universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Traficando Cultura“

Funk aus Rio de Janeiro im Spannungsfeld zwischen lokaler Identität und globalisierter Jugendkultur

Verfasserin

Susanne Senekowitsch, MAS

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Februar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Mag. DDr. Werner Zips

Für Ricardo und Debora

sowie die Funkeiros und Funkeiras aller Comunidades Cariocas, Brasiliens und weltweit

„When you see a river from afar, it may look like a blue (or green, or brown) line across a landscape; something of awesome permanence. But at the same time, 'you cannot step into the same river twice,' for it is always moving, and only in this way does it achieve its durability. The same way with culture – even as you perceive structure, it is entirely dependent on ongoing process. More precisely, the flow occurs in time and has directions. As a whole, it is endless; externalizations depend on previous interpretations, depending on previous externalizations. And the externalization now will bring about interpretations which in their turn lead to further externalizations in the future. Yet in detail there are differences, as some of the externalizations are constantly present, some occur again and again, although in each instance they are short lived phenomena; and some seldom or only once. In one way or other, also, the flow is everywhere, for as soon as people make themselves accessible to the senses of others, through physical co-presence or artefactual extensions, they render themselves interpretable" (Hannerz 1992: 4).

Danksagung

Mein erster und ganz besonderer Dank gilt Ricardo und Debora Nemer, für ihre Gastfreundschaft, Unterstützung und Hilfe während meiner Feldforschung in Rio de Janeiro. Ohne ihren freundschaftlichen Beistand wäre nicht nur ein großer Teil meiner Forschung vor Ort nicht möglich gewesen, sondern wären mir auch persönlich einige Lebenseinsichten verborgen geblieben. Außerdem möchte ich meinen Interviewpartnern innerhalb und außerhalb der Funk-Szene für ihre Mitarbeit danken und allen anderen Menschen in Rio de Janeiro, die mir während meines Aufenthaltes begegneten.

Weiters gilt mein Dank Johanna Mayr für ihre Übersetzungshilfe und Mag. Dr. José Rocha Filho, Maanila de Moraes und Guilherme Armani für die Transkription der Interviews. Ein besonderer Dank richtet sich an meine Mutter, meine Schwester, Oliver Stummer und Martin Sägmüller für das Korrekturlesen, meine Eltern und meinen Onkel für ihre Unterstützung und an alle Freunde, Verwandte und Bekannte, die meinen Enthusiasmus erdulden mussten. DDr. Werner Zips danke ich für seine Geduld.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung **8**

1.1. Thema 9

1.2. Problemstellung, Zielsetzung, Hypothesen 14

1.3. Aufbau der Arbeit 16

2. Forschungsansatz **19**

2.1. Methoden und Techniken 19

2.2. Erläuterung grundlegender Begriffe 31

3. Lokalkulturen im Spannungsfeld der Globalisierung **32**

3.1. Neue Kulturkonzepte 33

3.1.1. Veränderungen im Kulturbegriff 33

3.1.2. Hybride Kulturen 36

3.2. Globalisierung 41

3.2.1. Global Flows 43

3.2.2. The Global City 50

3.2.3. Elektronische Medien und neue Kommunikationstechnologien 55

3.2.4. Globalisierung und Lokalisierung 63

4. Lokale Kreativität und globale Einflüsse **68**

4.1. Das lokale Umfeld des Funk in Rio de Janeiro 68

4.1.1. Rio de Janeiro – eine „geteilte Stadt“ 69

4.1.2. Die Favelas von Rio de Janeiro 71

4.2. Die historische Entwicklung des Genres 77

4.2.1. Die Zona Norte tanzt zu US-amerikanischer Black Music 78

4.2.2. Die Entwicklung eines eigenen Musikstils 88

4.3. Charakteristiken des *Funk Carioca* 99

4.3.1. Der *Baile Funk* – das Fest 99

4.3.2. Aspekte der Funk-Kultur 112

4.3.3. Organisation und Produktion 116

5. Zur Konstruktion des „Anderen“ im lokalen Diskurs 121
5.1. Der lokale Diskurs 121
5.1.1. Diskurstheorie und Diskursanalyse 122
5.1.2. Zwischen Verbot und Anerkennung 128
5.1.3. Ein umstrittener Teil der Lokalkultur 137
5.2. Funk, Identität und Repräsentation 150
5.2.1. Selbst- und Fremdrepräsentation 151
5.2.1.1. Der *Funkeiro* als Sinnbild des Marginalen 151
5.2.1.2. Funk als Ausdruck der *Comunidades* 159
5.2.2. Ein neuer Repräsentant brasilianischer Kultur 164
5.2.2.1. Funk und Samba 164
5.2.2.2. Das Konzept der *Antropofagia* 168
5.2.2.3. Der Mythos der *democracia racial* 172

6. Die globale Betrachtung eines lokalen Phänomens 180
6.1. Ein transnationaler musikalischer Trend entsteht 180
6.2. Der mediale Diskurs 188
6.2.1. Der internationale Mediendiskurs zu Funk 189
6.2.1.1. Funk als Synonym für Sex und Gewalt 189
6.2.1.2. Charakteristiken des Diskurses 194
6.2.1.3. Der „Andere“ im internationalen Diskurs 202
6.2.2. Der mediale Diskurs zur internationalen Verbreitung 205
6.3. Kennzeichen der internationalen Verbreitung 208
6.4. *Funk Carioca* als Teil einer globalen Ghettokultur 221
6.4.1. Die „New World Music“ und das globale „Hipster“-Publikum 221
6.4.2. Die Diskussion um M.I.A. in der „Blogosphäre“ 229
6.4.3. Die „New World Music“ als Nicht-Ort 234
6.4.4. Clubkulturen und DJ Cultures 242

7. Schluss 249

Bibliographie 264

Anhang **276**
Abbildungen 276
Portugiesische Originalzitate 276
Glossar 285
Interviews (Gruppen von Interviewpartnern, Codierleitfaden) 287

Abstract (Deutsch) **289**
Abstract (Englisch) **290**

1. Einleitung

Traficando Cultura

Pintam na sua frente abordando o negão Sebá, pergunta se está portando
Por isso vai lhe interrogar
Ofendem, são intolerantes, marginalizam só pra variar dizendo favela é local suspeito
Por isso eu vou lhe revistar
E responde Sebá
Meu movimento é político-social, meu tráfico é cultural,
Meu movimento é político-social, meu tráfico é cultural,
Vem comigo,
Vamos traficar cultura, desentocar as peças, marcar atividade, o negócio é plantar
Vamo lá, vamo lá, vamos traficar cultura, desentocar as peças, marcar atividade, o negócio é plantar
Vou te dizer, tem preto e tem branco moço, tem sim, empenhado no seu bem-estar
A favela é socialista me deu overdose de consciência,
Religiosidade, fé em Deus, trazemos no coração
Paz, justiça e liberdade, guerra pelo bem sem destruição
E responde Sebá,
Meu movimento é político-social, meu tráfico é cultural,
Meu movimento é político-social, meu tráfico é cultural
Vem comigo, vem comigo
Vamos traficar cultura, desentocar as peças, marcar atividade, o negócio é plantar
Vamos traficar cultura, desentocar as peças, marcar atividade, o negócio é plantar…

(Mr. Catra , CD: Mr. Catra - O Fiel, 1997)

Mit Kultur handeln[1]

Sie tauchten vor ihm auf und durchsuchten den Schwarzen Sebá, fragten, ob er eine Waffe trägt
Deshalb wird er ihn verhören
Sie beleidigen, sind intolerant, marginalisieren nur zur Zerstreuung, sagen, dass die Favela ein verdächtiger Ort ist
Deshalb werde ich dich durchsuchen
Und da antwortete Sebá
Meine Bewegung ist gesellschaftspolitisch, mein Handel ist kulturell,
Meine Bewegung ist gesellschaftspolitisch, mein Handel ist kulturell,
Komm mit mir,
Wir werden mit Kultur handeln, die Stücke aufstöbern [bedeutet im Drogenhandel auch „die Waffen aus dem Versteck holen", Anm. d. A..], aktiv sein [bedeutet im Drogenhandel auch „in Alarmbereitschaft, wach sein und etwas bewachen" Anm. d. A..], es geht darum etwas zu errichten [bedeutet im Drogenhandel auch „an einem fixen Ort bleiben, um das Territorium abzustecken und es nur tot zu verlassen" Anm. d. A..]
Lass uns gehen, lass uns gehen, wir werden mit Kultur handeln, die Stücke aufstöbern, aktiv sein, es geht darum etwas zu errichten
Ich sage dir, es gibt schwarz, es gibt weiß [einerseits auf die Hautfarbe bezogen, bedeutet im Drogenhandel aber auch Marihuana und Kokain, Anm. d. A..], Junge, ja das gibt es, bemüht mit ihrem Wohlergehen,
Die Favela ist sozialistisch, gibt mir eine Überdosis an Bewusstsein,
Religiosität, Glauben an Gott, tragen wir im Herzen,
Friede, Gerechtigkeit und Freiheit [ist im Drogenhandel der Slogan der Drogenorganisation Comando Vermelho, Anm. d. A..], der Krieg für das Gute ohne Zerstörung,
Und es antwortete Sebá
Meine Bewegung ist gesellschaftspolitisch, mein Handel ist kulturell,
Meine Bewegung ist gesellschaftspolitisch, mein Handel ist kulturell,
Komm mit mir, komm mit mir
Wir werden mit Kultur handeln, die Stücke aufstöbern, aktiv sein, es geht darum etwas zu errichten,
Wir werden mit Kultur handeln, die Stücke aufstöbern, aktiv sein, es geht darum etwas zu errichten…

[1] Die Übersetzung stammt von der Verfasserin der Arbeit.

1.1. Thema

Traficando Cultura

Der Titel meiner Arbeit lautet *Traficando Cultura* und stammt von einer Funk Carioca Musiknummer von Mr. Catra. Damit soll auf verschiedene Ebenen und Problembereiche verwiesen werden, die in meiner Diplomarbeit eine Rolle spielen. Der Ausdruck *Traficando Cultura* lässt sich sowohl auf lokale Charakteristiken als auch auf Sachverhalte beziehen, die in Verbindung mit der Globalisierung der Musikrichtung auftreten.

Das Wort *traficar* (im Englischen *to traffic*) bezeichnet einerseits „handeln", im Besonderen „illegal Handel betreiben", anderseits benennt es speziell im brasilianischen Portugiesisch die Tätigkeiten des Drogenhandels. So werden die Drogenhändler *traficantes* genannt. Der Funksänger Mr. Catra spielt in der Nummer mit Zweideutigkeiten, so dass aus dem Drogenhandel der Handel mit Kultur wird. Die ganze Nummer kann zweifach gelesen werden. Die gleichen Substantive und Verben, die den Drogenhandel bezeichnen, werden hier auch für den Handel mit Kultur verwendet. Mit dieser Ambiguität verweist Catra auf die Vorurteile, die gegen den Funk und die Favelas existieren und stellt ihnen das eigene Selbstbewusstsein der Favelabewohner und Funkeiros entgegen. Funk wird oft als der „Soundtrack des Drogenhandels" gesehen, da der Substil *Proibidão* in positiver Weise die organisierte Drogenkriminalität in den Armenvierteln von Rio besingt und die Funk-Feste in den Favelas, die *Bailes de Comunidade*, oft von den Drogenhändlern finanziert werden. Abgesehen davon, dass auch dies tiefere Gründe hat, die mit der brasilianischen Gesellschaft als Ganzes in Verbindung stehen, sind bei Weitem nicht alle Funk MCs[2] mit dem Drogenhandel verbunden. Funk ist ein wichtiger kultureller Ausdruck der Jugendlichen der Favelas von Rio de Janeiro, deren Leben nicht nur von großer Not geprägt ist, sondern auch durch die vielen Vorurteile erschwert wird, die gegen die Favelabewohner existieren. Besonders Schwarze[3] männliche Jugendliche aus den Favelas werden oft automatisch mit dem organisierten Verbrechen in Verbindung gebracht.

Der Titel *Traficando Cultura* kann jedoch auch über die Intentionen des Autors hinaus weiter interpretiert werden. So ist er ebenfalls auf die lokale Aneignung global verfügbarer

[2] MC steht für „Master of Ceremony" und bezeichnet den Rapper bzw. Sänger im Hip-Hop und auch im Funk.

[3] Mit dieser Schreibweise möchte ich darauf hinweisen, dass es sich dabei um eine soziale Kategorie handelt: „Die Großschreibung des Adjektivs ‚Schwarz' soll verdeutlichen, daß mit dem Begriff ein ‚Signifier' für eine historische und kulturelle Erfahrung gemeint ist, die nicht in essentialistischer Wendung auf die Hautfarbe zu reduzieren ist. Diese Verwendung der Orthographie erfolgt in Anlehnung an eine sich unter Schwarzen Autorinnen und Autoren immer mehr durch setzende Praxis" (Zips 2003: 28).

Musik anwendbar, da seit der Entstehung des Funk Carioca sowohl Beats als auch Samples unterschiedlicher Musiknummern von den Funkeiros ohne Beachtung jeglicher Copyrightgesetze in den Musikstil inkludiert worden sind. In den 1980er Jahren hatten sich in Bezug auf den Import US-amerikanischer Musik ungesetzliche bzw. parallele Formen des Handels gebildet, da die bei den DJs und dem Publikum beliebte Musik in den Geschäften in Rio nicht vorhanden war. Hier bezieht sich *Traficando Cultura* auf den illegalen Import und die Inbesitznahme fremder Musik und deren Umwandlung in eine eigene Musikkultur. Der lokale Musikmarkt in Rio de Janeiro ist selbst heute noch, was den Funk Carioca betrifft, von einem Vorherrschen des illegalen Handels gekennzeichnet. Die Musik ist in den normalen Geschäften kaum erhältlich und findet sich vor allem in Form von Raubkopien auf den „grauen Märkten" wieder. Außerdem sind die Verträge zwischen den Künstlern und den Plattenlabels im Funk in Rio de Janeiro oft sehr zum Nachteil der Musiker gestaltet, da diese bei Vertragschließung normalerweise alle Rechte an ihrer Musik verlieren. Dadurch sind sie gezwungen, alleine von den Auftritten zu leben, da die Distribution von CDs lediglich der Repräsentation der Künstler und nicht der Geldeinnahme dient.

