passiert ist und wer diesen Quatsch verursacht hat!’ [...]

(22) Bosi: **Exactly** *kuna utata milioni ishirini mmezipeleka wapi? **Twenty million** mmezipeleka wapi? Mimi kama meneja mkuu. Nimeshapeleka ripoti yenu na bodi imesema itatoa tamko lake rasmi mwezi ujao. Nendeni!*

‘**Genau**, es gibt ein Problem: **zwanzig Millionen**, wohin haben Sie sie gebracht? Zwanzig Millionen haben Sie wohin gebracht? Ich bin so etwas wie der Chefmanager. Ich habe Ihren Bericht schon losgeschickt, und der Vorstand hat gesagt, er wird seine offizielle Erklärung nächsten Monat herausgeben. Gehen Sie!’

Diese erste Szene, in der der Zuschauer die Figur des Bosi kennen lernt, beginnt mit einem Telefongespräch von Bosi mit seiner Geliebten, bei dem er entspannt und liebevoll spricht. Doch dies wird durch das Klingeln des anderen Telefons plötzlich unterbrochen und er verwandelt sich in einen schlecht gelaunten Vorgesetzten. Die Sprache, mit der er zu seiner Sekretärin und zu seinen Angestellten spricht, ist von vielen Imperativen geprägt, mit denen er seine Befehle erteilt und Autorität und Ärger ausdrückt. Seine folgende Ansprache zur Situation der Firma ist in klarem und deutlichen Swahili mit vielen Genitiv- und Relativkonstruktionen und die im Büro-Swahili verwendeten Fachtermini wie *kikao cha dharura* (Krisensitzung), *ripoti ya uchunguzi ya awali* (Wirtschaftsbericht), *mkataba* (Vertrag), *bodi* (Vorstand), *meneja mkuu* (Direktor) und *mhasibu* (Buchhalter).

Er verwendet wenig Codeswitching, davon zwei englische Verben, die in eine Swahili-Verbalphrase eingebettet sind: *ku-save* und *kuli-force*.

Mit den englischen Konstituenten **Exactly** (Genau) und **Twenty Million** (Zwanzig Millionen) betont er seine Äußerungen, und die Diskussion befindet sich auf ihrem Höhepunkt.

Am Ende der Szene droht er Sam mit dem Gefängnis, falls dieser nicht weiter unter den gegebenen Umständen arbeiten will.

5.8 Halima

Halima ist die Mutter von Zuweni. Sie repräsentiert die gebildete Mittelklasse-Frau in Tansania. Sie ist immer gut gekleidet und geschminkt und besitzt mehrere Statussymbole wie ein Haus und einen schicken Jeep. Da man ihren Mann nicht sieht, ist anzunehmen, dass sie getrennt von ihm lebt. Sie ist sehr um ihren Ruf und den ihrer Tochter besorgt. Sie möchte nicht, dass sich Zuweni

mit dem mittellosen Eric einlässt, obwohl sie weiß, wie sehr Zuwena ihn liebt. In einem Streit mit ihrer Tochter nennt sie diese sogar eine Nutte und schmeißt sie raus. Allerdings ist sie auch sehr nachsichtig, als sie anschließend ihre Tochter aufsucht, und sie um Verzeihung bittet.

Sehr streng zeigt sie sich, als ihre Tochter die Höflichkeitsregeln bricht und sie bei ihrem Vornamen nennt. Sie ist nicht bereit, ihr dies zu verzeihen. Sie wirkt sehr oberflächlich, als ihr in Szene 56 ihre frisch gereinigte Sofagarnitur wichtiger ist als ihre verletzte Tochter. In den drei Dialogszenen, in denen sie auftritt, befindet sie sich in Konfliktgesprächen mit ihrer Tochter.

Sie ist die Figur im Film, die fast ausschließlich Codeswitching verwendet. Das Codeswitching Halimas umfasst sowohl satzinternes als auch satzexternes Codeswitching. Die satzexternen Wechsel (Komplementphrase) überwiegen die satzinternen Wechsel in den Äußerungen. Allerdings wechselt sie in der Regel nicht innerhalb einer Satzkonstituente die Sprache. Unter den satzinternen Wechseln wurde nur ein Wechsel innerhalb einer Konstituente, einer Swahili-Verbalphrase (*uta-regret*) identifiziert. Dadurch unterscheidet sich Halima Codeswitching von dem der Kibongobongo-Sprecher, die diese Art Codeswitching sehr häufig verwenden.

Ihr Umschalten hat vor allem diskurspragmatische Funktion, da die Wechsel häufig am Anfang oder Ende einer Äußerung stehen und als Sprechakte aufzufassen sind. Zu den diskursiven Funktionen gehört auch ihr fünfmal verwendetes semantisch repetitives Codeswitching, indem sie die Äußerung in der anderen Sprache wiederholt und ihr somit Nachdruck verleiht. Zweimal unterscheidet der Wechsel direkte und indirekte Rede.

Zu den Sprechakten auf Englisch gehören Flüche, wie *For Goodness sake* (Verdammt noch mal) oder *my Goodness* (meine Güte) und Befehle wie *shut up!* (Halt den Mund), das Bittwort *please* (Bitte), einleitende Phrasen wie *By the way* (übrigens) und interrogative Bekräftigungen wie *is that clear?* (Ist das klar?).

Ihr ständiges Codeswitching spiegelt ihre Bildung und ihren materiell höheren Status gegenüber den anderen Personen im Film wider. Durch Halimas Anwendung des Englischen während des Gesprächs mit ihrer Tochter Zuwena wird suggeriert, dass Halima will, dass ihre Tochter ebenfalls Englisch spricht.

[50] Szene 41, 5

(5) Halima: Yaani bwana, **you know I don't like** utani **when I'm late**. **By the way**, huyu huyu kijana anafanya nini pale nje, he? **Did I not tell you** sitaki kumwona hapa. Sitaki kumwona hapa na anakuja saa hizi saa moja na nusu za asubuhi kama vile yeye ni baba wenye nyumba **why**, eh? **For goodness sake** nimekuambia kuna maswala ya sh-kusoma, kuna shule, eh? **I want you to take you to Kampala for form five**. Si tunaongea?

‘Ach mann, **du weißt, ich mag keine** Scherze, **wenn ich spät dran bin**. **Übrigens**, dieser - dieser junge Kerl was macht der dort draußen, mh? **Hab ich dir nicht gesagt**, ich will

ihn hier nicht mehr sehen. Ich will ihn hier nicht sehen, und er kommt jetzt zu einer Zeit, um halb sieben Uhr morgens, als ob er selbst der Hausvater wäre, **warum denn**, mh? **Verdammt noch mal**, ich habe dir gesagt, da ist noch die Frage mit der Sch - zu lernen, es gibt die Schule, mh? **Ich will dich nach Kampala aufs Gymnasium schicken**. Haben wir nicht darüber geredet?’

Im obigen Beispiel wird deutlich, dass Halimas Codeswitching diskursstrukturierende Elemente umfasst. Oft wechselt sie am Satzanfang und Satzende zu Englisch.

Im ersten Satz ist Englisch die Matrixsprache, in die das Swahili-Wort *utani* eingebettet wird.

Danach wechselt die Matrixsprache zu Swahili, und Englisch hat nur noch diskursstrukturierende Funktion. Der letzte ganze Satz, der auch eine besonders wichtige Ankündigung enthält, ist wieder auf Englisch und nur die diskursstrukturierende Nachfrage auf Swahili.

In der Verwendung des Codeswitching der Figur Halima werden auch die psychologischen Motive des Wechsels zwischen den beiden Sprachen deutlich.

Je wütender Halima in einem Streit wird, desto mehr Englisch verwendet sie, was Distanz zu ihrer Tochter, aber auch ihre Autorität als Mutter reflektiert (siehe 6.3.1).

5.9 Mama

Die im Film namenlose Nachbarin, die mit *mama* angesprochen wird, ist eine einfache, arme ältere Frau, die mit dem Verkauf von Orangen und Fischen ihren Lebensunterhalt bestreiten muss. Sie trägt einen einfachen *kanga* und hat die Haare kurz geschoren. Meiner Informantin zufolge ist sie durch ihren Akzent, der Ethnie der Ngoni⁶⁹ aus Songea in Südwest-Tansania zuzuordnen. Ihr Akzent ist durch phonologische Veränderungen des Swahili, aber auch durch ihre Art der Betonung charakterisiert.

In den folgenden Äußerungsausschnitten sind die Unterschiede zum Standard-Swahili zu erkennen. Diese sind vor allem durch Palatalisierungsprozesse charakterisiert.

Mama Szene 27, 1 Standard-Swahili

mwana wa nde *mwana wa nje*

kufyagia hufyagii! *Kufagia hufagii*

roho nyenyemu *kuwa na wasiwasi*

Ihre Erscheinung, aber vor allem ihre Sprache löst Belustigung aus. Die Figur der Mama ist eine ironische Präsentation der ungebildeten und naiven Provinziellen, die nicht wirklich urbanisiert

⁶⁹ Die Ngoni sind ursprünglich aus Südafrika in Südtansania eingewandert und unterwarfen die dort ansässigen Pangwa.

Heute werden Leute aus dieser Region als Ngoni bezeichnet, obwohl ihre ethnischen Wurzeln nicht eindeutig sind (Ngonyani 2001: 337ff).

ist. Sie repräsentiert somit die vielen aus den ländlichen Gegenden Tansanias nach Dar es Salaam Immigrierten, die von den Dar es Salaamern als *Washamba* bezeichnet werden (Lange 2002:32).

Da sie in direkter Nachbarschaft zu Eric wohnt, prallen die unterschiedlichen Lebensweisen aufeinander. Im gemeinsamen Compound kümmert sie sich um die Nachbarn und fühlt sich von ihnen ausgebeutet.

Sie hat die Rolle der Klagenden im Film und repräsentiert die Ärmsten der Gesellschaft Dar es Salaams. Im Konflikt ist sie nur mit Geld zu besänftigen, wie es in der Szene, als GK ihren Straßenstand umfährt, deutlich wird.

Zwar kommt die *mama* nur in zwei Szenen des Films vor, doch spielt sie in der Figurenkonstellation eine wichtige Rolle, da sie einen Gegenpol zu den jüngeren Charakteren bildet. Auch hat sie in Szene 27 die Funktion, dem Zuschauer fehlende Informationen zu liefern und somit die Handlung sprachlich zu komprimieren. Dies tut sie wie ein Geschichtenerzählerin, indem sie einen stattgefunden Dialog sehr theatralisch nachspielt.

[51] Szene 27, 2

(Nachdem die *mama* alleine vor sich hin geschimpft hat, kommt Eric von seinem Bruder wieder und trifft sie im Hof. Sie erzählt ihm, was sich in seiner Abwesenheit zugetragen hat.)

(2) Mama: *Ehe! Afadhali umefika.*

‘Aha! Gut, dass du kommst.’

(3) Eric: *Shikamoo.*

‘Sei begrüßt.’

(4) Mama: *Marihaba bwana, alifika hapa baba mwenye nyumba, kanikuta mimi nakaanga kaanga samaki wangu pale! Akaniuliza: Huyu yupo?*

Mimi nikamweleza: Hayupo! Halafu tena akaniuliza: amekuachia maagizo? Nikasema m-mh wakati ameondoka yeye na mimi hatukuonana. Kwa hiyo ametoka tu. (schreit, gestikuliert und rollt mit den Augen) We, we, we, we, we, we!

Pale pale mimi nikamwona amegeuka sura kama nini, uso kama mipaka, mipaka mimi nikaogopa. Halafu akachukua ufunguo kwenye fuko lake la Rambo, kufuli akafanya ‘nywi’ pale.

‘Sei begrüßt mein Herr, der Hausbesitzer ist hierher gekommen, er hat mich getroffen als ich meine Fische da drüben frittiert habe! Er hat mich gefragt: „Ist er da?“ Da hab ich ihm geantwortet: „Er ist nicht da!“ Schließlich hat er mich wieder gefragt: „Hat er dir eine Nachricht hinterlassen?“ Da hab ich gesagt „m-mh als er gegangen ist, haben er und ich uns nicht gesehen.“ Deshalb ist er einfach gegangen. Weh, weh, weh, weh, weh, weh, weh!

Dort, dort drüben hab ich gesehen, wie er sein Aussehen verändert hat wie irgendetwas, ein Gesicht wie eine Katze, Katzen, ich hab mich gefürchtet. Danach hat er den Schlüssel aus seiner Rambo-Tasche⁷⁰ genommen und hat das Schloss genommen und dort drüben ‘nywi’⁷¹ gemacht.’

In den Konfliktszenen mit GK spricht sie schreiend und sehr schnell mit sehr langen Äußerungseinheiten und vielen Wiederholungen. Dabei nimmt sie keine Rücksicht auf ihre Gesprächspartner und redet über sie hinweg.

[52] Szene 22, 1

(1) Mama: *He! Mimi sikubali mume nimwagia samaki wangu mtaji nimepata bahati mbaya nawe umenimwagia naona nitapata wapi hela ya kununua samaki tena na sitakubali kabisa mpaka munilipe samaki wangu pamoja na machungwa yangu nimepata kwa matatizo-*
‘Hey! ich bin nicht einverstanden, der Mann hat meine Fische umgefahren, das Kapital, ich habe Pech gehabt, und du, du hast sie umgefahren, ich denke wo soll ich das Geld hernehmen, um wieder Fische zu kaufen, und ich werde nicht einverstanden sein, bis ihr mir meine Fische zusammen mit meinen Orangen bezahlt, die ich schwierig bekommen hab-’ [...]

Besonders auffällig ist in ihren Äußerungen auch die häufige Verwendung des unabhängigen Personalpronomens der 1. Person Singular *mimi*⁷², welches die Egozentrik der Figur betont. Inhaltlich wie sprachlich geben die Äußerungen der Mama den Eindruck, dass sich die ganze Welt nur um sie und ihre Probleme dreht. Auch die wiederholte Äußerung *sikubali* (Ich bin nicht einverstanden) betont, dass sie sich im Unrecht fühlt. Dass sie keinen Satz zu Ende bringt und nur Verbal- und Nominalphrasen aneinander hängt, zeigt, wie aufgeregt und verärgert sie ist.

6 Swahili-Dialoge in *Girlfriend*

6.1 Dialogarten

Im Film unterscheidet man je nach Anzahl der Partizipanten in einem Gespräch zwischen Monologen, Dialogen und Polylogen.

⁷⁰ Taschen, auf denen Rambo abgebildet ist, werden als *mfuko la Rambo* (Rambotasche) bezeichnet.

⁷¹ Onomatopoeisch für das Geräusch des Türschlosses.

⁷² Evtl. ein Reflex ihrer Muttersprache (L1), in der Pronomina obligatorisch sind.

6.1.1 Monologe

Monologe im Film wurden vom Theater übernommen und haben die Funktion eines Erzählers. Charaktere, die im Film mit sich selbst reden, sind oft isolierte, schwache Antihelden, die dem Zuschauer aber einen ehrlichen Blick in ihre Seele geben (Kozloff 2000:70).

Im Film *Girlfriend* gibt es nur einen längeren Monolog und zwei kurze monologische Aussagen nach einem Dialog.

Der längere Monolog wird von Erics Nachbarin gehalten, die allein im Innenhof des Compounds steht und ihren nicht im Bild zu sehenden Nachbarn anklagt.

[53] Szene 27: Chivumbi⁷³

(1) Mama: *We Chivumbi kwa nini unaniletea si wemio uchafu huku, watu wote hapa tunakaa roho nyenyemu sababu ya wewe. Ukitoka kwenye kilabu chako mikojo kunikojolea hovyo ovyo lapu lapu mikojo ya pombe kufyagia hufyagii! Kununua mfagio kwenyewe hununui. Kufanya shuguli yoyote ya usafi hutaki maanake nini unakinyanyasa mwana wa nde? Unajua nina uchungu sana chivumbi wewe!! Hapa pote umetuletea bulaa la kipindupindu watu wote wamepindu ka pinduka na kahawa zako unauza vikombe huoshi, mara unikute chooni, mara - kwa nini lakini? Halafu hapo hapo lazima leo nikueleze, kunijiaga mie usiku "ngongongo" kunifungulia pa mlango oh, Mama nataka samaki, oh mama nini - kumbe unanilongoza, chivumbi sitaki kuniletea kiwasha washa na Ukimwi wako nimekuambia, wenzangu wote muelewe chijana Chivumbi ananitongoza.*

‘Du Chivumbi, warum bringst du uns den Dreck dorthin, wir alle hier leben in Unfrieden wegen dir. Wenn du in deine Bar gehst, Urin, den du mir herbringst und dein Besäufnis, Urin des Biers, was das Fegen betrifft, du fegst nicht! Dir selber kaufst du keinen Besen. Alles, was mit Sauberkeit zu tun hat, magst du nicht, warum behandelst du die Leute von draußen schlecht? Weißt du, dass ich sehr sauer bin, Chivumbi, du! Hier überall bringst du uns das Unglück der Cholera her, alle Leute haben Cholera, und deinen Kaffee verkaufst du und spülst die Tassen nicht, manchmal triffst du mich im Bad, manchmal...warum denn nur? Außerdem genau hier muss ich es dir heute erzählen, mitten in der Nacht kommst du zu mir „gongongong“ damit ich dir die Tür öffne „oh, Mama ich will Fisch, oh mama was“ ...was denkst du, du belästigst mich, Chivumbi, ich will nicht, dass du mir deine Geilheit⁷⁴ und dein AIDS bringst, hab ich dir gesagt, alle deine Freunde sollen verstehen, dass mich der junge Chivumbi belästigt.’

⁷³ Nominalderivation von –vumba Staub, Dreck mit dem Präfix chi- (SSW ki-).

⁷⁴ Bedeutung hier nicht ganz klar. Eventuell auch Pimmel oder Juckreiz.

Neben dem längeren Monolog der *mama* finden sich in *Girlfriend* auch zwei kürzere monologische Äußerungen von Eric und Halima, die Einsicht in die Gefühlswelt dieser Figuren geben.

[54] Szene 44, 16

(Sam hat Eric gerade mitgeteilt, dass er ihn am nächsten Tag in ein Aufnahmestudio bringen will.)

Eric: (flüstert) *Ah, naenda studio.*

(zu sich selbst, springt hoch und ruft) *Ya, ye, yipi !!*

(flüsternd zu sich selbst, boxt sich in die Handfläche) ***Eric can play you!***

‘Ah, ich gehe ins Studio, ja jippi! **Eric kann für dich spielen!**’

[55] Szene 45, 12

Halima: (zu sich selbst): ***My God, sijui nimefanya nini, what-Mungu nisaidie I just don't know!***

‘**Mein Gott**, ich weiß nicht, was ich getan habe, **was-Gott** hilf mir, **ich weiß es einfach nicht!**’

6.1.2 Polyloge

Kozloff zufolge haben Polyloge, in denen sich mehr als zwei Charaktere unterhalten, die Funktion, die Figuren in ihrem sozialen Umfeld zu illustrieren und die Interaktion der Gruppe darzustellen.

“Most often dialogue in polylogue is used to create the atmosphere of a select subculture, showing the language and the mindset that this group has in common [...]”

(Kozloff 2000:71/72).

Charakterisiert sind Polyloge dadurch, dass sie unverständlich, überlappend oder in Gelächter ertränkt werden. Die einzelnen Zeilen der Aussagen sind weniger wichtig als die Übermittlung des Gruppenatmosphäre, hier *Bongo Flava*, dass durch das Chaos der Stimmen, Geräusche, Gelächter und die Witze innerhalb der *Insider*-Gespräche erzeugt wird (ebd.:72).

Als Polyloge können in *Girlfriend* Szene 7, 15, 21, 42, 51 und Szene 57 bezeichnet werden. In Bezug auf den Film bekommt der Zuschauer durch die inszenierten Polyloge Einblicke in die Atmosphäre der Hip-Hop-Szene Dar es Salaams und deren Umfeld. Dies gilt besonders für die Szenen, in denen GK und sein Freund AY in ein Gespräch verwickelt sind, das oft in einem chaotischen Streit endet. (Eine Ausnahme bildet Szene 21, in der ein Geschäftstreffen in Bosis Büro stattfindet.)

In Szene 15 wird das Chaos, das durch einen Polylog vermittelt werden kann, deutlich.

[56] Szene 15: Der Star will nicht bezahlen

(Im Club. Der Kellner kommt zum Tisch von GK und AY, der vollgestellt ist mit Bierflaschen. Er will kassieren.)

(1) Kellner: *Nimekuja kuchukua hela yangu.*

‘Ich bin gekommen, um mein Geld zu holen.’

(2) GK: *Wewe. Poa kitu kimoja. Usiponiletea kinywaji **network** yako imepotea kabisa. (?)*

‘Du. Cool, nur eine Sache. Wenn du mir keine Getränke bringst, hast du nicht mehr alle Tassen im Schrank.’

(3) Kellner: (wütend) *Kwanza nimekuja nimewaletea bia hapa na hamjalipa. Sasa ni mara ya pili hebu nipeni hela zangu nataka kukabidhi hesabu!*

‘Zuerst bin ich gekommen und hab euch Bier gebracht, und ihr habt noch nicht bezahlt. Jetzt ist es das zweite Mal, gebt mir mein Geld, ich will meine Abrechnung machen.’

(4) GK: *Nitakuramba vibao!*

‘Ich werde dich heftig verprügeln!’

(5) Kellner: *Huwezi kuniramba vibao hata siku moja!*

‘Du kannst mich niemals heftig verprügeln!’

(6) GK: *Sikiliza wewe nyumbani kwangu ni watu kumi kama wewe na wana kula na kulala.*

‘Hör zu, bei mir zu Hause gibt es zehn wie dich, und die essen und schlafen.’

(7) AY: *Sikiliza bwana wewe unaongea sana bwana!*

‘Hör zu, mein Lieber, du redest zu viel, mann!’

(8) Kellner: *Usiniletea **ustar** wenu hapa, mastaa gani hata nyinyi kwenye kola hamjaenda msinilete upumbavu-na mimi sio mpumbavu kwa taarifa yako!*

‘Bring mir nicht euer **Starsein** hierher, was für Stars, ihr wart noch nicht mal beim Kola⁷⁵, bringt mir nicht diesen Unsinn- und ich bin nicht der Depp für deine Geschichte!’

(9) GK: *Wewe wasemaje?*

‘Du, was hast du gesagt?’

(10) Kellner: *Huwezi kunifanye chochote, kwenda si kitu kwa mama-nipeni hela zangu, mbona mnakataa na pesa zangu nyinyi.*

‘Du kannst mir gar nichts, geh, ist das nicht was für Mama - gebt mir mein Geld, warum verweigert ihr mir mein Geld.’

(11) AY: *Wewe ni shemeji wangu!*

⁷⁵ Kola Awards, ein Musikerwettbewerb in Tansania.

‘Du bist mein Freund!’

(12) Kellner: *Wewe huwezi kunifanya kitu wewe!*

‘Du, du kannst mir nichts tun, du!’

(13) GK: *Wacha mpango wako wewe!*

‘Lass deine Angelegenheit, du!’