Mit dem Titel *Traficando Cultura* möchte ich aber nicht nur auf die Vorurteile der brasilianischen Gesellschaft gegenüber der Musik der Jugendlichen der Favelas sowie auf andere lokale Charakteristiken hinweisen, sondern auch auf meine eigenen Hypothesen in Bezug auf die Besonderheiten der globalen Verbreitung dieser Musik. Auf der einen Seite werden im Zuge der transnationalen Anerkennung des Funk aus Rio de Janeiro, insbesondere bei der Darstellung in den verschiedensten Medien, lokale Vorurteile vielfach übernommen. Sie finden sich in fragmentarischer Weise in sensationalistischen Berichten über die Szene wieder mit dem Ziel, ein exotisches Interesse in dem „westlichen"[4] Leser hervorzurufen. Somit werden Vorstellungen über die Musik geschaffen, die wie auch jene im nationalen Diskurs von Gewalt, Sexismus und Drogenhandel geprägt sind. Auf der anderen Seite lässt sich die internationale Verbreitung des Funk wiederum in Verweis auf die Funknummer *Traficando Cultura* mit der lokalen Problematik des Drogenhandels vergleichen. So wird der Drogenhandel in Rio de Janeiro mit den so genannten „Kommandos", den verschiedenen Drogenorganisationen, assoziiert, die einen Großteil der Favelas beherrschen. Das Problem des Drogenhandels wird alleine auf die Favelas

[4] In meiner Arbeit wird der Begriff „westlich" unter Anführungszeichen gestellt, um darauf zu verweisen, dass der „Westen" ein historisches und kein geographisches Konstrukt ist. Damit wird im Allgemeinen eine Art von Gesellschaft benannt, die industrialisiert, urbanisiert, kapitalistisch, säkular und modern ist. Meist wird damit Westeuropa und Nordamerika bezeichnet (vgl. Hall 1996: 186).

reduziert. Wie Marcelo José Lopes de Souza beschreibt, ist dieses Problem jedoch viel komplexer. Er unterscheidet im Drogenhandel von Rio de Janeiro das Subsystem Import/Export/Großhandel und das Subsystem Kleinhandel. Das erste Subsystem umfasst die großen Dealer sowie ihre Geschäftspartner und diejenigen, die bestochen und beteiligt werden, während sich lediglich das zweite auf die organisierte Kriminalität in den Favelas selbst bezieht. Er meint, dass der Organisationsgrad der Drogenhändler in den Favelas aufgrund von Sensationslust und Unwissenheit hochgespielt wird. Das Subsystem Kleinhandel, das vom Subsystem Import/Export/Großhandel mit Waffen und Drogen versorgt wird, ist strategisch unbedeutender, aber auf sie konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Presse und der Polizei. Doch sind gerade diese Dealer der am wenigsten reiche und entwickelte Teil des organisierten Verbrechens. Sie sind diejenigen, die sterben oder im Gefängnis landen. Der Drogenhandel ist von einer sehr ungleichen Verteilung der Erträge gekennzeichnet. Die Jugend der Favelas ist eine billige und im Überfluss vorhandene Arbeitskraft und die Armut ist für den Drogenhandel von großem Vorteil. Den größten Gewinn daraus ziehen jene, die nicht in den Favelas leben und nicht unmittelbar sichtbar werden (vgl. Souza 2004: 20ff).

Genauso wie im Drogenhandel lassen sich auch in Bezug auf die globale Verbreitung der Musik zwei Subsysteme unterscheiden. Die lokale Produktion bzw. die Funk-Szene in Rio de Janeiro und die internationalen Produzenten, Musiker, Verbreiter und Multiplikatoren. Funk aus Rio de Janeiro, international *Baile Funk* genannt, gilt als exotische und trendige Musikrichtung. Dabei bilden die lokalen Produzenten und MCs bis auf wenige Ausnahmen jedoch vielfach den Lokalkolorit, den internationalen Musikern, Produzenten und „Vermittlern“ hingegen wird als den Entdeckern der Musik die wahre Leistung zugesprochen. Daneben gilt die lokale Musik und Produktion vergleichsweise als etwas Primitives, das wenig künstlerische Kreativität erfordert. Somit wurden internationale Akteure wie die Sängerin M.I.A. oder der Produzent und DJ Diplo berühmt und für ihre „am Puls der Zeit stehende Verinnerlichung globaler Ghetto-Musikstile“ gelobt, während der lokalen Szene nur in geringer Weise der ökonomische Profit zuteil wurde. Der durch das Internet und die technologische Revolution insgesamt erleichterte Zugang zu dieser Art von Musik sowie die Bezugnahme auf und das Sampeln von weltweit verfügbaren lokalen Musikstilen wird als eine Bereicherung angesehen. Dabei wird jedoch vielfach vergessen, dass es ebenfalls leichter wird, gerade Jugendliche aus den Armengebieten auszubeuten, die wieder einmal eine geradezu unerschöpfliche Quelle an „billiger Arbeitskraft“ darstellen. Die Authentizität dieser Street- und Ghetto-Music wird hervorgehoben, jedoch

erhalten nur wenige Einzelne für ihre Schöpfungen Geld und Anerkennung. Der kulturellen Globalisierung, die den „westlichen“ Zuhörern der Metropolen den Zugang zu interessanter, bisher ungehörter Musik ermöglicht, steht somit die Globalisierung der Armut gegenüber und eine Bevölkerung, die wenig Vorteile davon hat. Die internationale Verbreitung des Funk ist jedoch nicht nur ein Wechsel in Raum und Zeit, sondern ebenfalls eine aktive Neuinterpretation der Musik, die wiederum den lokalen Anforderungen angepasst und kreativ weiterverarbeitet wird. Weiters hat die Anerkennung des Genres in Europa und den USA auch Auswirkungen auf den gesellschaftlichen Umgang mit der Musik in Brasilien selbst. Sie verschaffte dem Funk Carioca ein neues Ansehen vor Ort, führte teilweise zum Abbau von Vorurteilen und brachte manchen Funkeiros ein neues Selbstbewusstsein. Damit kennzeichnet *Traficando Cultura* nicht nur den lokalen, sondern auch den globalen Umgang mit dem Musikstil und ist ein Prozess, der in beide Richtungen verläuft und durch vielfache Neuinterpretationen und Veränderungen gekennzeichnet ist.

Eigener Zugang zum Thema

Was bedeutet es für die eigene Forschung, wenn man über die globale Verbreitung einer Musikrichtung schreibt, deren „Hype“ kürzer andauerte als das Forschen zur und Schreiben der Diplomarbeit? Damit will ich darauf hinweisen, dass zu Beginn meiner Beschäftigung mit *Funk* (a.k.a. *Funk Carioca*, a.k.a. *Baile Funk*) (siehe Kap. 2.2.) kaum jemand außerhalb von Brasilien diese Musik kannte, während sie gegen Ende meiner Arbeit international bereits als etwas galt, das längst nichts Neues mehr darstellte. Bevor ich auf dieses Problem der Aktualität eines gewählten Forschungsthemas eingehe, möchte ich meinen eigenen Zugang erläutern.

Seit meiner ersten Begegnung mit diesem Musikstil im Jahre 2001 fühlte ich mich stark zu dem Thema hingezogen, so dass ich anfing, mich intensiv damit auseinanderzusetzen. Damals hatten ich und mein Partner von einem Freund ein paar Funk-Nummern bekommen, die dieser wiederum von einem Bekannten erhalten hatte, der in Paris lebte und durch den Club *Favela Chic* auf Funk aufmerksam wurde. Auch wenn einige Menschen außerhalb Brasiliens das Genre zu jener Zeit schon kannten, hörten und auflegten – ohne jedoch das Interesse eines größeren Kreises darauf zu lenken – so wurden damals die ersten Schritte zur globalen Verbreitung des Musikstils gemacht, da *Favela Chic* 2001 die erste außerbrasilianische Compilation mit *Funk Carioca* Nummern

herausbrachte (siehe Kap.6.1.). Mit dem Portugiesisch Wörterbuch in der Hand und grundlegenden Spanischkenntnissen im Kopf saß ich zu jener Zeit vor dem Computer, um über portugiesische Texte die Hintergründe dieser Musik zu verstehen. Irgendwann musste ich mir schließlich eingestehen, dass mein Interesse nicht so einfach aufhören würde und sich nicht lediglich auf musikalische Charakteristiken beschränkte. Auch wenn Musik und speziell die brasilianische Musik ein wichtiger Teil meines Lebens ist, so hatte ich eigentlich nie die Absicht, mich wissenschaftlich damit zu beschäftigen. Da ich ein derart großes persönliches Interesse an der Musik hatte, entschied ich mich schließlich trotzdem dafür, von meinem bisherigen Schwerpunkt, der eher in der visuellen Kunst lag, wegzugehen und mich in meiner Diplomarbeit dem Funk zu widmen. Nach diesem Entschluss besuchte ich im Sommersemester 2004 das Anthropologische Laboratorium bei DDr. Zips und musste mich, was meine Diplomarbeit betrifft, auf ein engeres Thema beschränken. In der heutigen Zeit der fortschreitenden Globalisierung und der neuen Kommunikationstechnologien werden auch für die Kultur- und Sozialanthropologie die zunehmenden Verbindungen und Verflechtungen zwischen geographisch weit entfernten Regionen und Gesellschaften der Welt und die damit verknüpften Prozesse immer wichtiger. Zusammen mit der Tatsache meiner beschränkten Portugiesischkenntnisse führte dies zur Entscheidung, über die Beziehungen von Globalisierung und Lokalisierung im Funk Carioca zu schreiben. Zu der Zeit gab es kaum etwas wie eine „Globalisierung des Funk“, denn seine transnationale Anerkennung begann erst in den folgenden Monaten mit dem fast parallelen Erscheinen mehrerer internationaler Compilations mit Funk-Musik aus Rio de Janeiro (siehe Kap.6.1.).

Nach diesen Erklärungen komme ich zurück zur Anfangsfrage: Was bedeutet es, wenn man über die globale Verbreitung einer Musikrichtung schreibt, deren „Hype“ kürzer andauerte als das Forschen zur und Schreiben der Diplomarbeit? Kann das heißen, dass das eigene Forschungsthema an Aktualität eingebüßt hat? Bereits im November 2006 bemerkte die österreichische Musikzeitschrift Skug: „Baile Funk? Das ist doch so 2004. Der professionelle Auskenner schüttelt den Kopf und kümmert sich lieber um den nächsten Neologismen-Hype à la Eurocrunk“[5]. Da die Wissenschaft und gerade die Ethnologie erfreulicherweise im Gegensatz zu der Musik- und Kulturindustrie nicht davon abhängt mit „Neologismen-Hypes“ zu gehen, sondern vielmehr deren Hintergründe erforscht und die Probleme, die die „westliche“ Aneignung anderer Kulturen (die oft als fremd und „exotisch“ gelten) hervorruft, sehe ich keine bessere Herausforderung als über die globale

[5] Weinreich, Ole: Edu K. Don’t believe the Hype, in: Skug, Nr.68, 11/2006, S.22.

Verbreitung einer Musikrichtung zu schreiben, die nur ein kurzer „Hype“ war, dessen Anfang und Ende mitzuerleben mir vergönnt war. Dies ermöglicht mir mehr aufzuzeigen, als ich es zum Zeitpunkt meines Entschlusses, dieses Thema für meine Diplomarbeit zu wählen, erwarten konnte. Mittlerweile hat Funk aus Rio de Janeiro im internationalen Kontext seinen Raum innerhalb des „globalen Ghettotech“ bzw. der „New World Music“ oder „Post World Music“ (siehe Kap.6.4.1.) zugewiesen bekommen und es gibt ein weit verstreutes Netzwerk von Musikern, Akademikern und Journalisten, die sich innerhalb und außerhalb des Internets mit urbaner Musik aus den weltweiten Armenvierteln auseinandersetzen und diese untereinander diskutieren.

1.2. Problemstellung, Zielsetzung, Hypothesen

Problemstellung

Meine Arbeit geht von folgender Problem- und Fragestellung aus:
Kernfrage: Wie sehen die Beziehungen zwischen dem Globalen und dem Lokalen im Funk Carioca aus – in Bezug auf die Musik und ihr Umfeld, verschiedene Darstellungsweisen und die transnationale Verbreitung?

Daraus ergeben sich folgende Unterfragen:

1. Welche Verbindungen/welches Zusammenspiel gibt es im Funk zwischen globalen und lokalen Aspekten? Wie sieht das Spannungsfeld zwischen lokaler Kreativität und globalen Einflüssen aus?
   - In welcher Weise werden Fremdeinflüsse im Funk umgewandelt und in einem Prozess der Lokalisierung heimisch gemacht? Welche Einflüsse brasilianischer Musik sind erkennbar? Was sind die besonderen Charakteristiken der entstandenen Lokalkultur?
   - Wie wird der Funk Carioca wiederum global reinterpretiert und in welchen Kontext wird er gesetzt?
2. Wie wird die Funk-Musik in unterschiedlichen Kontexten dargestellt und inwieweit unterscheiden sich die Darstellungsweisen? Gibt es Bedeutungsverschiebungen je nach Zusammenhang? Welche Prozesse der Selbstdarstellung und Fremdzuschreibung gibt es im lokalen und im transnationalen Bereich?
   - Auf welche Weise stellen sich die Funk-Produzenten selbst dar? Welchen nationalen Diskurs gibt es und gab es zu Funk und wie wird die Musik in den Medien dargestellt?

- Wie wird Funk in Europa und den USA dargestellt?

3. Welche Prozesse, Netzwerke, Institutionen und Medien spielen bei der transnationalen Verbreitung des Funk eine Rolle?

- Welche Netzwerke und Institutionen tragen zur Verbreitung außerhalb Brasiliens bei?
- Welche Rolle spielen die Massenmedien – insbesondere das Internet – bei der Verbreitung und Vermittlung von Funk?
- Durch welche Prozesse ist die globale Verbreitung des Funk gekennzeichnet? Wie sieht die Verteilung des ökonomischen Gewinns und der Anerkennung aus?
- Welche Gründe hat die wachsende Anerkennung? Hat die wachsende internationale Anerkennung eine Auswirkung auf die lokale Akzeptanz der Musik in Brasilien?