(14) AY: *Sisi tuna hela mimi naweza kuwa meneja wako!*

‘Wir haben Geld, ich könnte dein Manager sein!’

(15) Kellner: *Usinibabaishe wewe!*

Ilikuwa ni nyinyi mnaketi kama watu wenye hela. Unasema nini!

‘Verwirr mich nicht, du! Ihr wart es, die da sitzen, wie Leute mit Geld. Was sagst du!’

Kozloff unterscheidet zwischen echten Polylogen und Pseudo-Polylogen, in denen zwar mehrere Charaktere physikalisch anwesend sind, aber mehr als beistehende Zeugen eines Dialogs fungieren (Kozloff 2000: 72).

Diese Art der Polyloge kommt sehr oft im Film vor. In 16 Szenen des Films⁷⁶ kommen drei und mehrere Personen vor, die aber nur als Zeugen des stattfindenden Dialogs fungieren.

6.1.3 Dialoge im Film

Da die Dialoge im Film eine sehr große Gewichtung haben, ist es wichtig, diese als filmsprachlichen Bestandteil zu analysieren. Jedoch sollen die Dialoge nicht als Alltagssprache behandelt werden, denn es sind Dialoge in einer Kunstform, dem Medium Film.

“In narrative films, dialogue may strive mightily to imitate natural conversation, but it is always an imitation. It has been scripted, written and rewritten, censored, polished, rehearsed, and performed. Even when lines are improvised on the set, they have been spoken by impersonators, judged, approved, and allowed to remain. Then all dialogue is recorded, edited, mixed, underscored, and played through stereophonic speakers with Dolby sound” (Kozloff 2000:18).

Der Dialog im Film unterscheidet sich von Dialogen in der Literatur dadurch, dass er für die Zuschauer sichtbar ist. Der Zuschauer sieht den Ort, an dem der Dialog geführt wird, die Personen, die den Dialog führen mit ihrer äußeren Erscheinung, die Gestik, die Mimik und die Emotionen, die sie ausdrücken, und die sprechenden Münder sind zu sehen.

Zusätzlich zu den Bildern erhält der Zuschauer Informationen, die er zur Orientierung im Film braucht. Nach Straßner werden über den Dialog Namen, Titel, Berufsbezeichnungen, Verwandtschaftsverhältnisse, Gefühle, Emotionen, Situationen und Beziehungen transportiert. Filmdialoge sind kommentierende und interpretierende Einheiten. Handlungszusammenhänge

⁷⁶ (Szenen 1, 4, 10, 12, 18, 22-25, 32, 34, 44, 52-55)

werden deutlich, und Hintergrundinformationen werden dem Zuschauer geliefert. Darüber hinaus werden Motivationen der Handelnden deutlich, Erklärungen gegeben, psychologisch begründet, abgesichert, vertieft und ergänzt (Straßner 1985:284). Auch werden durch den Dialog Teile der Handlung komprimiert und dialogisch aufbereitet, da aus ökonomischen Gründen nicht immer alles gezeigt werden kann.

Besondere Funktion des Dialogs ist auch die Charakterisierung der Figuren. Sie werden direkt durch ihre Dialogpartner und indirekt durch ihre Stellungnahme, Redeweise, Redetempo, Betonung, Stilebene und durch ihre Wortwahl charakterisiert. „Dialogsequenzen markieren handelnde Personen als Typen, können sie trefflich karikieren, ihre Tätigkeiten ironisch pointieren oder zynisch kommentieren“ (ebd.: 285).

“Who gets to speak about what? Who is silenced? Who is interrupted? Dialogue is often the first place we should go to understand how film reflects social prejudices. By the same token, if we want to learn more about communities that are different from our own, we might profitably pay attention to the dialogue of films made by minority filmmakers” (Kozloff 2000: 27).

Die eigentlichen Dialoge werden als die fundamentale Struktur der Sprache im Film bezeichnet. Sie sind dramaturgisch von sehr großer Bedeutung. Sie sorgen für Aktion, Spannung und das Geben und Nehmen im Gespräch.

Sie versorgen den Zuschauer mit neuen Informationen, und die emotionale Schattierung kann ausgetauscht, in Frage gestellt oder es kann darauf reagiert werden (ebd.:72). Auch werden die Dialoge als Motor bezeichnet, der die Handlung vorantreibt.

Die Dialoge geben Informationen darüber, ob die am Dialog beteiligten Charaktere sich gut verstehen, welche Machtkonstellation zwischen den Gesprächspartnern besteht, die Höflichkeit zwischen den Figuren und ob sie einander zuhören oder nicht (ebd.:73).

Der Film *Girlfriend* besteht aus achtundfünfzig einzelnen Dialogszenen, die durch die Beziehung, die die Figuren zueinander haben, charakterisiert sind.

6.1.4 Dialogpaare

Die Dialogpaare und der Inhalt der geführten Gespräche sind durch die Beziehungen der Figuren, den situativen Rahmenkontext und die Motivation für das Gespräch charakterisiert. Im Folgenden wird ein Überblick über die im Film vorkommenden wichtigsten Diskurspaare gegeben.

Dialogpartner	Beziehung
Zuwena - Eric	Geliebte - Geliebter
Halima - Zuwena	Mutter - Tochter
Bosi - Sam	Boss - Angestellter
Sam - Nina	Ehefrau - Ehemann
Sam - Eric	Bruder - jüngerer Bruder
Mzee Milali - Eric	Vermieter - Mieter
Mzee Milali - Sam	Vermieter - Schuldner
GK - Nachbar	Rapper - Nachbarn
Stella - Edna	Freundin - Freundin
GK - Zuwena	Verehrer - Bittende

Tab.2: Dialogpaare

6. 2 Analyse ausgewählter Dialoge

„Der Dialog als sprachliches Substrat des Films gehört im Konzept der Gestaltungsmaßnahmen des Films in das Zuordnungsgefüge, das das Verhältnis von Bild und Sprache in charakteristischer Weise kennzeichnet“ (Straßner 1985:283).

Im Folgenden werden zwei ausgewählte Dialogszenen aus dem Film analysiert. Es soll dargestellt werden, welche Funktion sie für die Erzählstruktur des Films haben, welche Swahili-Gesprächsstrategien von den Schauspielern angewendet werden, welche sprachlichen Mittel eingesetzt werden und welche Rolle dabei die verschiedenen Sprachvarietäten spielen. Die Analyse-Methodik für den Codeswitching-Dialog ist eine Kombination verschiedener Ansätze und orientiert sich an den pragmatischen Untersuchungen der Konversationstheoretiker Auer (1995) und Gumperz (1982) und an dem strukturalen Ansatz von Myers-Scotton (1993). Der folgende Codeswitching-Dialog wird anhand der diskursiven Funktionen untersucht werden.

6.2.1 Codeswitching-Dialog

[57] Szene 50: **Suche nach der Tochter**

(Ein Jeep fährt in eine Straße. Zuwenas Mutter Halima steigt aus und geht zu einem Haus und klopft an die Tür. Nina öffnet.)

(1) Halima: *Habari za saa hizi?*

‘Wie geht es Ihnen?’

(2) Nina: *Salama asante, karibu!*

‘Gut danke, kommen Sie herein!’

(3) Halima: *Asante. Eh-kuna kijana mmoja anaitwa Eric, anaishi hapa?*

‘Danke. Ähm- es gibt einen jungen Mann, der Eric heißt, wohnt er hier?’

(4) Nina: *Eric? wa nini?*

‘Eric? Weswegen?’

(5) Halima: *Tunafahamiana.*

‘Wir kennen uns.’

(6) Nina: *Ni kweli anaishi hapa lakini ametoka.*

‘Er wohnt wirklich hier, aber er ist ausgegangen.’

(7) Halima: *Ah- na Zuwena?*

‘Ah - und Zuwena?’

(8) Nina: *Zuwena? Kuna shida naye nini?*

‘Zuwena? Was für ein Problem gibt es mit ihr?’

(9) Halima: **No, actually**, *Zuwena ndio nilikuwa na shida naye zaidi kama yupo ningependa sana kumwona.*

‘**Nein, eigentlich** ist es Zuwena, mit der ich ein Problem hatte. Wenn sie da ist, würde ich sie sehr gerne sehen.’

(10) Nina: *O.k. Karibu ndani!* (Sie gehen ins Haus.)

‘O.k., kommen sie rein!’

(11) Halima: *Asante sana.*

‘Vielen Dank.’

(12) Nina: *Karibu ukae.*

‘Setzen sie sich.’

(13) Halima: **Thank you.**

‘**Danke.**’

(Zuwena geht durchs Zimmer, als sie ihre Mutter sieht, will sie weggehen.)

(Halima erhebt sich)

(14) Halima: *Zuwena, Zuwena, please!*

‘Zuwena, Zuwena, **bitte!**’

(Die Mutter geht auf ihre Tochter zu, Zuwena weist sie zurück.)

(15) Zuwena: *Hapo, hapo!*

‘Bleib dort, bleib dort!’

(16) Halima: ***Please** Zuwena, sitaki kugombane, please. Just come please. Hebu njoo tuongee vitu fulani fulani. You don’t know how hard it was even kukutafuta mpaka kukupata. But I just want to talk to you, mother and daughter, unaelewa? Please!*

‘**Bitte** Zuwena, ich will nicht streiten, **bitte. Bitte komm einfach.** Jetzt komm, lass uns einige Dinge besprechen. **Du weißt nicht, wie schwierig es war, sogar dich zu suchen bis dich zu finden. Aber ich will nur mit dir reden, Mutter und Tochter, verstehst du?**’

(17) Zuwena: *Mother and daughter? You hate Eric. Kwa maana hiyo na mimi pia unanichukia.*

‘**Mutter und Tochter? Du hasst Eric.** Daraus folgere ich, dass du mich auch hasst.’

(18) Halima: *Zuwena, my Darling, I don’t hate Eric. I don’t! It’s because I love you so much, please! Njoo basi hapa tuongee kidogo. I’m sorry. I’m sorry. Unafikiri ni rahisi mama kuambia mtoto wake kwamba-The sorry. It really means kwamba missing you. Don’t be fooled by these guys. Wanaume they can use you and abuse you na kesho wanakutupa huko barabarani. Please, come home!*

‘**Zuwena, mein Schatz, ich hasse Eric nicht. Das tu ich nicht! Es ist, weil ich dich so sehr liebe, bitte!** Komm jetzt her, damit wir ein bisschen reden können. **Es tut mir leid. Es tut mir leid.** Glaubst du, es ist leicht für eine Mutter ihrem Kind zu sagen, dass-das **Entschuldige.** Es bedeutet wirklich, dass **ich dich vermisse. Lass dich nicht von diesen Kerlen hereinlegen.** Die Männer, sie können dich benutzen und missbrauchen und morgen setzen sie dich vor die Türe. **Bitte, komm nach Hause!**’

(19) Zuwena: (verächtlich) *Halima, Halima!*

(20) Halima: *Halima? I am Halima to you now?*

‘Halima? **Bin ich jetzt Halima für dich?**’

(21) Zuwena: *Spare me that crap!*

‘**Erspar mir den Unsinn!**’

(22) Halima: *My Goodness, I think* sasa hizi kwa kweli *you have crossed these borders. Am I your friend? Am I your friend? You are not my daughter! Mimi mtoto wangu hakuelewa hivi. And she would never dare kuniita mimi by my first name! If that's how you feel about it, bwana, so be it! But I tell you, you are going to regret this, utaregret! As long as I am your mother, you will live to see this day!*

‘Meine Güte, ich glaube jetzt hast du wirklich diese Grenzen überschritten. Bin ich deine Freundin? Bin ich deine Freundin? Du bist nicht meine Tochter! Ich, mein Kind, du verstehst das nicht. Und sie würde nie wagen, mich bei meinem Vornamen zu nennen! Wenn du so darüber denkst, mann, dann soll es so sein! Aber ich sage dir, das wirst du bereuen, du wirst bereuen! So lange ich deine Mutter bin, wirst du auf diesen Tag warten!’