Zielsetzung und Hypothesen

Durch die Betrachtung der historischen Entwicklung der Musik und ihrer Charakteristiken soll der Prozess der Neuinterpretation globaler Tendenzen und die Verbindung mit lokalen Besonderheiten und Hintergründen dargestellt werden. Globalisierung und Lokalisierung sind intensiv und auf komplexe Weise miteinander verbunden. Lokale Betrachtungen des Globalen und globale (bzw. transnationale) Betrachtungen des Lokalen sind keine direkten Übernahmen und passiv aufgenommene Einflüsse, sondern durch einen aktiven Interpretationsakt und eine Anpassung gekennzeichnet, was zu Bedeutungsverschiebungen und Neukreationen führt. Sowohl bei der Annahme der US-amerikanischen Musik durch die Jugendlichen der Favelas in Rio als auch bei der Einverleibung des Funk Carioca durch den internationalen Musikmarkt wurde eine Anpassung an lokale Hörgewohnheiten und Bedürfnisse vollzogen, was zur Entstehung „hybrider“ Stile und neuer Musikkulturen führte.

Über eine Illustration und Analyse verschiedener Diskurse und Darstellungsweisen, die im transnationalen und lokalen Bereich in Verbindung mit Funk-Musik aus Rio vorherrschen, sollen Zusammenhänge, Hintergründe und Motive für unterschiedliche, aber auch typische Sichtweisen der Musik und ihres sozialen Kontextes dargelegt werden. Da bei der Verbreitung der Musik und deren Interpretation das Internet eine große Rolle spielt, wird hier ein Schwerpunkt liegen. In Rio de Janeiro steht die Betrachtung der Musikrichtung Funk Carioca in einem engen Zusammenhang mit der Diskussion von gesellschaftlichen Problemen. Die globalen Sichtweisen der Funk-Kultur sind eng mit den lokalen Diskursen verbunden. Diese fließen fragmentarisch in den transnationalen Diskurs in Europa und den

USA und führen losgelöst von den konkreten Hintergründen der lokalen medialen und gesellschaftlichen Debatten zur Entstehung von Vorstellungen über eine Essenz der Funk-Kultur.

Eine Beschreibung der Prozesse, Akteure und Institutionen der transnationalen Verbreitung der Musik und ihre Rekontextualisierung im globalen Rahmen sollen Gründe für die plötzliche transnationale Anerkennung des Funk Carioca liefern sowie Strukturen und Charakteristiken aufzeigen, die hier eine Rolle spielen. Eine der Besonderheiten der globalen Verbreitung der Musik liegt beispielsweise darin, dass im Zuge der transnationalen Anerkennung den Multiplikatoren bzw. Verbreitern eine größere Bedeutung zugeschrieben worden ist als den lokalen Akteuren. Auch liegt weder der Großteil des ökonomischen Gewinns noch die Anerkennung bei den Musikern aus Rio de Janeiro. Das liegt daran, dass die Entdeckung der Musik und nicht deren Produktion in den Favelas als die wahre Leistung verstanden wird. Die internationale Anerkennung des Funk hat jedoch wiederum bei der brasilianischen Mittel- und Oberschicht zu einer weiteren Phase der nationalen Anerkennung der Musik geführt, was sich sehr wohl positiv auf die Musiker aus den Favelas auswirkt, da es eine Aufwertung des Funk mit sich bringt.

1.3. Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist neben der Einleitung, dem Forschungsansatz und dem Schlusswort in vier Kapitel gegliedert, die in sich abgeschlossen, aber trotzdem eng miteinander verbunden sind. Erst das Zusammenspiel der verschiedenen Teile ergibt die eigentliche Aussage und Antwort auf die zentrale Problem- und Fragestellung. Sie behandeln am konkreten Beispiel des Funk Carioca auf unterschiedliche Weise die „kulturellen Flüsse“ (flows of culture) in Raum und Zeit und die Beziehungen zwischen der Lokalkultur und der Globalisierung. Das einleitende Kapitel und der Forschungsansatz erörtern die Voraussetzungen der Diplomarbeit (Kap. 1 und 2). Während zuerst auf theoretischer Ebene das Verhältnis von dem Globalen und Lokalen betrachtet wird (Kap. 3), können die anschließenden drei Kapitel folgendermaßen zusammengefasst werden: Das Lokale interpretiert das Globale (Kap. 4); das Lokale interpretiert das Lokale (Kap. 5); das Globale interpretiert das Lokale (Kap. 6). Abschließend werden auf Basis der daraus gewonnenen Erkenntnisse die Schlussfolgerungen gezogen (Kap. 7).

Während in der Einleitung das Thema, die Fragestellung und eigene Hypothesen dargestellt worden sind, werden im zweiten Kapitel die verwendeten Forschungsmethoden erläutert. Hier gehe ich ebenfalls auf die grundlegende Literatur, mehrere Feldforschungsaufenthalte in Rio de Janeiro und die durchgeführten Interviews mit Personen innerhalb und außerhalb der Funk-Szene ein. Die Recherche zur internationalen Verbreitung der Musik beinhaltet neben vor Ort in Wien durchgeführten Beobachtungen ebenfalls Aufenthalte in Graz, Stuttgart und Berlin – beides inklusive Teilnehmender Beobachtung und Interviews. In diesem Zusammenhang setze ich mich mit der Methode der „multi-sited ethnography" unter Einbeziehung einer komparativen Dimension und multi-direktionalen Komponente (vgl. Gingrich 2003: 30) auseinander. Weiters schließt diese Forschungsarbeit eine über mehrere Jahre durchgeführte Medienanalyse und Internetrecherche mit ein. Schließlich werden noch einige grundlegende Begriffe erörtert, die in der Arbeit eine Rolle spielen.

Das dritte Kapitel umfasst die allgemeine Theorie zu Kultur und Globalisierung, die für die Arbeit als Ganzes eine Rolle spielt. Zuerst werden die Entstehung des ethnologischen Kulturbegriffes und seine Weiterentwicklung bis heute sowie die Probleme, die dieser mit sich führt, behandelt. Mit der fortschreitenden Globalisierung spielen in Bezug auf Kulturkonzepte Prozesse der „Hybridisierung" (Bhabha) und „Kreolisierung" (Hannerz) eine besondere Rolle, bringen jedoch auch kritische Stellungnahmen mit sich. Vor dem Hintergrund aktueller Gegebenheiten der Globalisierung werden das Verhältnis zwischen Kulturen, die Auswirkungen transnationaler Einflüsse auf lokale Kulturen (Robertson und Beck) und kulturelle Dimensionen der Globalisierung untersucht. Sowohl Arjun Appadurai als auch Ulf Hannerz verwenden die Metapher der „global cultural flows", der globalen kulturellen Flüsse, um auf die Verknüpfungen und Verbindungen, aber auch Brüche in der heutigen Welt hinzuweisen. Dieses Konzept nimmt für das Verständnis der vorliegenden Arbeit eine zentrale Position ein. Aufbauend auf den Theorien von Friedmann, Wolff, Sassen und Hannerz wird die Bedeutung der „Global Cities" erläutert. Die Rolle der Medien in der Verbreitung von Ideen und der Konstruktion von „imagined worlds" (vgl. Appadurai 1996) im Rahmen der Globalisierung, die heutige Informationsgesellschaft und durch die Neuen Technologien entstandene Veränderungen werden anhand der Arbeiten von Appadurai, Castells, Sassen sowie Miller und Slater erarbeitet. Das Verständnis für globale Zusammenhänge und Interdependenzen sowie aktuelle gesellschaftliche Bedingungen und Herausforderungen ist das Ziel dieses theoretischen Zugangs.

Kapitel 4 behandelt anhand des Genres Funk Carioca den aktiven und kreativen Umgang einer lokalen Kultur mit global zirkulierenden Musikströmungen, die lokale Neuinterpretation des Globalen und die Entwicklung eines eigenen Musikstils. Einerseits wird die am Anfang der Arbeit auf theoretischer Ebene erarbeitete Entstehung einer Lokalkultur im Spannungsfeld transnationaler Einflüsse an einem konkreten Beispiel sichtbar gemacht, andererseits wird die Bedeutung der Jugendkultur in ihrem lokalen Kontext aufgezeigt. Um die Besonderheiten dieser Ausdrucksform verständlich zu machen, werden zuerst das regionale Umfeld und die sozialen Hintergründe des Musikstils beleuchtet. Im Anschluss gehe ich auf die historische Entwicklung des Genres und den Umgang der Funkeiros mit fremden Einflüssen ein, die verbunden mit den Besonderheiten der brasilianischen Musikkultur zu einer authentischen Aneignung und der Kreation von etwas Neuem führten. Danach werden die Besonderheiten dieser kulturellen Ausdrucksform dargestellt.

Das Verhältnis zwischen Selbstdarstellung und Fremdzuschreibung im Funk Carioca sowie die Entwicklung von Vorstellungen einer Essenz des Genres werden in Kapitel 5 beleuchtet. Aufbauend auf der Diskurstheorie von Michel Foucault und dem diskursanalytischen Verfahren von Siegfried Jäger wird auf Grundlage der vorhandenen Literatur sowie einer eigenen Medienanalyse die diskursive Konstruktion und Problematisierung des Funk Carioca in der brasilianischen Gesellschaft dargestellt. Anhand der Arbeiten von Stuart Hall und Ortfried Schäffter wird das Bild der Funkeiros als der soziale „Andere“ analysiert und der Gegensatz zur Selbstrepräsentation der Funk-Szene herausgearbeitet. Am Beispiel des Aufbaus des Samba als nationales Symbol, der Theorie der *Antropofagia* und des Mythos der *democracia racial* wird die brasilianische Gesellschafts- und Kulturtheorie vorgestellt, die Frage des Rassismus in Brasilien sowie der Zusammenhang von Funk und Schwarzer Identität behandelt.

Im sechsten Kapitel wird die globale (Neu-)Interpretation des lokalen Musikgenres untersucht. Zuerst stelle ich die Prozesse der transnationalen Verbreitung des Funk dar und die Netzwerke, die hier eine Rolle spielen. Danach wird im Vergleich zum lokalen Diskurs über die Musik die Darstellung in den internationalen Medien analysiert und Zusammenhänge und Unterschiede werden aufgezeigt. Die Besonderheiten der globalen Verbreitung des Musikstils werden besprochen. Danach erörtere ich die Rekontextualisierung der Musik im globalen Rahmen und ihre Etikettierung als „New

World Music“. Dabei geht es um den Zusammenhang mit anderen regionalen Musikstilen der weltweiten Ghettos, die Rolle der Mittelsmänner, die Stars und das globale Publikum dieser Art von Musik sowie die Bedeutung digitaler Kommunikationsräume. Aufbauend auf dem Konzept des „Nicht-Ortes“ von Marc Augé wird der Gegensatz zwischen der lokalen Identität der Musik und ihrer Darstellung im virtuellen Raum des Internets diskutiert. Funk Carioca als Clubkultur in den globalen Metropolen und der Einfluss der Medien auf die Konstruktion von Jugendkulturen wird anhand der Arbeit von Sarah Thornton besprochen.

Im siebsten Kapitel bzw. dem Schluss der Arbeit werden die Schlussfolgerungen aus der Arbeit gezogen. Es werden in einem direkten Vergleich zwischen der Lokalkultur und ihrer transnationalen Verbreitung die in der Einleitung gestellten Fragestellungen beantwortet und es wird auf die eigenen Hypothesen eingegangen.

2. Forschungsansatz

2.1. Methoden und Techniken

Seit Bronislaw Malinowski (1884-1942), der für lange Forschungsaufenthalte im Feld, einen engen Kontakt mit der dortigen Bevölkerung und eine Teilnehmende Beobachtung eintrat, gilt die Feldforschung als zentrale Methode der Kultur- und Sozialanthropologie. Durch die fortschreitende Globalisierung, welche Verbindungen zwischen weit entfernten Orten verstärkt, haben sich jedoch die Rahmenbedingungen der ethnologischen Forschung sowie auch der Untersuchungsgegenstand der Disziplin selbst verändert, der nun ebenfalls Städte und Urbanisierungsprobleme, komplexe Zusammenhänge und den Blick auf die eigene Gesellschaft beinhaltet.

Die Erforschung der Beziehungen, Verbindungen und Probleme im Bereich zwischen dem Lokalen und Globalen in der heutigen Phase der Globalisierung ist eine komplexe Thematik, die eine Verschmelzung von Mikro- und Makroanalyse sowie Theorie und Empirie erfordert. Eine reine Konzentration auf die Lokalkultur und ein einziger langer Feldforschungsaufenthalt vor Ort würden den transnationalen Einflüssen, Beziehungen, Netzwerken, Prozessen und Dynamiken nicht gerecht, die hier eine Rolle spielen.

Gingrich schlägt in diesem Zusammenhang die Methode der „multi-sited ethnography“ mit einem Schwerpunkt auf Teilnehmender Beobachtung, eine komparative Dimension und eine multi-direktionale Komponente (wie „sie sich“, wie „wir uns“ und wie „sie uns“ erforschen) vor (vgl. Gingrich 2003: 30). Ich habe in meiner Arbeit versucht, diese Aspekte mit einzubeziehen.

Das Problem einer Ethnographie, die sich ausschließlich mit der Erforschung des Lokalen beschäftigt, liegt laut George Marcus (1989) darin, dass sie in Bezug auf die Zusammenhänge zwischen dem Lokalen und dem größeren Ganzen nur mit sekundärem Wissen arbeitet. Dieses Problem müsse durch eine Ethnographie überwunden werden, welche komplexe Verknüpfungen zwischen verschiedenen Orten mit einbezieht. Dies hieße jedoch nicht die Fokussierung auf den Ort aufzugeben, sondern neben den lokalen Bedingungen auch das größere System oder seine Teile zu erfassen. Seine Idee einer „multi-locale ethnography“ geht davon aus, dass jeder kulturelle Ausdruck und jede Identität von einer Vielzahl an Einflüssen innerhalb verschiedener Kontexte oder Orte konstruiert wird. Diese Ethnographie solle fähig sein, diese Vielfalt darzustellen und die Auswirkungen in einem System von Orten zu analysieren, die auf komplexe Weise miteinander verbunden sind (vgl. Kreff 2003: 168f).

„Ethnography moves from its conventional single-site location, contextualized by macro-constructions of a larger social order, such as the capitalist world system, to multiple sites of observation and participation that cross-cut dichotomies such as the ‘local’ and the ‘global’, the ‘lifeworld’ and the ‘system’“ (Marcus 1995: 95 zitiert nach Kreff 2003: 170).

Das Studienobjekt dieser Ethnographie sind kulturelle Ausdrucksformen innerhalb verschiedener Lokalitäten. Es geht hierbei nicht um das Globale innerhalb eines Global-Lokal Kontrastes, sondern das Globale wird in der „multi-sited ethnography“ als eine Verknüpfung zwischen verschiedenen Örtlichkeiten wahrgenommen. Nach Marcus spielen bei einer solchen Ethnographie drei Charakteristiken eine besondere Rolle:

1.) Es geht darum zu zeigen, wie Aktionen, Abläufe, Handlungen oder Prozesse, die zur gleichen Zeit in miteinander verbundenen Kontexten auftreten, Auswirkungen und direkte Einflüsse aufeinander haben.

2.) Die Untersuchung soll ebenfalls eine vergleichende Dimension enthalten, indem verschiedene Lokalitäten einander gegenübergestellt werden. Das heißt, dass das Objekt der Untersuchung in verschiedenen Situationen erforscht wird. Das Globale wird nicht als etwas Totales und als Gegensatz zum Lokalen wahrgenommen, sondern als die

Verbindung verschiedener Örtlichkeiten, die oft geographisch und sozial weit von einander entfernt liegen.
3.) Weiters werden Formen des Gegendiskurses innerhalb der Lokalkultur dargestellt, also auch das, was jenseits des Dominanten erscheint (vgl. Kreff 2003: 170f).

Bei den Studienobjekten der „multi-sited ethnography“ kann es sich um Menschen (Migration), Dinge (Zirkulation von Waren, Geld, Kunstwerken, geistigem Eigentum), Metaphern (Zirkulation von Zeichen, Symbolen und Metaphern), Handlungsverläufe, Lebensgeschichten oder Konflikte handeln (vgl. Kreff 2003: 172f). Anstelle einer Ethnographie einer einzelnen Lokalkultur innerhalb eines größeren Systems tritt eine an mehreren Orten stattfindende Teilnehmende Beobachtung. Das Untersuchungsobjekt wird zwar an verschiedenen Orten betrachtet, im Zentrum steht jedoch weiterhin eine lokal fokussierte Ethnographie.
Die „multi-sited ethnography“ bringt jedoch auch Probleme mit sich. Die Umsetzung dieser Methode, die eine Vielfalt an Vergleichen verschiedener Orte, die Darstellung der gegenseitigen Beeinflussungen und die Beobachtung an mehreren Orten einschließt, erweist sich als schwierig. Hannerz meint, eine „multi-sited ethnography“ genüge nicht, sie müsse nicht nur multi-lokal, sondern darüber hinaus trans-lokal sein, das heißt, translokale Verbindungen und Vernetzungen mit einbeziehen (vgl. Kreff 2003: 177). So wie die alleinige Erforschung der Lokalkultur Verbindungen und Zusammenhänge mit anderen Örtlichkeiten außer Acht lässt, so ist auch die „multi-sited ethnography“ mit Einschränkungen verbunden:

„Die Schwierigkeit dieser Strategie ergibt sich daraus, dass die einzelnen Felder bei einer insgesamt gleich bleibenden Feldforschungsdauer nur vergleichsweise kurz und oberflächlich untersucht werden können. Dadurch besteht die Gefahr, dass eine zentrale Stärke der ethnographischen Feldforschung verloren geht und dies führte auch zur Kritik an den resultierenden ‚traveling anthropologists’“ (Halbmayer 2009: www).

Egal welche Forschungsmethoden man auch wählt, wichtig ist klarzulegen, wie die Daten erhoben wurden, auf welche Weise sie später aufbereitet wurden und warum ein bestimmtes Erhebungs- oder Auswertungsverfahren gegenüber anderen bevorzugt wurde (vgl. Beer 2003: 12).

Aufgrund der von mir gewählten Thematik war es mir wichtig, die Verbindungen zwischen weit entfernten Regionen (Rio de Janeiro, USA, Europa) aufzuzeigen, weshalb

ich die Methode der „multi-sited ethnography“ für geeignet hielt. Somit beinhaltet meine Forschung nicht nur mehrere kurze Feldforschungsaufenthalte in Rio de Janeiro, sondern auch in Deutschland und Österreich. Beides schließt die Durchführung von Interviews und eine Teilnehmende Beobachtung mit ein. Die Auswertung der Interviews basiert auf der Leitfadenanalyse nach Schmidt (2003). Um die Darstellung des Funk Carioca in verschiedenen Kontexten aufzuzeigen, sammelte ich im Laufe von mehreren Jahren Berichte und Reportagen in brasilianischen, englischsprachigen und deutschen Zeitungen, Zeitschriften, sowie im Fernsehen, Radio und Internet. Die Medienanalyse baut auf der Theorie der kritischen Diskursanalyse von Foucault auf und wurde mittels des diskursanalytischen Verfahrens von Jäger (1993) und der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring (2003) durchgeführt. Weiters schließt meine Arbeit eine Literaturrecherche, welche neben theoretischen Werken zur Globalisierung einen Schwerpunkt auf die Arbeit brasilianischer Forscher zum Thema Funk Carioca legt, und eine Onlineforschung im Internet mit ein. Um musikalische Charakteristiken zu analysieren und zu vergleichen, sammelte ich nicht nur Funk Carioca Musik aus Rio de Janeiro, sondern auch die internationalen Veröffentlichungen.

Feldforschung und Interviews in Rio und in Europa

Meine Feldforschung in Rio de Janeiro erstreckte sich insgesamt über einen Zeitraum von zwei Monaten und war in drei Aufenthalte unterteilt: Juni/Juli 2004, Oktober/November und Dezember 2005. Außerdem hat meine Forschung kurze Aufenthalte in Stuttgart im Oktober 2004, in Berlin im September/Oktober 2005, in Graz im September 2005 sowie Beobachtungen in Wien beinhaltet. An allen Orten wurden Interviews durchgeführt und Funk-Feste in Form der Teilnehmenden Beobachtung analysiert. Weiters organisierte ich im Mai 2007 ein Konzert der Funk MC Deize Tigrona zusammen mit DJ Rafa in Österreich, das mir ebenfalls neue Einsichten eröffnete.

Als ich im Juni 2004, kurz nach der Anmeldung meiner Diplomarbeit, zum ersten Feldforschungsaufenthalt nach Rio de Janeiro aufbrach, lag mein Ziel vor allem darin, mir einen ersten Überblick zu verschaffen, da ich die portugiesische Sprache erst lernte, bislang keine Kontakte zur Funk-Szene hatte und mir nur drei Wochen zur Verfügung standen. Eine Freundin und Studienkollegin, Johanna, die selbst gerade einen Forschungsaufenthalt in Brasilien verbrachte, sollte mir als Übersetzerin bei der

Durchführung von Interviews helfen, und ich hoffte weiters, einige Funk-Feste besuchen zu können. Damals begleitete mich auch mein Lebensgefährte nach Rio de Janeiro, ein Nicht-Ethnologe, der als DJ Funk schon seit mehreren Jahren immer wieder in Wiener Clubs auflegte. Die Möglichkeiten, die sich mir während meines Aufenthaltes eröffneten, überstiegen jedoch bei weitem meine eher geringen Erwartungen. Da innerhalb der brasilianischen Gesellschaft sehr viele Vorurteile gegen die Musik herrschten, die Funk-Szene sich gegenüber Außenstehenden als sehr offen erwies und gerade das Interesse einer europäischen Forscherin als positiv gewertet wurde, fand ich leicht Zugang. So gelang es mir sehr schnell DJ Marlboro, einen wichtigen Vertreter der Musik, zu interviewen und dessen Musikstudio zu besichtigen. Überraschenderweise trafen wir dort auf den MC Mr. Catra, ebenfalls ein großer Star des Funk, der uns sofort zu sich nach Hause einlud, wo ich ebenfalls ein Interview mit ihm durchführte. Am Tag darauf konnten wir ihn zu einem Auftritt in die Favela Salgueiro begleiten. Im Laufe meines Aufenthaltes interviewte ich schließlich auch weitere Personen, die sich mit Funk beschäftigten. Außerdem lernte ich damals über brasilianische Bekannte meiner Studienkollegin Ricardo und seine Freundin Debora kennen, die beide in den Favelas mit Funk aufwuchsen und nun auf der Universität zu studieren begannen. Sie wurden innerhalb kürzester Zeit nicht nur zu guten Freunden, sondern auch zu wichtigen Informanten. Vor allem Ricardo wurde bald zu meinem Schlüsselinformanten und opferte während meiner drei Feldforschungsaufenthalte fast seine ganze Freizeit, um mir geduldig alle Fragen zu beantworten, Funk-Feste (Bailes Funk) mit mir zu besuchen, eine bestimmte für mich notwendige Literatur aufzutreiben und mir allgemein möglichst viel zu zeigen, das mir für meine Forschung nützlich sein könnte. Seine Begeisterung und sein Interesse für das Thema meiner Arbeit sowie die Gastfreundschaft beider waren grundlegend für den Erfolg meiner weiteren Feldforschung. Das Internet (Email, MSN, Orkut) ermöglichte es mir, auch nach Abschluss meiner Feldforschung weiterhin mit ihm in Kontakt zu bleiben, um Fragen zu stellen und neueste Entwicklungen in Rio de Janeiro erfahren zu können.

Meine zwei im darauf folgenden Jahr durchgeführten Feldforschungsaufenthalte fanden mit einem kurzen zeitlichen Abstand statt. Ein Postgraduate Kulturmanagement-Studium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien erforderte meine Anwesenheit, weshalb es notwendig geworden war, die Feldforschung in zwei Teile zu gliedern. Während meines ersten Aufenthaltes im Oktober/November 2005 fuhr ich alleine nach Rio de Janeiro, während mich im Dezember 2005 wiederum mein Lebensgefährte begleitete.

Die Begleitung durch einen Nicht-Ethnologen ins Feld hat sowohl Vor- als auch Nachteile. Einerseits zeigte er mir durch seine Kommentare neue Standpunkte und Ansichten und hielt den Aufenthalt auch fotographisch fest, anderseits hatte er es manchmal schwer, als Nicht-Ethnologe meinen extremen Enthusiasmus zu teilen und war oft unterbeschäftigt, da ich aufgrund meines Forschungsvorhabens nur wenig Rücksicht auf ihn nehmen konnte. Da meine Freunde Ricardo und Debora zu jener Zeit gerade den Umzug in eine neue Wohnung vorbereiteten, wohnte ich bei meinem ersten Aufenthalt im Jahr 2005 abwechselnd gemeinsam mit ihnen bei ihren Freunden im Norden (in der Zona Norte) von Rio de Janeiro und in einer Jugendherberge im Süden der Stadt. Im darauf folgenden Monat lebte ich zusammen mit meinem Lebensgefährten ausschließlich bei unseren brasilianischen Freunden. Die unterschiedlichen Situationen während der verschiedenen Aufenthalte – mit und ohne Begleitpersonen und in verschiedenen Wohnsituationen – ermöglichten mir, immer neue und verschiedene Blickwinkel kennen zu lernen. Während ich lange Zeit im ärmlicheren Norden der Stadt und in den Favelas verbrachte, kehrte ich zeitweise in die Jugendherberge zurück, wo ich durch informelle Gespräche den touristischen Blick auf die Stadt beobachten konnte. Durch den langen Abstand von meinem ersten Feldforschungsaufenthalt bis zum zweiten und dritten veränderten sich meine eigenen Wahrnehmungen und Ansichten, da ich viel mehr Hintergrundwissen mitbrachte und sich dadurch für mich ein anderer Zugang ergab. Weiters hatte ich die Möglichkeit in den Jahren 2004 und 2005 unterschiedliche zeitliche Ausschnitte zu betrachten und Veränderungen in der lokalen Anerkennung der Musikrichtung zu analysieren.

Die lange Zeit zwischen meiner Feldforschung in Rio de Janeiro und dem Abschluss meiner Diplomarbeit, die teilweise auf mein Kulturmanagementstudium zurückzuführen ist, hatte den Vorteil, dass ich mich emotional von der Thematik mehr distanzieren und sie mit einem größerem Abstand betrachten konnte, etwas, das aufgrund eines intensiven Erlebens während der Feldforschung oft schwer fällt. Mein Kulturmanagementstudium selbst trug ebenfalls dazu bei, die globale Anerkennung und Verbreitung der Musik nicht von vornherein als ökonomische Ausbeutung und Missinterpretation zu verurteilen, sondern die hier vorhandenen Notwendigkeiten und Problematiken anzuerkennen und zu analysieren.

Kurze Feldforschungsaufenthalte in Europa fanden in Stuttgart, Berlin, Graz und Wien statt. Im Oktober 2004 reiste ich gemeinsam mit Johanna, die mir damals wieder als

Übersetzerin behilflich war, nach Stuttgart, wo die Funk MC Tati Quebra-Barraco zusammen mit ihrem Bruder DJ Marcio dos Santos im Club Hi auftrat. Sie war im Rahmen der Ausstellung *Entre Pindorama – Zeitgenössische brasilianische Kunst und die Adaption antropofager Strategien* in Deutschland, welche vom 22. Oktober bis zum 10. Dezember 2004 im Künstlerhaus Stuttgart stattfand und im Zuge derer es in Kooperation mit dem Ladyfest Stuttgart-Esslingen zum Auftritt der Sängerin kam. Ich besuchte dort nicht nur das Konzert von Tati, sondern hörte mir ebenfalls die Diskussionsveranstaltungen und Vorträge an und interviewte die Sängerin und ihren Bruder. Im Nachhinein erwies sich diese Reise besonders deshalb als interessant, da der Auftritt von Tati Quebra-Barraco, der das brasilianische Kulturministerium den Flug bezahlt hatte, im eigenen Land Empörung auslöste, da ihn viele Menschen als negative Repräsentation von Brasilien im Ausland betrachteten. Im September/Oktober 2005 fuhr ich nach Berlin, wo Daniel Haaksman im Club 103 regelmäßig *Baile Funk Sessions* veranstaltete. Ich sah mir einen Auftritt von DJ Marlboro aus Rio de Janeiro an und interviewte neben dem Labelbesitzer, DJ, Produzenten und Musikjournalisten Daniel Haaksman auch Alexander Papastawrou, den Inhaber der Dickes Werbeagentur, welche mitverantwortlich für einen Coca-Cola Fernseh-Werbespot mit Funk Carioca als Soundtrack war. In Graz besuchte ich im September 2005 die Veranstaltung *Brazilian Ghetto Funk – Electro Madness from Brazil – Live* in der Postgarage, wo das Künstler- und Musikerduo Tetine auftrat, die ich am Tag darauf im Wiener Flex interviewen konnte, und führte ein Gespräch mit dem Veranstalter des Abends. Den Versuch, das Grazer Publikum zu interviewen, gab ich bald wieder auf. Es erwies sich als überaus unfruchtbar und frustrierend, Jugendliche, die keine nähere Beziehung zu der Musikrichtung hatten, zu später Stunde im Kontext eines Nachtclubs zu befragen. In Wien besuchte ich ebenfalls einige Veranstaltungen mit Funk Carioca wie *Subotron introducing Rio Baile Funk* mit Tetine im Flex im September 2005, einen Abend mit Daniel Haaksman als DJ im Februar 2006, der ebenfalls im Flex stattfand sowie einen Auftritt von DJ Chernobyl (von Bonde do Rolê) innerhalb der Veranstaltungsserie *Zona* von Joyce Muniz im Cafe Leopold im Jänner 2009, wo neben Funk Carioca auch Kuduro und Electro gespielt wurde und verschiedene DJs und MCs (meist europäische DJs oder Brasilianer von außerhalb der Funk-Szene) auftraten.