(23) Zuwana: *And so be it!*

‘Und so sei es!’

In dieser Szene, in der Halima sich auf den Weg gemacht hat, ihre Tochter um Verzeihung zu bitten, entwickelt sich ein Streit zwischen Halima und Zuwana, der durch Codeswitching geprägt ist.

Am Anfang der Szene trifft Halima auf die ihr unbekannte Nina und verwendet Swahili, das hier die unmarkierte Wahl für ein Gespräch ist. Darüber hinaus sind die beiden Gesprächspartner von unterschiedlichem Bildungsstatus, was Halima durch den Wohnort und durch Ninas einfachere Kleidung erkennen kann. Somit nimmt sie an, dass Nina des Englischen nicht mächtig ist.

In Turn 9 und 13 verwendet sie dann die beiden englischen Äußerungen als diskurspragmatisches Mittel und lässt so dann doch Englisch in das Gespräch mit Nina einfließen. Die Äußerung *No actually* wird verwendet, um der folgenden Erklärung mehr Nachdruck zu geben. Eventuell will sie mit den englischen Äußerungen Nina zeigen, dass sie etwas Besseres ist.

In Turn 14 und 16 verwendet sie Englisch, um ihre Tochter um ein versöhnendes Gespräch zu bitten. Doch in 16 wechselt die Matrixsprache zu Englisch, und Swahili hat nur noch diskurstrukturierende Funktionen.

Zuwana, die ihrer Mutter sonst auf Swahili antwortet, verwendet jetzt in Turn 17 Englisch, um Distanz und ihre Wut auszudrücken, und wechselt satzextern zu Swahili, um ihrer Äußerung eine weitere Erklärung zu geben.

Halima, die sich nun in Turn 18 entschuldigt und abstreitet, dass sie Eric hasst, tut dies auf Englisch. In dieser Äußerung sind die am Anfang des Satzes stehenden, direkten Aussagen in der 1. Person Singular in Englisch, und die Sätze, die ihre Tochter ansprechen, in Swahili. Die swahilischsprachigen Äußerungseinheiten sind nun nur noch Konjunktionen und Nebensätze. Die zunehmenden satzinternen Wechsel können auch als Ausdruck für ihre Nervosität und Besorgnis

sein. Auch verwendet sie hier den Wechsel, um zwischen direkter und indirekter Rede zu unterscheiden.

Zuwena, die Halimas Entschuldigung nicht akzeptiert, bricht, indem sie ihre Mutter bei ihrem Vornamen nennt, ein Tabu⁷⁷. Die folgenden Turns am emotionalen Höhepunkt des Streits sind auf Englisch. Halimas englische Äußerungen nehmen zu, und die Matrixsprache Englisch enthält nur noch kleine Inseln⁷⁸ auf Swahili. Nur in Verbalphrase *uta-regret* ist die Matrixsprache Swahili.

Der Dialog endet mit der terminierenden englischen Äußerung Zuwenas *And so be it!*, welche den endgültigen Bruch der Figuren symbolisiert.

Der nun folgende Slang-Dialog soll die diskursiven Funktionen des Kiswahili cha Mitaani darlegen. Für die Analyse des Dialogs richtet sich die Methodik nach Androutsopoulos (2001) Untersuchungen des "Türkendeutsch", in der er typische jugendsprachliche Diskursmarker identifizierte. Da jugendsprachliche Sprechweisen internationale Gemeinsamkeiten aufweisen, lassen sich diese Ergebnisse auch auf Kiswahili cha Mitaani anwenden.

6.2.2 Slang-Dialog

[58] Szene 7: Die Anmache

(GK nimmt einen Zug von seiner Zigarette.)

(1) GK: *Subiri kidogo.* (Er steht auf, geht zu einer Frau und nähert sich ihr tanzend. Die Frau dreht sich plötzlich zu ihm um.)

(2) Joan: *Wewe vipi wewe! Unafikiri kila demu amekuja Club hana hela bwana!*

‘Du da, was ist los! Denkst du, jedes Mädchen, das in den Club kommt, hat kein Geld mein Freund!’

(3) GK: *Acha kumind, kuja kucheza na wewe umefanya dili, sisi tumeshacheza na akina Miss Venezuela huko, wewe kuku wa kienyeji unaniambia.*

‘Hör auf, dich aufzuregen, bin gekommen, mit dir zu tanzen, und du hast Andeutungen gemacht, wir haben schon mit den schönsten Mädchen dort drüben getanzt, du Hühnchen vom Dorf, was sagst du mir.’

(4) Joan: *Na akina Miss Venezuela ucheze wewe?*

‘Du hast mit schönen Frauen getanzt?’

⁷⁷ In der tansanischen Gesellschaft ist es ein absolutes Tabu, Eltern beim Vornamen zu nennen.

⁷⁸ Nach Myers-Scotton (1993) sind *islands* kleine isolierte Äußerungen der eingebetteten Sprache (EL).

(5) GK: Superstar [spa:sta] Baba! Baba! Wenzako wanaingia na vimini.

‘Superstar, Alter! Alter! Deine Freundinnen sind gekommen, um zu tanzen⁷⁹.’

(6) Joan: We superstar! Wewe vipi eh superstar Bongo! Watu tumeona wakina Nelly O’!

‘Du **Superstar**! Hey du, wie sieht’s aus, eh **Superstar** in Tansania! Wir haben schon Nelly O⁸⁰ gesehen!’

(7) GK: *Njoo usikie huyu binti!*

‘Komm, hör dir dieses junge Mädchen an!’

(AY steht auf und geht zu den beiden.)

(8) AY: *Unaongea nini wewe?*

‘Was redest du da?’

(9) AY: *Wewe unamwambia nini yule?*

‘Was hast du ihm gesagt?’

(10) Joan: *Na wewe unaongea nini wewe? Kwenda huko!*

‘Und du was redest du? Geh weg!’

(11) AY: *Na wewe umekaa kama mpanda farasi.*

‘Und du, du stehst da wie ein Cowboy.’

(12) Joan: *Wewe nini kofia kama muuzaji madafu⁸¹.*

‘Du, was, du hast einen Hut wie ein Verkäufer von Second-Hand-Klamotten.’

(13) AY: Wewe tulia unatafuta nini hapa, wewe bwege tu.

‘Du, beruhig dich, was suchst du hier, du bist nur ein Idiot.’

(14) GK: *Wewe unajifanya mjuaji!*

‘Du hältst dich wohl für eine Besserwissende!’

(Tanzende)

(AY sitzt wieder und rückt näher an Edna)

(15) AY: Vipi basi sasa pata mitungi basi!

‘Wie isses jetzt, nimm doch noch was zu trinken!’

⁷⁹ Wörtlich: *wanaingia na vimini*: ‘Sie kommen in Miniröcken rein’

⁸⁰ Name eines Sängers.

⁸¹ Wörtlich: Kokosnussverkäufer.

(16) Edna (stößt ihn weg): *Usinishike! Ndiyo upumbavu gani mliokuwa mnafanya pale?*

‘Nerv mich nicht! Was für ein Idiot du bist, was habt ihr da drüben gemacht?’

Munadhani napenda kila mnachofanya huko.

‘Denkst du, alles, was ihr da drüben macht, mag ich.’

(17) GK (aus dem Off): *Mambo madogo*

‘Kleinigkeiten.’

(Edna steht auf und geht.)

Der obige Dialog ist eine für den Film typische Streitszene in Swahili-Slang. Es ist GKs erster Auftritt im Film und zeigt, wie er dabei ist, eine junge Frau zu belästigen. Man sieht, wie er aufsteht und immer näher an sie heran tanzt. Doch die junge Frau, namens Joan, dreht sich um und wehrt sich in Turn 2 gegen die „plumpe Anmache“ mit einem für Kiswahili cha Mitaani typischen *wewe vipi wewe!* (Du wie du!). Der nun folgende Satz *Unafikiri kila demu amekuja Club hana hela bwana* ist ein Hinweis auf das *Bongo Fleva* Lied *Sema Nao* von II Proud, indem es heißt *kila demu ninayemgusa analeta mambo ya hela* (Jedes Mädchen, dem ich mich annähre redet über Geld). *demu* ist eine der aus dem Englischen *dame* (Dame) entlehnter Ausdruck, der dem Swahili phonologisch angepasst wurde. GK kontert in Turn 3 mit der Phrase *acha ku-mind* (reg dich nicht auf). Das englische Verb *mind* ist ein im Kiswahili cha Mitaani häufig verwendetes eingebettetes Verb, das je nach Kontext aufregen, denken an, beachten bedeuten kann. GK verweist darauf, dass sie ihm Zeichen gegeben hätte, mit ihm zu tanzen, und nennt sie ein Mädchen vom Lande. Er preist sich nun damit, dass er schon mit den schönsten Mädchen getanzt hat. Dafür benutzt er den Ausdruck *Miss Venezuela*, der im Kiswahili cha Mitaani eine Metapher für schöne Mädchen ist. Joan stellt dies in Turn 4 in Frage und wertet GK somit ab.

Der von GK in Turn 5 verwendete dem Englischen entlehnte Begriff *Superstar*, wird zu [spa:sta] kontrahiert und *spasta bongo* (Superstar aus Tansania) verweist auf GKs Musikerstatus in der Szene von Dar es Salaam. Dann weist er auf Joans Freundinnen hin, die gekommen wären, um zu tanzen und sich zu amüsieren. Joan wiederum preist sich und ihre Freundinnen nun in Turn 6 damit, dass sie schon Nelly O’ gesehen haben. GK, der nun Verstärkung von seinem Freund AY braucht (7), bezeichnet Joan als *binti*, eine in diesem Kontext abwertende Bezeichnung, die auch für Homosexuelle verwendet wird.

Es folgt ein Streitdialog zwischen AY und Joan (Turn 8-13), der jeweils von den als Diskursmarkern eingesetzten Personalpronomen *wewe* oder der Phrase *na wewe* eingeleitet wird. Darauf folgt ein gegenseitiges sich Beleidigen mit den für Swahili-Slang typischen abwertenden Begriffen (*mpanda farasi, muuzaji madafu, bwege, mjuaji*).

Die Szene wird mit der für Dialoge häufig eingesetzten Schuss-Gegenschuss-Technik⁸² gezeigt. Dabei sieht man die Sprecher in der halbnahen Einstellung. Die Szene wird durch einen Schnitt und einem Schwenk auf die Tanzenden abrupt beendet. Als nächstes sehen wir AY an einem mit Bierflaschen überfüllten Tisch, der Edna mit der Verbalphrase *-pata mitungi*, auffordert, noch etwas zu trinken. Doch Edna stößt ihn genervt weg mit dem Verweis, dass sie verurteilt, wie die beiden Männer sich gegenüber anderen Frauen benehmen. Zuletzt hört man GK *mambo madogo* (Kleinigkeiten) aus dem Off sagen, und die Kamera schwenkt zu den tanzenden Leuten im Club.

Die beiden Darsteller zeigen hier ein für die Hip-Hop Szene typisches *jocular dissing*⁸³ (scherzendes Beleidigen), ein Sprachspiel, das die kreative Sprechkunst der jugendlichen Sprecher wiedergibt. Wettbewerbsähnlich werden von den Dialogpartnern Beleidigungen ausgetauscht. Hier zeigt sich, dass Kiswahili cha Mitaani geschlechterunabhängig verwendet wird.