Der brasilianische Kurator der Ausstellung *Entre Pindorama* in Stuttgart und Organisator der Tour von MC Tati Quebra-Barraco, Giorgio Ronna, trat im Februar 2007 mit mir per Email in Kontakt und berichtete, dass er gerade die Europatour einer anderen Funk Carioca

Vertreterin, Deize Tigrona, und ihres Ehemanns DJ Rafa organisierte. Er wandte sich mit der Bitte an mich, ihm zu helfen, auch in Österreich einen geeigneten Ort für ein Konzert zu finden und die Verbindungen herzustellen. Da sich in der Feldforschung eines Ethnologen die Frage stellt, was die eigene Untersuchung den Erforschten bringt, sah ich hier eine gute Möglichkeit, Reziprozität in die Beziehung zu bringen und mich selbst nützlich zu machen. Im Zuge der Kontaktaufnahme mit mehreren Veranstaltern musste ich feststellen, dass zwar durchaus Interesse bestand, jedoch niemand bereit war, eine angemessene Gage für den Auftritt der beiden Musiker zu zahlen. Nach Gesprächen mit Künstlern aus meinem Bekanntenkreis hatte ich die Idee, das Konzert der Brasilianer im Zuge einer schon geplanten Ausstellung im Flakleitturm Arenbergpark in Zusammenarbeit mit dem Verein *FAKTUM FLAKturm - Verein zur Förderung interdisziplinärer Kunst und Kultur im Flakleitturm Arenbergpark, Wien 3* durchzuführen. Da die Nutzung des Flakturms den Künstlern im letzten Moment jedoch untersagt wurde, fand das Konzert schließlich im Lokal FLUC (Praterstern 5, 1020 Wien) unter dem Titel *FLAK IM EXIL präsentiert Communicating Funk Carioca* statt. Bei der Durchführung der Konzertorganisation war mir neben der Bezahlung einer angemessenen Gage wichtig, eine persönliche Beziehung zu der Sängerin Deize und ihrem Ehemann Rafa aufzubauen und die erfahrene Gastfreundschaft in Rio de Janeiro zu erwidern, weshalb ich sie in meiner eigenen Wohnung unterbrachte und mich trotz des engen Zeitplanes bemühte, eine Stadtbesichtigung einzuplanen, damit sie Wien kennen lernen konnten. In Wien lebende brasilianische Freunde begleiteten uns während ihres Aufenthaltes. Da die Konzertorganisation aufgrund verschiedener aufgetretener Probleme meine ganze Aufmerksamkeit erforderte, führte ich mit Deize und Rafa sowie dem Tourorganisator Giorgio Ronna keine Interviews durch, sondern nur eine Reihe informeller Gespräche. Zumal ich selbst den Auftritt der Funk MC und des DJs in Österreich initiiert hatte, ging ich in diesem Zusammenhang von der bisherigen Methode der Teilnehmenden Beobachtung zu einer vollständigen Teilnahme über, was mir viele neue Einsichten in Bezug auf die Verbreitung der Musikrichtung in Europa ermöglichte.

Bei den Interviews, die ich zu unterschiedlichen Zeiten und an mehreren Orten durchgeführt habe, lassen sich fünf verschiedene Arten von Interviewpartnern unterscheiden, die jeweils als Repräsentanten einer Gruppe interviewt wurden. Diese habe ich folgendermaßen eingeteilt: 1. Brasilianische MCs und DJs des Funk aus Rio, 2. Brasilianische Verbreiter des Funk, 3. Brasilianisches Funk-Publikum, 4. Internationale

Verbreiter des Funk, 5. Internationale Funk-Fans (siehe Anhang). Es handelte sich um halbstrukturierte Interviews, die auf Grundlage eines Leitfadens geführt wurden, der während der Interviews als Orientierungshilfe diente und flexibel gehandhabt wurde. Der Leitfaden-Fragenkatalog wurde jedoch im Laufe der Zeit von mir revidiert, da sich innerhalb von 1,5 Jahren mein eigenes Hintergrundwissen zu der Thematik geändert hatte, womit ich einige der vorher gestellten Fragen als unbedeutend verwerfen und andere relevantere hinzufügen konnte. Weiters unterschied sich der Leitfaden aufgrund der Verschiedenartigkeit der interviewten Personen in den Schwerpunkten, die auf unterschiedliche Aspekte gelegt wurden. Die Interviews wurden in Portugiesisch, Englisch und Deutsch geführt, wobei mir im Jahr 2004 in Rio und Stuttgart eine Übersetzerin (meine Studienkollegin) zur Seite stand. Bei einigen der Interviews, wie etwa jenen mit dem Labelbetreiber und DJ Daniel Haaksman und DJ Marlboro, der selbst ein großes Soundsystem und Label besitzt, handelte es sich um Experteninterviews, das heißt Interviews mit Personen, „die für bestimmte Kategorien oder Probleme als besonders kompetent gelten“ (Schlehe 2003: 80). Zwei Emailinterviews wurden als Ergänzung zu den face-to-face Interviews geführt.

Die Interviews wurden auf Basis der Analyse von Leitfadeninterviews von Christiane Schmidt (2003) ausgewertet. Dieses Verfahren ist in fünf Schritte unterteilt: 1. Materialorientierte Bildung von Auswertungskategorien, 2. Zusammenstellen der Auswertungskategorien zu einem Codierleitfaden (siehe Anhang), 3. Codierung des Materials, 4. Quantifizierte Materialübersicht, 5. Vertiefte Fallinterpretation. In einem ersten Schritt wird das Material wiederholt und intensiv gelesen, wobei die Aufmerksamkeit durch die Fragestellung und das theoretische Vorverständnis gelenkt wird. Für jedes Interview werden nun die vorkommenden Themen und deren einzelne Aspekte notiert und den Textpassagen zugeordnet. Auf Grundlage der gefundenen Themen und Aspekte werden die Auswertungskategorien (Begriffe/Begriffskombinationen) formuliert. Im zweiten Schritt werden die Entwürfe der Auswertungskategorien zu einem Auswertungs- oder Codierleitfaden zusammengestellt, der die Formulierung unterschiedlicher Ausformungen zu jeder Kategorie beinhaltet. Die Brauchbarkeit des erhaltenen Codierleitfadens wird nun an den Interviews erprobt und bewertet. Der dritte Schritt, die Codierung des Materials, beinhaltet die Klassifizierung des Materials unter Verwendung des Codierleitfadens. Das heißt, es kommt zu einer Zuordnung zu den Auswertungskategorien und jedes einzelne Interview wird unter allen Kategorien des Codierleitfadens verschlüsselt. Alle Kategorien werden nacheinander auf das einzelne

Interview angewandt. Der vierte Schritt ist die quantifizierte Zusammenstellung der Ergebnisse des Codierens in Form einer Tabelle. Im fünften Schritt, der vertieften Fallinterpretation werden ausgewählte Fälle für eine vertiefende Analyse ausgewählt (vgl. Schmidt 2003: 447ff).
Dieses Verfahren diente mir als Grundlage, um die unterschiedlichen Interviews miteinander vergleichen und in eine Beziehung zueinander setzen zu können. Aufgrund der Unterschiedlichkeit meiner Interviewpartner (Funk MC aus Rio und Labelbetreiber aus Deutschland) waren jedoch nicht alle Auswertungskategorien auf jedes einzelne Interview anwendbar. Die Interviews waren für ein tiefer gehendes Verständnis der Thematik und der Hintergründe wichtig, bildeten jedoch nicht die alleinige Grundlage für die Beantwortung meiner Fragestellung, sondern eher eine Ergänzung, weshalb sie auch nur in Ausschnitten in die vorliegende Arbeit aufgenommen wurden.

Die Beherrschung bzw. das Erlernen der Landessprache gilt in der Ethnologie als grundlegend für die Durchführung einer Feldforschung (vgl. Senft 2003). Die Tatsache, dass ich vor dem Beginn meiner Diplomarbeit kein Portugiesisch konnte, ließ mich daran zweifeln, ob es tatsächlich sinnvoll sei, das Thema Funk Carioca zu wählen. Ich beschloss schließlich, mich nicht davon abhalten zu lassen und mich der Herausforderung zu stellen, die Sprache im Laufe meiner Forschung zu erlernen. Dies führte jedoch zu gewissen Einschränkungen in meiner Feldforschung. Gerade während meines ersten Feldforschungsaufenthaltes in Rio de Janeiro, als ich noch nicht genügend Portugiesischkenntnisse besaß, um die Interviews alleine durchführen zu können und mit einer Studienkollegin und Freundin als Übersetzerin arbeitete, bedauerte ich sehr oft meine fehlenden Sprachkenntnisse, da es schwierig wurde, entsprechend auf den Interviewten eingehen zu können. Bei meinen nächsten beiden Feldforschungsaufenthalten führte ich die Interviews bereits ohne Übersetzerin in Portugiesisch, was jedoch viel Konzentration erforderte und sehr anstrengend war, da ich die Sprache immer noch nicht fließend sprach. Ricardo, der mittlerweile gut über mein Forschungsvorhaben Bescheid wusste und grundlegende Englischkenntnisse besaß, half mir weiter, wenn ich einmal nicht imstande war, meine Fragen verständlich zu machen. Die Verwandtschaft zum Spanischen, das ich im Zuge eines Erasmusaufenthaltes in Spanien erlernt hatte, machte das Verständnis des Portugiesischen leichter, doch führten die immer zu kurzen Aufenthalte in Brasilien dazu, dass mir das Lesen in dieser Sprache bis heute noch immer viel leichter fällt als das Reden

oder Schreiben. Die durchgeführten Interviews ließ ich in Österreich von hier lebenden Brasilianern transkribieren.

Literatur, Medienanalyse und Forschung im Internet

Das theoretische Grundgerüst für die Diplomarbeit stellen die Theorien über die Globalisierung dar, vor allem jene von Arjun Appadurai und Ulf Hannerz. In verschiedenen Kapiteln gehe ich darüber hinaus auch auf andere Arbeiten ein. In Bezug auf Funk Carioca war es mir wichtig, die bedeutendste Literatur von brasilianischen Forschern zu dem Thema mit einzubeziehen wie die Arbeiten des Anthropologen Hermano Vianna, der im Zuge seiner Magisterarbeit der erste war, der die Musikszene untersuchte und im Laufe der Jahre zahlreiche Schriften zu dem Thema herausbrachte. Anderseits spielt die Analyse von Micael Herschmann, Professor an der Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), eine Rolle, der sich intensiv mit der öffentlichen und medialen Repräsentation des Funk Carioca auseinandersetzte.

Um die Darstellung des Funk in verschiedenen Zusammenhängen zu analysieren, sammelte ich im Laufe der Jahre (vor allem zwischen 2004 und 2006) zahlreiche Artikel und Reportagen in den Printmedien, dem Radio, dem Fernsehen und dem Internet (siehe Kap. 5.1. und 6.2.). Für die nationale Medienanalyse des Funk in Brasilien verwendete ich verschiedene Berichte im Internet, Onlineartikel der Zeitungen und Zeitschriften und Printartikel der Tageszeitung O Globo, auf die ich mit Hilfe eines auf der Internetseite der Zeitung zugänglichen Archivs (http://arquivoglobo.globo.com/ns_index.htm) zurückgreifen konnte. Im internationalen Bereich bezog ich nicht nur Artikel und Reportagen in Tageszeitungen, Musikzeitschriften, Radio- und Fernsehberichte und Onlineartikel verschiedener Medien, sondern auch die Darstellung des Funk in den Weblogs (der „Blogoshäre“) mit ein. Gerade die Arbeit mit dem Internet verlangt die Beachtung der besonderen Erfordernisse und Voraussetzungen, wenn sie einen Anspruch auf Seriosität erheben will und den qualitativen Forschungsmethoden und dem wissenschaftlichen Kriterium der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit und der Überprüfbarkeit entsprechen soll. Um diesen Ansprüchen zu folgen, recherchierte ich die echten Namen der Autoren der Berichte, die gerade im Bereich der Blogs gerne unter einem Pseudonym tätig sind. Außerdem zitiere ich in meiner Arbeit fast ausschließlich jene Internetmedien, die auch nach einiger Zeit immer noch online bzw. im Internetarchiv

(http://www.archive.org/web/web.php) verfügbar blieben und mit einem Datum und Autorennamen versehen sind. Weiters legte ich für alle Medien eine Datenbank an, wo ich sie nummerierte, kategorisierte, ihre Herkunft, das Entstehungsdatum und den Medientyp festhielt (Quellen-Nummer, Medientyp, Beschreibung des Medientyps, Land/Sprache, Jahr, Thema, Titel, Autor, Name des Mediums, Datum Printversion/Online, Quellenangabe Internet). Auf Basis der Diskursanalyse von Siegfried Jäger (siehe Kap. 5.1.1.) und der Qualitativen Inhaltsanalyse von Philipp Mayring (2003) arbeitete ich verschiedene Kategorien bzw. Themenkomplexe heraus, die im Diskurs eine besondere Rolle spielten (siehe Kap. 5.1. und 6.2.) und fasste die Inhalte der Medien zusammen. Die Qualitative Inhaltsanalyse wurde zur systematischen Bearbeitung von Kommunikationsmaterial, ursprünglich vor allem aus den Massenmedien, entworfen. Dabei soll das Kommunikationsmaterial festgehalten und protokolliert werden. Neben dem Inhalt gilt es auch formale Aspekte und latente Sinngehalte herauszuarbeiten. Es geht darum, das Material im Kommunikationszusammenhang zu analysieren (Wer ist der Sender/Autor? Was ist der Gegenstand und der soziokulturelle Hintergrund? Was sind die Merkmale des Textes? Wer ist der Empfänger? Wer ist die Zielgruppe?). Die Systematik soll durch Regelgeleitetheit (nach vorher formulierten Ablaufmodellen) und Theoriegeleitetheit (theoretisch fundierte Fragestellungen und Codierregeln) charakterisiert sein und der Text schrittweise in Analyseeinheiten zerlegt werden und an Kategoriensystemen orientiert sein. Quantitative Analyseschritte werden dabei miteinbezogen. Dabei spielen vier Techniken eine Rolle. Die zusammenfassende Inhaltsanalyse dient dazu, das Material zu reduzieren, so dass wesentliche Inhalte erhalten bleiben und ein überschaubarer Kurztext entsteht. In der Induktiven Kategorienbildung werden die zusammenfassenden Inhaltsanalysen genützt, um schrittweise Kategorien aus dem Material zu bilden. Die explizierende Inhaltsanalyse zieht zu einzelnen unklaren Textbestandteilen zusätzliches Material heran, um diese Textstellen verständlich zu machen und systematisch Explikationsmaterial zu sammeln. In der Strukturierenden Inhaltsanalyse werden bestimmte Aspekte aus dem Material herausgefiltert und ein Querschnitt des Materials unter bestimmten Kriterien gebildet. Die Vorteile dieser Methode sind vorher festgelegte Ablaufmodelle, ein regelgeleitetes Vorgehen und ein Kategoriensystem, das in Rückkoppelungsschleifen überarbeitet wird (vgl. Mayring 2003: 468ff).