Inhaltlich zeigt die Szene die zum Teil frauenfeindliche Einstellung männlicher Jugendlicher in Dar es Salaam, die junge Frauen, die in einen Nachtclub gehen, als leicht zu habende Ware betrachten. Wehrt sich eine Frau dagegen, wird sie als leichtlebige Mädchen verurteilt. Joan hat mit ihrer Haltung und ihren Äußerungen jedoch klar gemacht, dass sie sich dieser Art Annäherung verweigert.

Die beiden Beispiele haben gezeigt, wie Codeswitching und Kiswahili cha Mitaani in den Filmdialogen kreativ eingesetzt wurden. Die Sprache der Partizipanten gibt Einblick in die stereotypen Zuordnungen der Figuren, deren Verhältnis zueinander und die diskursfunktionale Anwendung der Sprachvarietäten. Eine Stilisierung der Varietäten zeigt sich an einer verhältnismäßigen Übertreibung ihrer Verwendung.

7 Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick

In dieser Arbeit habe ich den kreativen Einsatz der Sprache im swahilisprachigen Film *Girlfriend* und der so transportierten Inhalte untersucht.

Girlfriend als Teil des afrikanischen Videobooms zeigt, dass die Produktion von Filmen im Videoformat eine Möglichkeit für tansanische Regisseure ist, Filme mit ihren eigenen Themen in ihrer eigenen Sprache für den ostafrikanischen Markt gewinnbringend zu vermarkten. Die Swahili-Videofilme sind Teil einer populären Kultur Ost-, wie Westafrikas, die ihre eigenen ästhetischen Maßstäbe setzt. Die in *Girlfriend* sprachlich artikulierten Themen umfassen sowohl

⁸² Aufnahme- und Schnitttechnik eines Dialogs, der die Beteiligten abwechselnd zeigt, je nachdem, wer gerade spricht.

⁸³ Siehe auch Bern/Schobliniski 2003:221.

populäre Themen wie die Hip-Hop Kultur, als auch für Tansania eher traditionelle Themen, wie die Probleme des Lebens in der Stadt sowie zwischenmenschliche Konflikte.

Der Film gewährt Einblicke in die Heterogenität der Menschen Dar es Salaams, insbesondere in die verschiedenen sozialen Gruppen, wie die der Jugendlichen der Hip-Hop-Szene, der Bürgerlichen, der schicken Akademiker und der einfachen ärmlichen Immigranten aus den ländlichen Gegenden Tansanias.

Diese Figuren sind im Film besonders durch ihre sprachlichen Merkmale charakterisiert, die entweder von dem Regisseur oder Autor geplant wurden oder die von den für diese Rollen ausgewählten Darsteller automatisch mitgebracht wurden.

Girlfriend ist durch seine Verwendung mehrerer Sprachvarietäten ausgezeichnet und zeigt, welche wichtige Rolle die Sprache und der Dialog in tansanischen Filmen spielt. Die Sprachvarietäten Englisch, Swahili, Kiswahili cha Mitaani und Swahili-Englisch Codeswitching dienen der Einordnung der Figuren in soziale Gruppen und charakterisieren die Figuren des Films.

Darüber hinaus wurden die idiolektischen Merkmale der Figuren dargelegt. Bei der Analyse zeigte sich, dass die Sprachvarietäten von den Figuren situationsbezogen angewendet werden. Die Anwendung richtet sich nach Art der Beziehung, die sie zu ihrem Gesprächspartner haben, ob sie Nähe oder Distanz ausdrücken wollen, welche Ziele sie mit dem Gespräch erreichen möchten und welche Emotionen vermittelt werden sollen.

Innerhalb der Figurengruppe, die vornehmlich Swahili spricht, zeigte sich eine Fülle verschiedener Idiolekte, wie der des Bosi als Chef einer Firma, des bürgerlichen Ehemanns Sam, seiner naiven Ehefrau Nina und der jammernden Mama. Besonders ihre Sprache stellte sich als interessant dar, da sie ihre ursprüngliche Herkunft (Südwest-Tansania) und eventuelle Einflüsse ihrer Muttersprache Ngoni widerspiegelt.

Besonders kreativ wurde Swahili-Englisch Codeswitching im Film eingesetzt. Codeswitching trägt zur Charakterisierung der Figur Halima bei, deren Sprache ihren besseren finanziellen Status und ihre Bildung reflektiert. Zum anderen wurde der Wechsel zu Englisch zur Emotionalisierung der Streitdialoge zwischen den beiden Hauptfiguren Eric und Zuwena eingesetzt und zum Ausdruck von Distanz zwischen Zuwena und ihrer Mutter. Darüber hinaus wurde es zur Betonung besonders bedeutender inhaltlicher Aussagen des Films verwendet und zur Strukturierung des Films (am Ende einer Szene).

Das Codeswitching konnte in zwei verschiedene Typen unterteilt werden. Das Codeswitching der wasomi-Figuren ist vor allem durch satzexterne Wechsel zwischen Swahili und Englisch mit diskurspragmatischer Funktion charakterisiert. Häufiges satzinternes Wechseln innerhalb einer Verbalphrase wurde dagegen besonders regelmäßig von den jungen Figuren aus dem Hip-Hop-Milieu verwendet. Für diese Figuren hat es eine identitätsbildende Funktion.

Das Kiswahili cha Mitaani der jungen Rapper und der anderen jugendlichen Figuren im Film reflektiert die Zugehörigkeit zur Bongo-Szene und zur internationalen Hip-Hop Kultur und grenzt die Figuren von den älteren Personen des Films, mit denen sie sich in Konflikten befinden, ab. In den Dialogen des Films konnten eine Fülle von aktuellen Slangbegriffen und die für den Slang typischen Äußerungseinheiten nachgewiesen werden. Die semantischen Erweiterungen reflektieren besonders die Kreativität der jungen Swahilisprecher, neue Begriffe zu schaffen. Hier zeigte sich die Ausprägung von semantischen Wortfeldern, die Konzepte enthalten, die für die Sprecher von besonderer Relevanz sind. Auch konnte ein für den Film relevantes Musikervokabular identifiziert werden.

Durch die intensive Verwendung des Kibongobongo in *Girlfriend* wird im Film eine Ironie erzeugt, die zur Belustigung und Aufmerksamkeit der Zuschauer beiträgt.

Darüber hinaus richtet sich der Regisseur mit Kibongobongo an ein bestimmtes Zielpublikum, nämlich an die Jugendlichen Ostafrikas, trägt aber auch, da er auch von älteren Leuten angeschaut wird, zur Akzeptanz und Etablierung der Jugendsprache Kibongobongo bei.

Was die Dialoge des Films betrifft, konnten die für Filme relevanten Dialogarten identifiziert und deren Funktion für die Handlung beschrieben werden. In den Dialogen der verschiedenen Dialogpaare zeigte sich die Anwendung der Varietäten als kommunikative Strategie innerhalb des Gesprächs. Durch die konversationsanalytische Untersuchung konnten die diskurspragmatischen Funktionen des Codeswitching und des Swahili-Slang aufgezeigt werden.

Filme wie *Girlfriend*, die verschiedene Sprachvarietäten und -register anwenden, porträtieren die soziolinguistische Situation der dargestellten Region, in diesem Fall Dar es Salaam. Darüber hinaus können die Swahili-Videos als Brücke dienen, die sozialen und kulturellen Dynamiken des Lebens in den urbanen Zentren, wie Dar es Salaam zu verstehen. Swahili verleiht den tansanischen Videofilmen einen *local flavor*, trägt zu besserer Verständlichkeit, und zur großen Popularität dieser Filme bei.

Die swahilischsprachigen Videofilme sind bisher in der Afrikanistik ein unerforschter Bereich. Mit dieser Arbeit möchte ich einen Beitrag für den Einstieg in dieses Forschungsfeld leisten. Wie viel Arbeit in diesem Bereich noch getan werden muss, haben die zahlreichen dargelegten Aspekte gezeigt, die allein ein einziger Film zu Tage fördert. Hier bieten die swahilischsprachigen Videofilme eine Fülle an Daten für die Swahiliforschung. Auch für die Swahililernenden im Unterricht bieten sie unerlässlich wichtige Einblicke in die Swahilisprache, das Leben und die Kultur Tansanias.

Weitere hier nicht behandelte wichtige Forschungsbereiche innerhalb der Swahili-Videofilme sind meiner Meinung nach die Analyse der visuellen Elemente des Films, die Rezeption der Filme und wie die Popularität dieser Filme für Aufklärung über medizinische, soziale und entwicklungspolitischen Themen eingesetzt werden können.

Literaturverzeichnis

Abdulaziz, M.H.

- 1990 Aspects of Lexical and Semantic Elaboration in the Process of Modernization of Swahili. In: Legère, Karsten (Hrsg.) *The Role of Language in Literacy Programmes with special Reference to Kiswahili in Eastern Africa*. Bonn: DSE.439-458.

Adam, Gerhard; Schaaf, Michael, Silbermann, Alphons

- 1980 *Filmanalyse. Grundlagen-Methoden-Didaktik*. München: R. Oldenbourg Verlag.

Africa South of The Sahara 2004

- 2003 London und New York: Europa Publishers.

Androutsopoulos, Jannis

- 2001 Ultra Korregd Alder! Zur medialen Stilisierung und Popularisierung von "Türkendeutsch". *Deutsche Sprache* 4/01: 321-339.

Androutsopoulos, Jannis und Goergakopoulou, Alexandra (Hrsg.)

- 2003 *Discourse Constructions of Youth Identities*. Amsterdam [u.a.]: John Benjamin Publishing Company.

Arusha Times

o.A.

- 2004 *Locally Produced Swahili Movies Flood the Market*. Arusha Times on the Web. Electronic Document.
<http://www.arushatimes.co.tz/sports_1.htm> [29.04.04]

Auer, Peter J. C.

- 1995 The Pragmatics of Code-Switching: a Sequential Approach. In: Milroy, Leslie und Muysken, Peter (Hrsg.) *One Speaker, Two Languages. Cross-disciplinary perspectives on code-switching*. 115-135.

- 1998 From Code-switching via Language Mixing to Fused Lects: Toward a Dynamic Typology of Bilingual Speech. *InLiSt* No. 6: 1-28.

- 2000 A Conversation Analytic Approach to Code-switching and Transfer. In: Wie, Li (Hrsg.) *The Bilingualism Reader*. London [u.a.]: Routledge. 166-187.

Barrett, Rusty

- 1998 Markedness and Styleswitching in Performances by African American Drag Queens. In: Myers-Scotton, Carol (Hrsg.) *Codes and Consequences. Choosing Linguistic Varieties*. New York [u.a.]: Oxford University Press. 139-161.

Batibo, Herman M.

- 2000 The Linguistic Situation in Tanzania. In: Kahigi, Kihore und Mous, Maarten (Hrsg.) *Lugha za Tanzania*. CNWS Publications: Leiden. 5-17.