2.2. Erläuterung grundlegender Begriffe

Funk, Funk Carioca und Baile Funk

Die Musikrichtung wird je nach Kontext unterschiedlich bezeichnet. Als in den 1970er Jahren in Rio de Janeiro die ersten Feste mit US-amerikanischer Funk- und Soul-Musik stattfanden, wurde die Bezeichnung *Funk* eingeführt. Dieser Begriff änderte sich nicht, als die brasilianische Jugend den Hip-Hop entdeckte und ein eigenes neues Musikgenre entstand. Noch heute bezeichnen die Anhänger die Musik lediglich als *Funk* (ausgesprochen „funk-i"), obwohl sich der heutige Musikstil sehr stark von dem US-amerikanischen Genre unterscheidet. Die formellere Bezeichnung der Musikrichtung, wie sie auch von den verschiedenen Medien verwendet wird, lautet *Funk Carioca*, was „Funk aus Rio de Janeiro" bedeutet. *Carioca* ist der Begriff für die Einwohner und die Kultur von Rio de Janeiro. Als sich die Musikrichtung im internationalen Raum verbreitete, wurde die Bezeichnung für das Fest, genannt *Baile Funk*, auf die Musikrichtung selbst übertragen (siehe Kap. 6.3.). In meiner Arbeit verwende ich für die Musikrichtung meist den von den *Funkeiros* und *Funkeiras* (Funk-Anhänger/innen) selbst gebrauchten Begriff *Funk* oder auch *Funk Carioca*. Nur in Kapitel 6, wo es um die globale Verbreitung geht, bezeichnet der Begriff *Baile Funk* ebenfalls manchmal die Musik, vor allem in den verwendeten Zitaten.

Baile, Baile Funk und Baile de Comunidade

Baile Funk ist die Bezeichnung für ein Fest, wo Funk Musik gespielt wird. Innerhalb der Funk-Bewegung ist dabei meist nur von dem *Baile* die Rede, obwohl *Baile* eigentlich allgemein eine bestimmte Art von Fest, Tanzveranstaltung oder Ball bezeichnet und der Begriff auch außerhalb des Funk in unterschiedlichen Stilrichtungen Verwendung findet wie z.B. in *Baile Black*, *Baile Charme* oder *Baile de Gafieira*. *Baile de Comunidade* ist die spezielle Bezeichnung für jene Funk-Feste, die in den Favelas auf offener Straße sowie in Samba- oder Sporthallen stattfinden und gratis für die hier lebende Gemeinschaft veranstaltet werden.

Favelas und Comunidades

Die brasilianischen Armenviertel werden *Favelas* genannt. Da diese Bezeichnung oft negative Assoziationen beinhaltet und mit einem Stigma behaftet ist, entstand der Begriff *Comunidade*. Er wird nicht nur von den Bewohnern selbst, sondern auch von kirchlichen Bewegungen und NGOs verwendet, um auf die gemeinschaftliche Arbeit, den Ort der Geburt, des Zusammenlebens und der Geselligkeit sowie andere positive Aspekte hinzuweisen. Dieser Begriff hat im Funk eine große Bedeutung erlangt. In meiner Arbeit werden beide Begriffe verwendet und verweisen dabei oft auf diesen Kontext und die unterschiedlichen Konnotationen.

Weiters möchte ich darauf hinweisen, dass ich in meiner Arbeit zugunsten eines besseren Leseflusses auf die Gendersprache verzichte und stattdessen meistens die männliche Form verwende, womit ich jedoch selbstverständlich sowohl Männer als auch Frauen meine.

3. Lokalkulturen im Spannungsfeld der Globalisierung

Die durch die fortschreitende Globalisierung zunehmenden Verbindungen und Verflechtungen zwischen weit entfernten Orten haben vielfältige Auswirkungen, die die verschiedenen Lokalkulturen beeinflussen. Neben den ökonomischen Aspekten spielen ökologische, kulturelle, politische und zivilgesellschaftliche Dimensionen eine Rolle. In Folge der Migrationsprozesse, der weltweiten Kommunikationssysteme und der ökonomischen wechselseitigen Abhängigkeiten, die zu einer hohen Mobilität und zu Austauschbeziehungen führen, werden transkulturelle Verbindungen immer bedeutsamer.
Das folgende Kapitel soll den theoretischen Hintergrund liefern und die Voraussetzungen schaffen, um die Bedingungen zu verstehen, unter denen Kulturen und die Menschen, die diese formen, in einer vernetzten Welt existieren. Dabei werden zuerst die Entwicklung des anthropologischen Kulturbegriffs und Kulturkonzepte der „Kreolisierung“ bzw. „Hybridität“ dargestellt. Danach werden verschiedene Dimensionen und Charakteristiken der Globalisierung, die Konzepte der „global cultural flows“ und der „Global City“, die Auswirkungen der elektronischen Medien und neuen Kommunikationssysteme auf die Gesellschaft und das Verhältnis zwischen Globalisierung und Lokalisierung beschrieben.

3.1. Neue Kulturkonzepte

Der Kulturbegriff hat im Laufe der Zeit vielfältige Wandlungen erfahren. Im Gegensatz zu früher werden Kulturen heute als dynamisch, veränderbar, von vielfältigen überregionalen und transnationalen Einflüssen geprägt und ohne feste Begrenzungen begriffen. Das neue Kulturverständnis findet in den Konzepten der „Hybridität“ und „Kreolisierung“ seinen Ausdruck.

3.1.1. Veränderungen im Kulturbegriff

Ab dem 17. Jahrhundert wurde das Wort „Kultur“, das sich etymologisch aus dem lateinischen „cultura“ ableitet und in Verbindung mit Kultivierung und Agrikultur stand, metaphorisch auf die menschliche Entwicklung übertragen (vgl. Barnard/ Spencer 1996: 136). Das Konzept von „Kultur“ als die Gesamtheit menschlicher Lebensäußerungen beinhaltend und nicht nur einzelne Aspekte oder Tätigkeiten findet sich etwa 1684 bei dem Naturrechtsphilosophen Samuel von Pufendorf. Er entwickelte den Begriff der Kultur als Gegensatz zur Natur, als das, was den Menschen vom Tier unterscheidet. Hundert Jahre später wurde dieser Kulturbegriff von Gottfried Herder in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ (1784-91) weiterentwickelt. Kultur wurde als das Merkmal eines bestimmten, in sich homogenen Volkes gesehen und dadurch definiert, dass sie sich von der Kultur anderer Völker grundlegend unterscheidet (vgl. Welsch 1995: 39). Bei Herder findet sich der Begriff Kultur im Gegensatz zu den vorherigen Konzepten im Plural und die Wörter Volk, Nation und Kultur werden in austauschbarer Weise gebraucht. So begann der Begriff Kultur im deutschen Sprachgebrauch in der Geschichtsphilosophie ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Plural verwendet zu werden und die Menschheit wurde in eine Zahl verschiedener Kulturen unterteilt. Daraus entstand im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts eine Reihe an überlappenden, aber potentiell unterschiedlichen Bedeutungen (vgl. Barnard/ Spencer 1996: 136).

Die Etablierung eines holistischen Kulturbegriffes erfolgte in den Anfängen der anglo-amerikanischen Ethnologie einerseits durch Franz Boas (1858-1942), der von Herders Konzept ausging und anderseits durch Edward B. Tylor (1832-1917). Bei Tylor unterschied sich der Gebrauch des Wortes Kultur jedoch von der modernen Anthropologie, da er es im Singular benützte und mit Zivilisation gleichsetzte. Er verwendete den

Terminus Kultur, um darauf hinzuweisen, dass alle Gesellschaften Teil eines kontinuierlichen evolutionären Prozesses seien und um gleichzeitig die Kluft zwischen „zivilisierten“ und „unzivilisierten“ Gesellschaften hervorzuheben. Somit stellt Boas die Verbindung zwischen Herders pluralistischer Kulturbetrachtung und der modernen Anthropologie her. Nach ihm mussten Kulturen als Ganzes gesehen werden, jede mit ihren Besonderheiten und mit einer eigenen Geschichte. Kultur wurde im Gegensatz zu den herrschenden rassistischen und evolutionistischen Theorien als pluralistisch und relativistisch gesehen (vgl. Barnard/ Spencer 1996: 37f). Mit Boas entwickelte sich in der Anthropologie ein Kulturbegriff, nach dem jede Kultur aus ihren eigenen Konzepten heraus verständlich ist. Jeder Teilbereich der Kultur, von der Sprache, Kunst, Technik und Umwelt bis zu Normen und Wertvorstellungen, auf denen ein Schwerpunkt lag, war ein Element des kulturellen Ganzen. Damit entwickelte sich eine Skepsis in Bezug auf die Vergleichbarkeit verschiedener Kulturen. Die Unterschiede zwischen Kulturen wurden aus den Besonderheiten der lokalen Geschichte oder den Schlüsselsymbolen erklärt. Dies bildete die Grundlage für den Kulturrelativismus, der von den Schülern und Schülerinnen von Boas in unterschiedlichen Richtungen weiter ausgearbeitet wurde. Zu einer wissenschaftlichen Erstarrung führte die „culture and personality school“, die den harten Kulturrelativismus bildete und sich in der Nachkriegszeit zum dominanten anthropologischen Forschungsansatz entwickelte. Kultur wurde hier als etwas Konstantes und Kohärentes gesehen, als ein relativ feststehendes, stabiles, homogenes und unveränderliches Ganzes, das nur von den Angehörigen der Kultur selbst verstanden werden konnte. Kulturelle Differenzen wurden damit absolut. Die Popularität der Arbeiten von Margaret Mead und Ruth Benedict führte dazu, dass diese Vorstellung das Bild der Anthropologie in der Öffentlichkeit prägte. Jene Konzepte von Kultur finden sich noch bis heute, auch wenn sie wissenschaftlich bereits seit einem halben Jahrhundert nicht mehr gültig sind (vgl. Gingrich 1999: 179ff).

In ethnologischen Fachdiskussionen wurde aufgrund der problematischen Aspekte des traditionellen Kulturbegriffs sogar über seine gänzliche Abschaffung diskutiert, was jedoch als unmöglich verworfen wurde. Da ein starker Kulturrelativismus mit einem starren, abgeschlossenen und homogenen Kulturbegriff etwa durch nationalistische Tendenzen instrumentalisiert werden und rassistischen Argumenten dienen kann, wurde beschlossen, konstruktive Alternativen zu suchen. Der Kulturbegriff in der Anthropologie wurde vollständig reformiert (vgl. Gingrich 2003: 8ff).

„Innerhalb der konstruktiven Erarbeitung eines reformierten Kulturbegriffes hat auch jenseits der zwei Extreme eine gewisse Positionierung stattgefunden, wonach ‚Kulturelles' nicht auf ‚Differenz' reduzierbar ist und wonach Gemeinsamkeiten auch quer zu mehr oder minder ‚schwachen' kulturellen Unterschieden anerkannt werden. Darüber hinaus besteht nun wohl auch Konsens dahingehend, dass Kultur nicht nur langfristig entstandene Komponenten umfasst, sondern auch innovative und kurzfristig veränderliche" (Gingrich 2003: 11).

Ein Kulturbegriff jenseits eines starken Kulturrelativismus und eines starken Universalismus, setzt Heterogenität und Wechselwirkungen voraus und sieht Kultur nicht als etwas Isoliertes und Homogenes. Transnationale und überlokale Einflüsse werden ebenso mit einbezogen wie Prozesse der „Kreolisierung" bzw. „Hybridisierung" und kulturelle Mehrdimensionalität, das heißt das Vorhandensein mehrerer kultureller Identitäten bei Einzelpersonen und Gruppen (vgl. Gingrich 2003 : 12f). Andre Gingrich spricht von dem Kulturellen, das im „Einzelnen" und „Besonderen" selbst auf seine universale, humane Komponente verweist, und bezeichnet es in Anlehnung an Bourdieu und die Kritische Theorie „als (umstrittene, langfristig vorherrschende) Weltbilder und damit verknüpfte, explizite und einverleibte Praktiken" (Gingrich 2003: 14).