- Beez, Jigal und Kolbusa, Stefanie
 2003 Kibiriti Ngoma. Gender Relations in Swahili Comics and Taarab-music. In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* Nr.5: 49-71.
- Becher, Jutta
 2002 Fused Lects: Vom Codeswitching zum gemischten Kode. Sprachgeburt in Dakar. Unveröffentlichtes Dokument. 15. Afrikanistentag, Frankfurt am Main. 30. September-2.Okttober 2002.
- Berns, Jan und Schoblinsky, Peter
 2003 Construction of Identity in German Hip-Hop Culture. In: Androutsopoulos, Jannis und Goergakopoulou, Alexandra (Hrsg.) *Discourse Constructions of Youth Identities*. Amsterdam [u.a.]: John Benjamin Publishing Company. 197-219.
- Bertoncini, Elena
 2003 Sheshe Babu Kubwa: Oral Features in a Swahili Newspaper. Unveröffentlichtes Dokument. In: Bearth, Thomas et al (Hrsg.) *African Languages in Global Society*. Köln: Köppe Verlag (im Druck).
- Blom, Jan-Petter und Gumperz, John J.
 2000 Social Meaning in linguistic Structure: Code-switching in Norway. In: Li Wei (Hrsg.) *The Bilingualism Reader*. London [u.a.]: Routledge. 111-136.
- Blommaert, Jan
 1997 The impact of state ideology on language: Ujamaa and Swahili Literature in Tanzania. In: Smieja B. und Tasch M. (Hrsg.) *Human Contact Through Language and Linguistics*. Frankfurt: Peter Lang. 253-270.
- 1999 *State ideology and language in Tanzania*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Blommaert, Jan und Gysels, Marjolein
 1990 On the functionality of English Interferences in Campus Kiswahili. *Afrikanistische Arbeitspapiere (AAP)* 21: 87-104.
- Brunow, Jochen
 1994 Sprechende Bilder und sichtbare Worte oder Die schwarze Leinwand. In: Ernst, Gustav (Hrsg.) *Sprache im Film*. Wien: Wespennest. 9-22.
- Bußmann, Hadumod
 1990 *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.
- Christensen, Bo
 1994 Dialogue can kill a film. In: Ernst, Gustav (Hrsg.) *Sprache im Film*. Wien: Wespennest. 117-120.

- Cordes, Stefan
1997 *Filmerzählung und Filmerlebnis. Zur rezeptionsorientierten Analyse narrativer Konstruktionsformen im Spielfilm. Theoriekonzept und Forschungsansatz.* Münster: LIT-Verlag.
- Englert, Birgit
2003 Bongo Flava (Still) Hidden “Underground” Rap from Morogoro, Tanzania. *Stichproben.* Wiener Zeitschriften für kritische Afrikastudien 5: 73-93.
- Ernst, Gustav (Hrsg.)
1994 *Sprache im Film.* Wien: Wespennest.
- Ethnologue <www.ethnologue.com/show_country.asp?name=Tanzania>
- Fahamu *Swahili Slang.* Darhotwire.com.
<www.darhotwire.com/v2/go/fahamu/mishentown/slang.html> [19.09.2004]
- Faulstich, Werner
2002 *Grundkurs Filmanalyse.* München: Wilhelm Fink Verlag.
- Gesthuizen, Thomas und Haas, Peter-Jan
1997/2000 Ndani ya Bongo: Kiswahili Rap Keeping it Real. In: *Mashindano. Competitive Music Performance in East Africa,* Mkuki wa Nyota/African Books Collective.com.
2002 Bongo Flava: Hip-Hop in Tanzania. *Wax Poetics issue 2:* 67-72.
- Githiora, Chege
2002 Sheng: peer language, Swahili dialect or emerging creole. *Journal of African Cultural Studies,* Bd.15 (2002) 2: 159-181.
- Goetsch, Paul und Scheunemann, Dietrich
1997 *Text und Ton im Film.* Tübingen: Narr.
- Graebner, Werner
1995 Mambo-Moderne Textformen und rezente Sprachentwicklung in Dar es Salaam. In: Mieke, Gudrun und Möhlig, Wilhelm J.G. (Hrsg.) *Swahili-Handbuch.* Köln: Köppe. 263-277.
- Gumperz, John J.
1982 *Discourse Strategies.* Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.
- Haust, Delia
1993 Formen und Funktionen des Codeswitching. *Linguistische Berichte* 144: 93-129.
1995 *Codeswitching in Gambia. Eine soziolinguistische Untersuchung von Mandinka, Wolof und Englisch in Kontakt.* Köln: Rüdiger Köppe Verlag.

- Haynes, Jonathan
2000 *Nigerian Video Films*. Athens: Ohio University Center for International Studies.
- Henrich, Daniel, J.
1997 *The Comparative Effects of Kiswahili Language Dubbing in Kenya*. Ann Arbor: UMI.
- Hickethier, Knut
2001 *Fim- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Hofer, Lorenz
2003 Exgüsi!-Easy! Jugendliche Ausdrucksweisen in einer diglossen Sprachsituation in einem mehrsprachigen Land- am Beispiel einer Stilisierung in einem Theaterstück von Jugendlichen. In: Neuland, Eva (Hrsg.) *Jugendsprachen-Spiegel der Zeit*. Internationale Fachkonferenz 2001 an der Bergischen Universität Wuppertal. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang. 109-124.
- Howard-Hill, Trevor
1998 Villainous Boys: On some Marked Exchanges in Romeo and Juliet. In: Myers-Scotton, Carol (Hrsg.) *Codes and Consequences. Choosing Linguistic Varieties*. New York [u.a.]: Oxford University Press. 124-139.
- IMDb
2004 *Swahili titles*. IMDb. Electronic Document.
<www.imdb.com/Sections/Languages/Swahili/average-vote> [29.04.04]
- IPP Media
o.A.
2004 *Promoting Tanzania Film Industry with HIV/AIDS message*. IPP Media. Electronic Document.
<<http://www.ipp.co.tz/ipp/guardian/2004/01/25/4486.html>>[07.06.04]
- Johnson, Frederick
1939 *A Standard Swahili-English Dictionary*. Nairobi: Oxford University Press.
- Kasick, Jeremy
2004 *Bongoland Film made in US*. IPP Media. Electronic Document.
<<http://www.ippmedia.com/ipp/guardian/2004/02/25/6138.html>> [08.04.2004]
- Kießling, Roland und Degera, John
2000 *Kamusi ya Kiswahili cha Mitaani*. Kurio/ Hamburg. Unveröffentlichtes Dokument.
- Kießling, Roland und Mous, Maarten
2004 *Urban Youth Languages in Africa*. Unveröffentlichtes Dokument.

- Kihore, Yared Magori
 1976 *Tanzanian Language Policy and Kiswahilis Historical Background*. Karthoum: University Press.
- Kirkeby, Willy A.
 2002 *English Swahili Dictionary*. Skedmokorset: Kirkeby Publishing Company.
- Kilimanjaro Entertainment
 o.A.
 2003 *When East Africa's finest met*. Electronic Document.
 <www.kilimanjaroentertainment.com/when_the_east_africa.htm>
 [07.05.2004]
- Klein-Arendt, Reinhard
 1992 *Swahili Gesprächsstrategien. Linguistisch-pragmatische Analysen von Dialogtexten einer Stegreiftheatergruppe*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Kobus, Isabel
 1998 *Dialog in Roman und Film. Untersuchungen zu Joseph Loseys Literaturverfilmungen „The Go-Between“ und „Accident“*. Frankfurt: Peter Lang Verlag.
- Korte, Helmut
 1999 *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kozloff, Sarah
 2000 *Overhearing Film Dialogue*. Berkley [u.a.]: University of California Press.
- Kreye, Horst und Smiltena, Mudite (Hrsg.)
 1994 *Medientexte: textlinguistische u. sprachhistorische Aspekte*. Bremen: Univ.-Verlag.
- Lange, Siri
 2001 "The Shame of Money" Criticism of Modernity in Swahili Popular Drama. In: Erikson, Maria und Palmberg, Mai (Hrsg.) *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*. Stockholm: Nordiska Afrikainstitutet. 143-157.
 2002 *Managing Modernity. Gender, State and Nation in the Popular Drama of Dar es Salaam, Tanzania*. Bergen: Department of Social Anthropology, University of Bergen.
- Leopard Man's African Music Guide
 2004 *T.I.D. The Leopard Man's African Music Guide*.
 <<http://www.leopardmannen.no/t/t.i.d.asp?lang=gb>> [15.04.04]
- Matelski, Marilyn J.
 1999 *Soap Operas Worldwide: Cultural and Serial Realities*. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland.

- Metz, Christian
1973 *Sprache im Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag.
- Middleton, John
1992 *The World of the Swahili. An African Mercantile Civilization*. New Haven [u.a.]: Yale University Press.
- Mikos, Lothar
2003 *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Mtembezi, Chumvi
2000 *Kiswahili Slang Dictionary*. Chumvi Mtembezi, Dar es Salaam, Tanzania. Electric Document.
http://chumvi.tripod.com/Kiswahili_slang_dictionary.html [06.05.2004]
- Müller, G.
2003 *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Myers-Scotton, Carol
1993a *Social Motivation for Codeswitching. Evidence from Africa*. Oxford: Clarendon Press.
- 1993b *Duelling Languages. Grammatical Structure in Codeswitching*. Oxford: Clarendon Press.
- Myers-Scotton, Carol (Hrsg.)
1998 *Codes and Consequences. Choosing Linguistic Varieties*. New York [u.a.]: Oxford University Press.
- Myers-Scotton Carol und Jake, Janice L.
2001 Explaining Aspects of Code-Switching and their Implications. In: Nicol, Janet, L. (Hrsg.) *One Mind, Two Languages: Bilingual Language Processing*. Meldon, Mass [u.a.]: Blackwell. 84-116.
- Mzibo www.mzibonet.com
- Ngaira, Amos
2003 *TID comes to Nairobi next Friday*. Saturday Nation on the Web, August 2. Electronic Document.
<http://www.nationaudio.com/News/DailyNation/02082003/News/Sat_Review02080035.html> [07.04.04]
- Ngonyani, Deo S.
2001 The Evolution of the Tanzanian Ngoni. In: *Sprache und Geschichte in Afrika* 16/17: 321-353.

- Ngunjiri, Joseph
2004 *Kenyan Director of 'Girlfriend' is a Star in Dar.* The Nation. Electronic Document. <<http://allafrica.com/stories/200409200366.html>> [02.10.04]
- Nkwame, Valentine N.
2004 *Safari: The Movie without Script.* Arusha Times on the Web No.00317, Apr 24-30. Electronic Document. <http://www.arushatimes.co.tz/sports_1.htm> [29.04.04]
- Norrby, Catrin und Wirdendas, Karolina
2003 Swedish Youth Discourse: On Performing Relevant Selves in Interaction. In: Androutsopoulos, Jannis und Goergakopoulou, Alexandra (Hrsg.) *Discourse Constructions of Youth Identities.* Amsterdam [u.a.]: John Benjamin Publishing Company. 247-278.
- Ohly, Rajmund
1987 *Swahili-English Slang Pocket-Dictionary.* Beiträge zur Afrikanistik Band 31. Afro-Pub: Wien.
- Polomé, Edgar
1980 *Language in Tanzania.* Oxford: Oxford University Press.
- Rechenbach, Charles W.
1967 *Swahili-English Dictionary.* Washington: The Catholic University of America Press.
- Rauh, Reinhold
1987 *Sprache im Film: die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm.* Münster: Moks-Publ.
- Roy-Campbell, Zaline M.
1997 *Language crisis in Tanzania: The Myth of English Versus Education.* Dar es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers.
- Rubagumya, Casmir M.
1990 *Language in education in Africa: a Tanzanian perspective.* Clevedon [u.a.]: Multilingual Matters.
- Schiffrin, Deborah
1994 *Approaches to discourse.* Oxford: Blackwell Publishers.
- Smyth, Rosaleen
1989 The Feature Film in Tanzania. *African Affairs* 88: 389-396.
- Spielmann, Götz
1994 Sprache im Film: Dialog und Bild. In: Ernst, Gustav (Hrsg.) *Sprache im Film.* Wien: Wespennest. 109-116.

Sporrek, Anders

1985 *Food Marketing and Urban Growth in Dar Es Salaam*. Malmö: Liber Verlag.

Straßner, Erich

1985 Das Zusammenspiel von Bild und Sprache im Film. In: Bentele, Günther und Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hrsg.) *Zeichengebrauch in den Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 277-289.

Toroka, Eric

2003 *Girlfriend Film to be Marketed Abroad*. Business Times Online.

Electronic Document.

<<http://www.bcstimes.com/cgi-bin/bt/viewnews.cgi?category=8&id=1059711168>>
[15.04.04]

2003 *Tanzanian Musicians Profit*. Business Times Online. Electronic Document.

<<http://www.bcstimes.com/cgi-bin/bt/viewnews.cgi?category=8&id=1066363424>>
[29.04.04]

TUKI

1996 *English-Swahili Dictionary*. Dar es Salaam: Institute of Kiswahili Research.

Ukadike, Frank N.

2003 Video Booms and the Manifestation of First Cinema in Anglophone Africa. In: Guneratne, Anthony R. und Dissanayake, Wimal (Hrsg.) *Rethinking Third Cinema*. Routledge: New York, London. 126-143.

University of Colorado at Boulder

2003 *Noted Tanzanian Director to Visit CU-Boulder and Screen Film Jan.29*.

Electronic Document.

<www.corado.edu/news/cgi-bin/print.cgi?year=2003&id=22> [08.04.2004]

Wuss, Peter

1993 *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma.

Zanzinet

2003 *Jifunze kiswahili cha leo Tanzania!!!*. Zanzinet.

<www.zanzinet.org> [24.12.2003]

Filmverzeichnis

Choma, Fatma. *Haki ya Mwanamke*. VHS. Afro Dance Group. F.K. Mitha & Sons. Wananchi Stores. Tanzania: Dar es Salaam 2001.72 min.

Ufuta, Abdallah. *Tupambane*. VHS. Uhuru Cultural Troupe. FKW Distributors. Tanzania: Dar es Salaam 2000.119 min.

King Majuto. *Visa Vya Mitaani Vol.8*. VHS. New Babu Enterprises. FEZ Radio Ltd. Tanzania: Dar es Salaam.

King Majuto. *Mama Mkwe*. VHS. Classic Agencies. FEZ Radios Ltd. Tanzania: Dar es Salaam (o.J.). 70 min.

King Majuto, Mzee Small. *Small Aopolewa Vol.1*. VHS. Heko Publishers Ltd. Tanzania: Dar es Salaam (O.J.) 53 min.

King Majuto. *Kuwadi - Mjomba - Kijumbe*. VHS. Chomela Enterprises. Ltd.Tanzania: Dar es Salaam.1998. 80 min.

Otieno, George. *Girlfriend-filamu ya maisha na muziki*. Lete-Mambo Productions. Sole Distributors. VHS. 2003.110 min.

Banzi, Mussa. *Nsyuka*. Tamba Arts Group. Wananchi Stores. Tanzania: Dar es Salaam.2004.100 min.

Mpoki mjoti Bambo. *Baba wenye Nyumba*. Wananchi Stores. VHS. (o.J.) Tanzania: Dar es Salaam. 64 min.

Szenenprotokoll *Girlfriend*

Nr.	Titel	Personen	Inhalt	Ort
1	Streit um Geld	Eric, Zuwena, Mzee Milali	Eric und Zuwena streiten sich um Geld. Der Vermieter fordert seine Miete.	Eric's Wohnung
2	Das Verhältnis	Stella, Said	Stella und Said verabreden sich im Club.	Club
3	Auftrittswunsch	Eric, Zuwena, Stella	Eric lässt Zuwena allein, da er um einen Auftritt bitten will. Stella kommt dazu und macht sich über ihn lustig.	Club
4	Freunde	Said, Moe, Freundin	Begrüßung	Club
5	Mietforderung	Sam, Mzee Milali	Mzee Milali kommt nachts zu Sam und fordert Eric's Miete ein.	Vor Sams Haus
6	Bitte um Auftritt 1	Eric, DJ	Eric versucht vergeblich mit dem DJ zu sprechen	Club
7	Die Anmache	GK, Joan, AY	GK macht Joan an. Sie beschimpfen sich. AY kommt dazu und hilft GK.	Club
8	Der passende Freund	Stella, Zuwena	Stella fragt Zuwena, warum sie überhaupt mit dem armen Eric zusammen ist. Zuwena verteidigt ihre Beziehung.	Club
9	Rastas Eifersucht	Rasta, Stella	Rasta fragt Stella was sie mit Said zu tun hat und droht ihr.	Club
10	Der Bote	GK, AY, Zuwena	AY versucht Zuwena zu überreden, zu ihnen an den Tisch zu kommen.	Club
11	Bitte um Auftritt 2	Eric, DJ	Eric versucht erneut mit dem DJ zu reden.	Club
12	King Master Crazy	AY, Zuwena, Mlevi, GK	GK und AY versuchen Zuwena wieder zu sich zu holen.	Club
13	Bitte um Auftritt 3	Eric, DJ	Eric bittet um einen Auftritt. Der DJ schickt ihn weg.	Club
14	Der Gespiele	Said, Stella	Stella trifft Said auf der Treppe.	Club

15	Der Star will nicht bezahlen	Kellner, GK, AY	Der Kellner verlangt das Geld für die Getränke. GK will nicht bezahlen.	Club
16	Die Vernachlässigte	Eric, Zuvena	Eric will nach Hause und Zuvena ist sauer, weil er sie so lange allein gelassen hat.	Club
17	Schlüsselübergabe	Stella, GK	GK flirtet mit Stella und gibt ihr den Schlüssel zu seiner Wohnung.	Club
18	Rivalinnen	Stella, Joan,GK	Stella findet Joan in GKs Wohnung, sie streiten sich darum, wer gehen soll. GK kommt dazu und wirft beide raus.	bei GK zu Hause
19	Ehe und Geld	Sam, Nina	Sam und Nina streiten sich über die Finanzen und dass Sam Nina zu wenig Aufmerksamkeit gibt.	WZ Haus Sam
20	Die Drohung	Said, Rasta	Rasta bedroht Said mit einem Messer. Er befiehlt ihm, die Finger von Stella zu lassen.	vor dem Friseursalon
21	Krisensitzung	Bosi, Bwana Bilauli, Sam, Mzee Milali, Kollege	Bosi hat eine Krisensitzung wegen des fehlenden Geldes einberufen.	In Bosis Büro
22	Der Unfall	Mama, GK, AY, Mjumbe	GK und AY haben mit dem Auto den Stand der Mama umgefahren. Sie schimpft bis GK ihr Geld gibt. Der Mjumbe kommt dazu und will helfen.	Straße
23	Stellas Geschichte	Stella, Zuvena, Edna, kleines Mädchen	Stella erzählt von Rasta. Dabei entsteht ein Streit mit Edna. Stella nimmt ein Messer doch Zuvena kann sie zurückhalten. Ein Mädchen ruft Zuvena nach draußen.	Innenhof

24	GK will Zuwena treffen	AY, Zuwena, GK, Stella, Edna	GK und AY kommen, um sich mit Zuwena zu verabreden. Sie hat keine Zeit. Stella und Edna kommen dazu. Stella will GK heiraten, doch er sagt ihr, dass es Schluss sei.	Straße
25	Treffen mit GK 1	Zuwena, GK, AY	Zuwena bittet GK und AY, Eric zu helfen. Sie planen eine Überraschung für ihn.	Cafe
26	Ehestreit/Bitte um Geld	Sam, Nina, Eric	Sam packt ein Paket und Nina kommt dazu. Sie streiten sich. Eric kommt und bittet um Geld. Sam sagt ihm, er solle bei ihm einziehen.	Sams Wohnzimmer
27	Chivumbi	Mama, Eric	Mama schimpft über den Chivumbi. Als Eric kommt erzählt sie ihm, dass der Vermieter da war.	bei Eric im Innenhof
28	Stella wird verprügelt	Stella, Rasta	Stella kommt zu Rasta und erzählt ihm Neuigkeiten. Rasta wird vor Eifersucht gewalttätig, verprügelt sie und wirft sie raus.	bei Rasta
29	Die Begabung	Zuwena, Eric	Eric denkt darüber nach, die Musik aufzugeben. Zuwena rät ihm davon ab und verspricht ihm zu helfen.	bei Sam im Gästezimmer
30	Der böse Rasta	Stella, Edna	Stella kommt verletzt nach Hause. Edna will wissen, was passiert ist und Stella erzählt ihr alles.	bei Stella und Edna
31	GKs Antrag	GK, Zuwena, AY	GK gesteht Zuwena seine Liebe und macht ihr einen Antrag. Zuwena lehnt aus religiösen Gründen ab.	Cafe
32	Friseurlehre	Sam, Eric, Said, Moe	Sam bittet die Friseure, Eric als Lehrling aufzunehmen.	Friseursalon

33	Stellas Eifersucht	Stella, Edna	Stella ist eifersüchtig auf Zuvena.	bei Stella und Edna
34	Eric's Lied	Said, Eric, Moe	Eric singt den Friseuren vor. Sie sind begeistert.	Friseursalon
35	Streit im Auto	GK, Zuvena	Zuvena will aus dem Auto aussteigen. GK will sie davon abhalten.	in GKs fahrendem Auto
36	Das Problem Rasta	Moe, Stella	Stella kommt zum Friseursalon. Moe weist sie zurück.	vor dem Eingang des Friseursalons
37	Der Brief	Bosi, Sam	Sam bittet seinen Boss um Hilfe. Er bekommt mehr Geld.	Büro Bwana Bilauli
38	Die Freundin	Stella, Edna	Edna überzeugt Stella, dass GK sie liebt.	bei Stella Edna
39	Zuvenas Trick	GK, Zuvena	GK lädt Zuvena zu sich nach Hause ein. Er versucht sie zu verführen. Zuvena lehnt ab und verspricht ihm Eric zu verlassen, wenn er aus Eric einen Star macht. GK erzählt ihr, dass er einen Auftritt für Eric auf Sansibar organisiert.	GKs Wohnung
40	Gerüchte	Eric, Nina	Nina erzählt Eric, dass Jemand Zuvena mit GK und AY gesehen hat.	Küche Sam
41	Der schlechte Ruf	Zuvena, Halima	Halima verbietet Zuvena den Umgang mit Eric.	Wohnzimmer Halima
42	Ärger mit Rasta	Eric, Moe, Said, Rasta	Rasta kommt in den Friseursalon und bedroht Said.	Friseursalon
43	Die Entführung	Eric, DJ, Zuvena,	Eric hat einen Auftritt auf Sansibar. GK entführt Zuvena.	Club auf Sansibar
44	Der Bruder	Eric, Sam, Zuvena	Sam will Eric ins Studio bringen.	Schlafzimmer/Bett
45	Der Streit	Halima, Zuvena	Halima und Zuvena streiten sich. Zuvena geht.	Küche von Halima