Kulturen sind, wie bereits festgestellt, keine eng begrenzten Körper, die sich durch die Differenz gegenüber anderen Kulturen auszeichnen, sondern ein Produkt des Austausches von Ideen, Dingen und Menschen, sowie Ergebnisse von Wanderungs- und Migrationsprozessen. Alle Kulturen sind in gewissem Ausmaß erst aus dem Zusammenfließen verschiedener Kulturen entstanden, also hybrid, und entwickeln sich aus Kombinieren und Neuzusammensetzen. Im Zuge der im Rahmen der Globalisierung gestiegenen Mobilität und der informationstechnologischen Revolution hat dieser Prozess eine verstärkte Bedeutung bekommen. Eine Vielzahl von neu entstandenen hybriden Kulturformen, die sich aus einer Vermischung unterschiedlichster kultureller Stile und Traditionen herausgebildet haben, ist das sichtbare Ergebnis dieser Prozesse (vgl. Röbke / Wagner 2003: 31f).
Auch Wolfgang Welsch bezieht sich auf die Veränderung in heutigen Kulturvorstellungen, die nicht mehr den alten Vorstellungen von Nationalkulturen entsprechen, sondern durch ihren grenzüberschreitenden Charakter geprägt sind. Kulturen sollten nicht als Kugeln oder isolierte Inseln im Sinne Herders gedacht und jenseits des Gegensatzes zwischen Eigen- und Fremdkultur betrachtet werden, unter anderem, da diese ethnische Fundierung von Kultur politische Konflikte und Kriege fördert. Er kritisiert, dass sowohl das Konzept der Interkulturalität als auch jenes der Multikulturalität das traditionelle Kulturkonzept bloß

ergänzen, jedoch nicht überwinden. Erst im Konzept der Transkulturalität wird seiner Meinung nach von einem Kulturverständnis ausgegangen, das die Grenzen überschreitet und die heutige Komplexität der Kulturen mit einbezieht. Dies ist eine Folge der Migrationsprozesse, der weltweiten Kommunikationssysteme und ökonomischer wechselseitiger Abhängigkeiten. Im Konzept der Transkulturalität schwindet die Bedeutung der Nationalstaatlichkeit, es werden Grenzen überwunden und neue Verbindungen erzeugt. Das Verhältnis zwischen Kulturen ist demnach durch eine Verflechtung, Durchmischung und Gemeinsamkeiten geprägt. Die Betonung dieser Aspekte soll das Verstehen und die Interaktion fördern (vgl. Welsch 1995: 39ff).

3.1.2. Hybride Kulturen

Homi K. Bhabha (1994) hat im Rahmen der postkolonialen Theorie den Begriff der kulturellen Hybridität geprägt. Er baut dabei auf den literaturwissenschaftlichen Theorien des Sprachphilosophen und Kulturwissenschaftlers Michail Bachtin auf, der den aus der Biologie stammenden Terminus „hybrid“ verwendete, um die textuelle Zweistimmigkeit und innere Dialogizität, das heißt die Vermischung zweier sozialer Sprachen in einer einzigen sprachlichen Äußerung, zu beschreiben (vgl. Bachtin 1979). Bhabha widmet sich dem kolonialen Diskurs und dem ungleichen Kulturkontakt im kolonialen Kontext. Er bezeichnet hier mit „Hybridität“ die den Identitäten der Kolonialisierten und Kolonisatoren inneliegende Ambivalenz und spricht sich gegen eindeutige Polarisierungen und eine binäre Logik aus. Die Kolonisierten haben sich nach ihm Aspekte der kolonisierenden Kultur angeeignet, wodurch ein „Dritter Raum“ entsteht, eine Neukonstruktion, die sich nicht aus zwei originalen Identitäten zusammensetzt. Das Hybride ist nicht nur die Summe seiner Teile, sondern enthält neue Bedeutungen. Bhabha verweist auf die strategische Subversion und Destabilisierung des autoritären kolonialen Herrschaftsdiskurses und entwickelt eine Theorie des Widerstands. Postkoloniale Minderheiten befinden sich in einem produktiven Zwischenraum, der durch Hybridität gekennzeichnet ist.

„This part culture, this partial culture, is the contaminated yet connective tissue between cultures – at once the impossibility of culture’s containedness and the boundary between. It is indeed something like culture’s ‘in-between’, bafflingly both alike and different” (Bhabha 1996: 54).

In Ablehnung einheitlicher Konzeptionen plädiert er für eine Betrachtungsweise von Kultur, die Instabilitäten, Widersprüchlichkeiten und Inkommensurabilität mit einbezieht

und sieht die Grenze nicht als Ort wo etwas aufhört, sondern wo etwas Neues beginnt. Bhabha spricht sich gegen die dominanten Diskurse um Multikulturalismus aus, gegen die Feier der kulturellen Vielfalt, die auf einer Festschreibung der Identitäten und dem Nebeneinander verschiedener Kulturen beruht. Die liberalen Ansichten des Multikulturalismus übersehen in ihrer Sichtweise die grenzüberschreitenden Qualitäten von Kultur. Er verwendet im Gegensatz dazu den Begriff der „cultural difference", um darauf zu verweisen, dass sich Kulturen in einem ständigen Verhandlungsprozess befinden. Dabei betont er den „Dritten Raum", der sich zwischen den Kulturen öffnet.

„It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descent into that alien territory – where I have led you – may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity. To that end we should remember that it is the 'inter' – the cutting edge of translation and negotiation, the in-between space – that carries the burden of the meaning of culture" (Bhabha 1994: 39).

Néstor García Canclini plädiert ebenfalls für die Verwendung des Konzeptes der Hybridität. In dem aus dem Jahr 2005 stammenden neuen Vorwort „Hybrid Cultures in Globalized Times" zu seinem Buch „Hybrid Cultures" beschreibt er dieses Konzept detailliert. „Hybridisierung" sei heute in der Kulturwissenschaft zu einem zentralen Begriff geworden. Er wird verwendet, um Prozesse des interethnischen Kontakts und der Dekolonisation, Globalisierungsprozesse, Reisen und Grenzüberschreitungen sowie künstlerische, literarische und die Massenkommunikation betreffende Fusionen zu beschreiben. Canclini sieht „Hybridisierung" als hilfreiches Konzept, um Konflikte zu betrachten, die durch jüngste transkulturelle Kontakte entstanden sind (vgl. Canlini 2005: xxiiif). Er verweist auf die Produktivität und innovative Kraft vieler transkultureller Mischungen. Hybridisierung kann geplant oder unvorhergesehen durch Migration, Tourismus, ökonomischen oder kommunikativen Austausch geschehen. Oft entsteht Hybridisierung auch durch individuelle oder kollektive Kreativität. Jemand versucht ein Erbe oder eine Ressource umzuwandeln, um es neuen Umständen der Produktion oder Distribution anzupassen. Canclini betont, dass er nicht die Hybridität, sondern die Prozesse der Hybridisierung untersuchen wolle. Er bevorzugt den Begriff „Hybridisierung" gegenüber anderen Konzepten wie „Kreolisierung", „Mestizaje" oder „Synkretismus" – die seiner Meinung nach generell für den Bezug auf traditionelle Prozesse und vormoderne Bräuche angewandt werden – um auf die Produkte moderner und postmoderner Prozesse

zu verweisen. Heutzutage gibt es wenige Kulturen, die auf ein bestimmtes Territorium beschränkt und durch feste Grenzen bestimmt sind. Gerade die Großstadt ist ein Ort, wo Hybridisierung durch Multikulturalität und Multilingualität nicht nur viele Konflikte, sondern auch die größte kulturelle Kreativität anstiftet. Hybridisierung bedeutet nicht unbeschränkte Freiheit und Unbestimmtheit, sondern geschieht unter bestimmten sozialen und historischen Umständen, inmitten von Systemen der Produktion und Konsumption, die oft von Zwängen bestimmt sind (vgl. Canclini 2005: xxxivff). In Bezug auf Hybridisierung hebt Canclini moderne interkulturelle Mischungen hervor, die unter anderem von den Kulturindustrien generiert wurden.

„Globalizing processes accentuate modern cross-cultural contact by creating world markets for money and material goods, messages, and migrants. The flows and interactions that occur in these processes have diminished the power of border and customs agents, as well as the autonomy of local traditions, and have fostered a greater variety of hybridizations in production, communication, and styles of consumption than in the past. To the classic modalities of fusion derived from migrations, commercial exchanges, and the policies of educational integration promoted by nation-states are now added the mixtures generated by the culture industries" (Canclini 2005: xxxv).

Es sei wichtig, hybride Mischungen unter modernen Akteuren in der fortgeschrittenen Globalisierung zu untersuchen. In die Theorie der Hybridisierung müssen jedoch auch die Bewegungen mit eingeschlossen werden, die sie ablehnen und abwehren. Es gibt ebenfalls Prozesse, die sozusagen eine „restricted hybridization" beinhalten. Das Fließen der Kommunikation erleichtert zwar die Aneignung von Elementen vieler Kulturen, aber das heißt nicht, dass sie wahllos akzeptiert werden. So können beispielsweise bei der weißen Aneignung afroamerikanischer Musik trotzdem die Vorurteile gegen Afroamerikaner beibehalten werden (vgl. Canclini 2005: xxxvif).

Ulf Hannerz lehnt hingegen das Konzept der Hybridisierung ab und schlägt stattdessen den Begriff „Kreolisierung" vor. Der Begriff „creole" kommt aus dem kulturhistorischen Kontext der Plantagengesellschaften der Neuen Welt, um Personen sowie kulturelle Phänomene zu bezeichnen. Hannerz schlägt eine erweiterte, allgemeine Anwendung vor. Die Attraktivität des kreolischen Konzepts ist nach Hannerz eine rhetorische. Im Gegensatz zu jener seit langer Zeit existenten Sichtweise der Kultur als rein, homogen und abgegrenzt und im Gegensatz zu den biologistischen Metaphern, schlagen kreolistische Konzepte nach Hannerz eine kulturelle Vermischung vor, die nicht notwendigerweise zweitrangig oder deplatziert ist.

„[C]reolist concepts suggest that cultural mixture is not necessary deviant, second-rate, unworthy of attention, matter out of place. To me, at least, ‘creole’ has connotations of creativity and of richness of expression. Creolist concepts also intimate that there is hope yet for cultural variety. Globalization need not be a matter only of far-reaching or complete homogenization: the increasing interconnectedness of the world also results in some cultural gain” (Hannerz 1996: 66).

Im Zentrum des Konzepts von kreolischen Kulturen steht laut Hannerz eine Kombination von Vielfalt, Vernetzung und Innovation im Kontext der globalen Zentrum-Peripherie-Beziehungen[6]. Dies beinhaltet einen größtenteils eher neuen Zusammenfluss separater und recht unterschiedlicher Traditionen. Im globalen Kontext haben sie oft ihren historischen Ursprung in verschiedenen Kontinenten. Das heißt nicht, dass diese Kulturen ihrerseits rein, begrenzt und homogen waren, sondern lediglich, dass sie sich in dem Moment oder der Periode der Kreolisierung als von verschiedener Herkunft identifizieren lassen. Der Kontext der Zentrum-Peripherie-Beziehung weist nach Hannerz sowohl auf die räumlichen Dimensionen als auch auf die Tatsache hin, dass diese Prozesse der Kreolisierung mit sozialer Macht, materiellen Ressourcen und Prestige verbunden sind. Auf der einen Seite steht die Kultur des Zentrums mit ihrem größeren, jedoch nicht unzweideutigen Prestige (bei der kreolischen Linguistik der Standard), auf der anderen Seite steht die weit entfernte Peripherie, oft in mehr provinzieller Spielart. Dazwischen gibt es eine Vielfalt an Mischungen. Die Betonung des politischen und ökonomischen Kontexts der kreolischen Kulturen weist daraufhin, dass man bei der Feier der Vitalität kreolischer Kulturen nicht vergessen sollte, dass sie von Ungleichheit durchdrungen sind. Der Prozess der Kreolisierung ist jedoch nicht nur der Druck des Zentrums auf die Peripherie, sondern ein kreatives Zusammenspiel. Hannerz sieht Kreolisierung als typisch für das, was früher koloniale und jetzt postkoloniale Situationen sind (vgl. Hannerz 1996: 66ff). Heute gibt es neben Kreolisierung und Hybridisierung eine Vielzahl an Begriffen, die auf diese Vermischungen hinweisen. Die Besonderheit des Konzeptes der Kreolisierung beschreibt Hannerz folgendermaßen:

[6] Mit dem Verweis auf Zentrum-Peripherie-Modelle knüpft Hannerz wie viele andere Globalisierungstheoretiker an die Weltsystemtheorie von Immanuel Wallerstein an, nach der anstatt die vielen abgeschlossenen Einzelgesellschaften das übergreifende kapitalistische Weltsystem die Grundlage der Untersuchung bilden muss. Dabei differenziert Wallerstein die weltweiten Staaten je nach ihrer hierarchischen Position im Weltsystem in Kern bzw. Zentrum (kapitalistische Länder, die wirtschaftliche und militärische Machtpositionen innehaben), Peripherie (Länder der Dritten Welt, die schwache Positionen innehaben, Arbeitskraft liefern und ausgebeutet werden) und Semiperipherie (Staaten, die zwischen Zentrum und Peripherie stehen). Wallerstein geht dabei von der Dependenztheorie aus, die die kapitalistischen Staaten für die Unterentwicklung der Länder der Dritten Welt verantworlich machte und lediglich Zentum und Peripherie unterschied. Zu der Weltsystemtheorie von Wallerstein und deren Einfluss auf verschiedene Theortiker siehe Kreff (2004).

„I would argue that a creolist view is particularly applicable to processes of cultural confluence within a more or less open continuum of diversity, stretched out along a structure of center-periphery relationships which may well extend transnationally, and which is characterized also by inequality in power, prestige and material resource terms. Along such lines it appears to me possible to integrate cultural with social analysis, in a way not equally clearly suggested by many of the other concepts in this cluster, and thus also to pursue a more macroanthropological vision" (Hannerz 2000: 14).

Die Identifizierung von „creole cultures" richtet die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass manche Kulturen sehr auffallend nicht „begrenzt", „pur", „homogen" oder „zeitlos" sind. Die Kulturen beziehen ihre Vitalität und Kreativität gerade aus der Dynamik der Vermischung, auch wenn hier ebenfalls Strukturen der Ungleichheit erkannt werden (vgl. Hannerz 2000: 14).