46	Stella ist nicht schwanger	Stella, Edna	Stella kommt nach Hause und zeigt Edna den negativen Schwangerschaftstest.	Wohnzimmer bei Stella und Edna
47	Suche nach einem Studio 1	Produzent, Sam	Sam und Eric suchen nach einer Aufnahmemöglichkeit	vor dem Studio
48	Im Radio	Nina, Zuvena	Eric's Lied ist im Radio	bei Sam
49	Freude über Erfolg	Moe, Eric, Said	Sie tanzen zu Eric's Lied im Radio	Friseursalon
50	Suche nach der Tochter	Halima, Nina, Zuvena	Halima bittet Zuvena um Verzeihung. Zuvena lehnt ab.	Wohnzimmer bei Sam
51	Suche nach Eric 1	GK, AY, Chivumbi	GK und AY treffen den Chivumbi der ihnen sagt, wo Eric ist.	auf der Straße
52	Zuvenas Verprügelung	Stella, Edna, Zuvena	Stella verprügelt Zuvena.	auf einem Weg
53	Suche nach Eric 2	GK, AY, Said, Moe	GK und AY erkundigen sich bei Moe nach Eric.	vor dem Friseursalon
54	Stellas Verhaftung	Stella, Edna, Polizist 1 Polizist 2, (Zuvena)	Zwei Polizisten locken Stella in die Falle und verhaften sie.	Wohnzimmer Stella und Edna
55	Die Abweisung	Nina, Eric, GK, Zuvena	GK und Zuvena bitten bei Eric um Verzeihung. Eric schickt sie fort.	vor Sams Haus
56	Die verlorene Tochter	Zuvena, Halima	Zuvena bittet bei ihrer Mutter um Verzeihung. Halima wirft sie raus.	Wohnzimmer bei Halima
57	Musiker halten zusammen	Eric, Moe, GK, Sam	GK bittet bei Eric um Verzeihung. Sam überredet Eric nachzugeben.	Friseursalon
58	Die Versöhnung	Eric, Zuvena	Eric tritt im Club auf. Zuvena kommt und sie gestehen sich ihre Liebe ein.	Club

Kiswahili cha Mitaani-Wortliste

Begriff	Standard	Bedeutung	Wortbildung
-acha	-imbia	vorsingen	SE ¹ von SSW ² -acha verlassen
aisee/ase	ninasema	Ich sage	von E ³ I say
album	album	Album	von E album
appetite	njaa	Appetit	von E appetite
-anzisha	-piga	schlagen	SE von SSW -anzisha gründen
babu	rafiki	Alter	SE von SSW babu Großvater
bata	mwanamke	Schwätzerin	SE von SSW bata Ente
begi	mgongo	Rücken	von E back
bishow	-jisifia	angeben	E be, show off
bizi/bize	-a shughuli	beschäftigt	E busy
bomba	nzuri	super	SE von SSW bomba Rohr, Pumpe
-bonga	anazumgumza sana	Redet zu viel, sag mal	SE von ubongo Verstand
-bonge	-ingi	viel	s.o.
bongo	kibara, Tanzania	Tansania/Dar es Salaam	SE von SSW ubongo Gehirn, Verstand
Bounza [bounsa]	bawabu	Türsteher	von E bouncer
boyfriend	mpenzi	Freund	von E boyfriend
brother/brotha [braza], bro	rafiki	Freund/Kumpel	von E brother
-bwaga	-tetemesha	Jmd. runterbringen	SSW bwaga erleichtern
bwana	rafiki	mann (Anrede)	SE von SSW bwana Herr
bwege, ma-	mjinga	Idiot	? ⁴
chance	nafasi	Chance	von E chance
-check (i)	-ona, -kutana	Sehen, Treffen	von E to check
cheese	nzuri	Cool	SE von E cheese
chief	mzee	Chef	von E chief
chizi	mwenda wazimu	Verrückter	SE von E cheese
chengachenga	-jificha	Sich verstecken	?
-chonga	-angalia maneno	Geheimnis ausplappern	SE von SSW -chonga etwas formen
-chunia	-toangalia	ignorieren	SSW -chuna häuten
company	-enda pamoja	Begleitung	E company
connechan	?	Musiktechn. Konnektor	E connector
crazy	mwenda wazimu	Verrückt/Name	E crazy
-dam,	-potea	runiert sein	E damned
demu	msichana	Frau	E dame
dj cabin	?	DJ Kabine	E dj cabin
-dozi	-lala	schlafen	E to doze

¹ Semantische Erweiterung

² Standard-Swahili

³ Englisch

⁴ etymologischer Ursprung nicht bekannt

dude, ma-	bangi	Haschisch	SSW dude namenloses Objekt
-dump	-angusha	fallen lassen	E to dump
-fagilia	-sifia	prahlen	SE von SSW –fagilia loben
fala	mpumbavu	Idiot	?
-falafala	-enye wazimu	total verrückt	?
-feel	-sikia	fühlen	E feel
free	-huru	frei	E free
-fuga ndevu	-kaa kimya	rumhängen	SSW –fuga devu Bart hüten
geti	mlango	Eingang	von E gate
gheto	Mtaa, chumba	Stadtviertel, ärml. Wohnung	von E ghetto
-jam	-jaa	voll	von E to jam
jamaa	rafiki	Eine bestimmte Person	SSW jamaa Gemeinde, Leute
kali	nzuri	cool	SE von SSW kali scharf
kibao	nzuri, -ingi	Schön, viel	SE von SSW –bao Brett
kichaa	tatu, wasiwasi	Problem	SE von SSW kichaa verrückt
kichenzo	wazimu	super, verrückt	?
kichizi	kizuri	cool	E cheese
kikali	kizuri	cool	SE von SSW –kali scharf
kimpango	aina yake	Nach seiner Art	SSW mpango Plan
kisa nini	habari gani?	Was gibts	von SSW kisa Geschichte
Kishua	mtindo	Mode	SE SSW -shua runterlassen
kisister Doo	dada Doo	von Sister Doo	Name einer Sängerin
kiss	Busu	Kuss	E kiss
kitu kidogokidogo	bakshishi	Geld, Bestechungsgeld	SSW kleines Ding
kiwashawasha	mboo	Penis, Juckreiz	SE von SSW abbrennen
-komesha	-piga	fertig machen	SSW –koma beenden
-kuna wapi	maanisha	bedeuten	SE von SSW -kuna kratzen wapi wo
labulabu	ulevi	Sauferei	SSW kilabu Kneipe
mabarmaid	wawandikaji	Kellnerinnen	E barmaid
mabrothermen	marafiki	Kumpel	E brothermen
-maliza	-piga	schlagen	SE von SSW –maliza beenden
mambo	hujambo	Hallo	SSW mambo Sachen
mastaa	maarufu	Stars	E star
mavumba	pesa, fedha	Geld	SE von SSW –vumba Staub
mbao	nzuri	cool	SE von SSW bao Holz, Brett
mbwa	panya	Ratte	SE von SSW mbwa Hund
mchizi	mhodari	cooler Typ	E cheese
mida	muda	Zeit	SSW muda Zeit
mikwala	shida	Ärger	?
mini	sketi fupi	Minirock	E mini
Mirasta	?	Rasta	E rastafari
-miss	-kosea	vermissen	E miss

miss venezuela	mwanamke mzuri	schönes Mädchen	E Schönheitskönigin aus Venezuela
mistari	mistari	Zeilen	SSW mistari Zeilen
mike	maikrofoni	Mikrophon	E microphone
-mind (i)	-jali	kümmern	E to mind
mkuaji	malaya	Schlampe/Nutte	Nominalderivation von SSW –kua heranwachsen
mlupo	malaya	Nutte	?
mnyamwezi	rafiki	Freund	SSW jmd. der Ethnie Nyamwezi
mpanda farasi	mpanda farasi	Cowboy	SSW Pferdbesteiger
mpango	mambo	Angelegenheit	SE von SSW Plan
mrembo	mzuri	Schönheit	SE von SSW mrembo jmd. der sich schön anzieht
msaada kwenye tuta	msaada	Hilfe	SSW msaada kwenye tuta Hilfe bei einem Verkehrshügel
msanii	msanii	Künstler	SSW msanii Künstler
mshikaji	rafiki	Freund	Nominalderivation von SSW –shika halten
msosi, mi-	chakula	Essen	?
mtoto	mwanamke	hübsche Frau	SSW Kind
mtungi, mi-	pombe	Alkoholika	SSW mtungi tradit. gefertigte Gläser
muuzaji madafu	mpumbavu	Idiot	SSW muuzaji madafu Kokosnussverkäufer
muuza mitumba	maskini	Arme, schlampige Person	SSW muuzaji mitumba Verkäufer v. Seconhand-Klamotten
muziki	muziki	Musik	E music
mwenzike	?	Ärger	?
myeyusho	mbaya	Nicht Status entsprechend	SSW –yeyusha schmelzen, zerstören
ndoo	nzuri	Super	SSW ndoo Eimer
ngozi ngozi	?	? Problem, Grünspan	SSW ngozi Haut
-nunia	?	-ärgern	?
-pa hi	-salimia	grüßen	SSW –pa geben E hi
paka	mwanamke	Zicke	SE von SSW paka Katze
pamba	shati	Hemd	SE von SSW pamba Baumwolle
-pasua kichwa	-potea	den Kopf verlieren	SSW –pasua auseinanderfallen, kichwa Kopf
-pataga madude	-vuta bangi	kiffen	SSW -pata bekommen, dude, ma- ein namenloses Objekt
peacefully	-amani	friedlich	E peacefully
-perform	-imba	auftreten	E to perform
-piga order	-agiza	Bestellen	E order Bestellung
poa	safi	Cool	SE von SSW –poa abkühlen
pressure/presha	?	Druck/Stress	E pressure
programm	mpango	Programm	E programm

quality	bora	Qualität	E quality
radio stations	stesheni ya redio	Radio Stationen	E radio stations
rap	muziki	Rap	E rap
-rekodi	-rekodi	aufnehmen	E to record
-ringa	-jisifia	prahlen	SE von SSW
rusharusha	-ngojesha	hinhalten	SSW rusha jmd. fliegen hüpfen machen
saprise	mshangao	Überraschung	E surprise
shemeji	rafiki	Freund/Kumpel	SE von SSW shemeji Schwager
-shida	-piga	fertig machen	SSW shida Problem
-shusha	-imbia	vorsingen	SSW –shusha etwas runterbringen
Soo(o)	Tatu	Problem	?
special	maalum	Spezial	E special
superstar [spasta]	maarufu	Superstar	E superstar
Stara/star	maarufu	Star	E star
stegi	jukwa	Bühne	E stage
sweetheart/sweeti	mpenzi	Schatz	E sweetheart
-tafuta	-piga	jmd. verprügeln	SE von SSW tafuta suchen
tamasha	tamasha	Hip-Hop Festival	SSW tamasha Festigkeit
timua zako	nenda zako	Hau ab!	?
-tisha	-fanya vizuri	etwas cool machen	SE von SSW –tisha ängstigen
-toa outi	-enda nje	ausgehen	SSW –toa rausnehmen, E out
track	nyimbo	Lied	von E track
-tuliza ball/mpira	-tuliza	den Ball flach halten	SSW tuliza beruhigen, mpira Ball E ball
TV-stations	stesheni ya TV	Fernsehstationen	E TV-stations
ubapa	kisu	Messer	SE von SSW ubapa Flachheit, Ebene
ufagio	upenzi	(sexuelles) Interesse	SSW ufagio Besen
uncle	mvulana	Junge	E uncle
underground (i)	muziki wa siri	Alternative Musikszene	E underground
ushenzi	matata	Ärger	SSW ushenzi barbarisch (Dialekt)
ustar	uarufu	Berühmtheit	E star
uwanja	fanii	Hobby, Gebiet	SE von SSW uwanja Hof, Schrein
uzinduzi	-tolewa	Release-Party	SE von SSW zinduo Eröffungszeremonie
-wa kama tomato	-kaa kimya	still sitzen	SSW –wa kama tomato wie eine Tomate sein
wapromota	wafadhili	Förderer	von E promoter
-win	-shinda	siegen, gewinnen	E to win
za kumwaga	-ingi	Sehr viel	SSW za kumwaga zum verabschieden
zenji	unguja	Zanzibar	phonetisch verändert
-zimisha	-piga	jmd. Zum Schweigen bringen, verprügeln	SSW zimisha jmd. ertränken