Sowohl das Konzept der Hybridisierung als auch jenes der Kreolisierung wurden aufgrund ihrer Hintergründe kritisiert. Dem Begriff Hybridisierung wurde seine Entlehnung aus der Biologie vorgeworfen, wo er für Kreuzungen verschiedener Pflanzenarten verwendet wird. Auch innerhalb des Wiener Instituts der Kultur- und Sozialanthropologie herrschen hinsichtlich beider Konzepte unterschiedliche Meinungen. So argumentiert Andre Gingrich gegen Hybridität als „eine völlig verunglückte, statische und der Biologie entlehnte Metapher, und zugleich so etwas wie die Bankrott- Erklärung eines Teils der Cultural Studies" (Gingrich 2003: 23) und bevorzugt das Konzept der Kreolisierung, das dynamisch ist und Machtkomponenten mit einbezieht. Elke Mader argumentiert hingegen gegen den Terminus Kreolisierung, „da ‚Kreolisierung' auch als eine Form des blanciamiento und/oder der mestizaje im Sinne einer erzwungenen oder erwünschten Anpassung an eine homogenisierende und hegemoniale Kultur der Nationalstaaten aufgefasst werden kann" (Mader 2005: www). Sie meint, für kulturelle Verflechtungen in Lateinamerika sei der Begriff Hybridität neutraler. Susa Binder verweist auf die problematischen Hintergründe beider Begriffe: „hybrid", da er aus der Biologie entlehnt ist und „creole" als ein „historisch belasteter Begriff, der letztlich wiederum von zwei reinen kulturellen Einheiten ausgeht, die sich zu einem neuen Ganzen, eben zu einer creole culture vermischen" (Binder 2003: 37).

„Hybridität" und „Kreolisierung" sind heute in den Sozialwissenschaften viel gebrauchte Begriffe. Die Vorstellung, dass dies eine relativ neue Entwicklung ist und dass eine „hybride" oder „kreolisierte" Kultur von zwei relativ „reinen" und „authentischen" Ursprüngen ausgeht, verkennt jedoch, dass alle Kulturen (ob der kolonisierende „Westen"

oder die postkolonialen Gesellschaften) immer schon in gewissem Maße äußeren Einflüssen ausgesetzt und ständigen Veränderungen unterworfen waren. Kwame Anthony Appiah betont, dass Kulturen nicht von einem Zustand der Reinheit in einen der Vermischung bzw. Verunreinigung übergehen. Die Veränderungen sind graduelle Transformationen, die durch immer neues Mischen über die kulturellen Grenzen hinweg zustande kommen. Auch wenn die heutige Zeit durch Massenmigration geprägt ist, so ist die Verbreitung und Hybridisierung von Kultur durch Reisen, Handel oder Eroberung kaum etwas Neues. Demnach gibt es auch keine reinen, „authentischen" Ursprünge von Kulturen, zu denen die „hybriden" Kulturen im Gegensatz stehen.

„Besides, trying to find some primordially authentic culture can be like peeling an onion. The textiles most people think of as traditional West African cloths are known as Java prints; they arrived in the 19th century with the Javanese batiks sold, and often milled, by the Dutch. The traditional garb of Herero women in Namibia derives from the attire of 19th-century German missionaries, though it is still unmistakably Herero, not least because the fabrics used have a distinctly un-Lutheran range of colors. And so with our kente cloth: the silk was always imported, traded by Europeans, produced in Asia. This tradition was once an innovation. Should we reject it for that reason as untraditional? How far back must one go? Should we condemn the young men and women of the University of Science and Technology, a few miles outside Kumasi, who wear European-style gowns for graduation, lined with kente strips (as they do now at Howard and Morehouse, too)? Cultures are made of continuities and changes, and the identity of a society can survive through these changes. Societies without change aren't authentic; they're just dead" (Appiah 2006: www).

Auch wenn sich Kulturen schon immer verändert und gegenseitig beeinflusst haben, so nehmen die weltweiten Verbindungen und Austauschprozesse in der heutigen Zeit der fortschreitenden Globalisierung und neuen Kommunikationstechnologien zu.

3.2. Globalisierung

Globalisierung wird meist als etwas gesehen, das die weltweiten Zusammenhänge erst in der jüngeren Geschichte der Menschheit prägt. In der Kultur- und Sozialanthropologie ist es hingegen anerkannt, dass verschiedene Aspekte der Globalisierung seit viel längerer Zeit weltweite Verbindungen hergestellt haben. Globalisierung findet nicht erst seit 1989, sondern zumindest schon seit der Kolonialisierung statt. Eric Wolf (1994) betont, dass sich Europa Asien und Afrika gegenüber bereits vor 1492 im Vorteil befand. Außerdem existierten isolierte Lokalgemeinschaften schon damals in großen Teilen der Welt kaum, da Fernhandel, Schrift, Religion und Migrationsprozesse schon lange zu weltweiten Verbindungen führten. Ab 1492 kam es schließlich endgültig zur ersten Phase der

Globalisierung unter europäischer Vorherrschaft. Mit Hilfe von Militär, Kirche und Besiedelung wurde eine asymmetrische, in Zentren und Peripherien geteilte Welt geschaffen (vgl. Gingrich 2003: 22). Die aktuelle Phase der Globalisierung ist also keineswegs die erste, auch wenn sie sich von früheren Phasen stark unterscheidet. Sie ist von einer zunehmenden Vernetzung von Gütern, Menschen, Ideen und Kulturen und einer weltweiten Verflechtung von Produktions-, Distributions- und Kommunikationsprozessen, Neuen Medien und technologischen Entwicklungen geprägt.

Ulrich Beck plädiert in „Was ist Globalisierung“ (1997) für einen umfassenderen Begriff von Globalisierung, der neben den ökonomischen Prozessen auch politische und kulturelle Aspekte mit einbezieht. Er unterscheidet in der heutigen Phase der Globalisierung, die er als die „Zweite Moderne“ bezeichnet, zwischen „Globalismus“, „Globalität“ und „Globalisierung“. „Globalismus“ ist nach seiner Definition „die Auffassung, daß der Weltmarkt politisches Handeln verdrängt oder ersetzt, d.h. die Ideologie der Weltmarktherrschaft, die Ideologie des Neoliberalismus“ (Beck 1997: 26). Alle anderen Dimensionen der Globalisierung wie die ökologische, kulturelle, politische und zivilgesellschaftliche werden auf die wirtschaftliche reduziert. „Globalität“ hingegen verweist auf die Existenz einer Weltgesellschaft, die für Beck ein Kennzeichen unserer Zeit darstellt. Es gibt keine voneinander abgegrenzten und geschlossenen Räume mehr, da verschiedene Gruppen ökonomisch, kulturell und politisch miteinander in Verbindung stehen. Nichts, was weltweit passiert, ist mehr ein allein auf bestimmte Orte beschränkter Prozess, sondern betrifft immer die ganze Welt. Dies wird etwa in den transnationalen Produktionsformen, einer globalen medialen Berichterstattung oder in den als global wahrgenommenen Krisen und Kriegen deutlich. „Globalisierung“ bezieht sich nach Beck darauf, dass die Autonomie der Nationalstaaten durch transnationale Akteure und Netzwerke eingeschränkt wird. Es ist ein Prozess, der zu der Entstehung von transnationalen sozialen Verbindungen und Räumen führt, Lokalkulturen aufwerten und neue Kulturen hervorbringen kann.
Die heutige Phase der Globalisierung unterscheidet sich von den früheren durch einige Merkmale. Nicht nur multinationale Unternehmen und andere Institutionen überschreiten die Grenzen der Nationalstaaten, sondern auch das tägliche Leben der Menschen wird durch transnationale Netzwerke bestimmt. Arbeit, Gemeinschaft und Kapital werden orts-unabhängig. Neu ist auch die Selbstwahrnehmung dieser transnationalen Prozesse. Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Ersten und Zweiten Moderne ist nach Beck die

Unumkehrbarkeit der entstandenen Globalität. Es existiert heute ein Nebeneinander verschiedener Dimensionen der ökologischen, politischen, zivilgesellschaftlichen und kulturellen Globalisierung, die einzeln und in ihren wechselseitigen Abhängigkeiten und Einflüssen untersucht und verstanden werden müssen (vgl. Beck 1997: 26ff). Die Merkmale des derzeitigen Globalisierungsprozesses definiert Beck folgendermaßen:

„Die Besonderheit des Globalisierungsprozesses heute (und wohl auch in Zukunft) liegt in der empirisch zu ermittelnden Ausdehnung, Dichte und Stabilität wechselseitiger regional-globaler Beziehungsnetzwerke und ihren massenmedialen Selbstdefinitionen sowie sozialer Räume und jener Bilder-Ströme auf kultureller, politischer, wirtschaftlicher, militärischer und ökonomischer Ebene“ (Beck 1997: 31).

Neben den globalisierten Zentren von Reichtum schaffe die Globalisierung auch neue, stabile Zonen der Armut. Dies gelte sowohl in Industrieländern als auch in bestimmten Teilen der ehemaligen Kolonien, wo eine neuartige Polarisierung und Schichtung der Weltbevölkerung in globalisierte Reiche und globalisierte Arme festzustellen sei. Bestimmte Menschengruppen und Gebiete würden von den zentralen Innovationen des Globalisierungsprozesses ausgeschlossen, es gäbe Globalisierungsgewinner und Globalisierungsverlierer (vgl. Beck 1997: 104).

3.2.1. Global Flows

Arjun Appadurai entwickelte das Konzept der „globalen Flüsse“, um die heutige Welt zu beschreiben, die fundamental durch Objekte in Bewegung charakterisiert ist. Der Begriff der „flows“, der Flüsse, wird nicht nur in der Anthropologie, sondern auch transdisziplinär verwendet, um auf die vielen Dimensionen der Globalisierung und die Mobilität von Kapital, Arbeit, Waren, Information und Bildern aufmerksam zu machen. Mit Hilfe des Konzepts der „global flows“ werden die Dynamiken der breiteren Gesellschaft und der größeren territorialen Einheiten analysiert (vgl. Hannerz 2000: 4). Appadurai betont, dass unsere Welt eine „world of flows“ sei, womit er auf die globale Bewegung von Ideen, Ideologien, Menschen, Gütern, Bildern, Nachrichten, Technologien und Techniken verweist. Es existieren zwar ebenfalls Strukturen, Organisationen und andere stabile soziale Formen. Diese sind nach Appadurai jedoch meist unsere Mittel, um die mobilen Objekte zu handhaben. Als Beispiel dafür dient ihm der Nationalstaat, der zunehmend durch die Bewegung von Menschen, eine transnationale Politik und die Mobilität von Technik und Expertise gekennzeichnet ist. Die zahlreichen Flows von Objekten, Personen,

Bildern und Diskursen sind jedoch nicht gleichzeitig, von gleicher Dauer, konvergent, isomorph und räumlich konsistent (vgl. Appadurai 2000: 5). Sie befinden sich in einer Beziehung der Disjunktion (disjuncture), wie es Appadurai genannt hat: „By this I mean that the paths or vectors taken by these kinds of things have different speeds, axes, points of origin and termination, and varied relationships to institutional structures in different regions, nations, or societies" (Appadurai 2000: 5). Es sind diese Disjunktionen, die fundamentale Probleme und Spannungen in den verschiedenen Lokalkulturen produzieren, da etwa die Medienflüsse Bedürfnisse erzeugen, die vor Ort nicht befriedigt werden können.

Die neue globale kulturelle Ordnung kann nach Appadurai nicht im Hinblick auf Zentrum-Peripherie-Modelle verstanden werden, sondern muss als eine komplexe, übereinander greifende, überlappende, disjunktive Ordnung betrachtet werden. Die Komplexität der heutigen Welt steht in Zusammenhang mit einigen fundamentalen Disjunktionen zwischen Ökonomie, Kultur und Politik. Um diese „disjunctures" zu analysieren, schlägt Appadurai vor, sich die Beziehungen zwischen fünf Dimensionen der globalen kulturellen Flows anzusehen: 1) Ethnoscapes, 2) Technoscapes, 3) Financescapes, 4) Mediascapes und 5) Ideoscapes. Durch den Anhang „-scape" will er auf die irreguläre Form dieser Landschaften aufmerksam machen, die sich auf so unterschiedliche Dinge wie das internationale Kapital und internationale Kleiderstile beziehen. Es handelt sich dabei um stark perspektivische Konstruktionen, die von historischen, linguistischen und politischen Zugehörigkeiten und dem Zustand verschiedener Akteure (Nationalstaaten, multinationale Unternehmen, Diaspora-Gemeinschaften, soziale Bewegungen, Nachbarschaften, Dörfer, Familien oder auch Individuen) beeinflusst werden. Mit Hilfe dieser Landschaften werden die „imagined worlds" verschiedener, unterschiedlich situierter Personen und Gruppen gebildet. Viele Leute leben heute in solchen „imaginierten Welten" und nicht mehr nur in „imagined communities" (vgl. Anderson 1983) und können die offiziellen „imaginierten Welten" um sie herum in Frage stellen (vgl. Appadurai 1996: 32f).

„Ethnoscape" bezeichnet jene Personen, die den gegenwärtigen Wandel charakterisieren, wie Touristen, Immigranten, Flüchtlinge, Exilanten, Gastarbeiter und andere mobile Gruppen und Individuen. Es gibt zwar auch weiterhin relativ stabile Gemeinschaften und Netzwerke (wie Familien, Freundschaften, Arbeit, Freizeit) doch sind auch diese von den Wanderungsbewegungen der Menschen geprägt, die nicht mehr nur auf regionaler, sondern

auf globaler Ebene stattfinden (vgl. Appadurai 1996: 33f). Appadurai sieht eine Veränderung bei der Entwicklung von Gruppenidentitäten, da die ursprünglichen Orte verlassen werden. Gemeinschaftsnetzwerke sind heute von den erzwungenen und freiwilligen Wanderungsbewegungen der Menschen geprägt, von den veränderten Anforderungen des internationalen Kapitals, den neuen Konsumbedürfnissen und der nationalstaatlichen Politik gegenüber Flüchtlingen (vgl. Appadurai 1998: 11f).

„Technoscape" beschreibt die globale Beschaffenheit der Technologie. Diese (ob High-Tech oder Low-Tech, mechanisch oder informationell) überschreitet ehemals undurchdringbare Grenzen, da beispielsweise multinationale Unternehmen verschiedene Produktkomponenten in unterschiedlichen Ländern herstellen lassen. Die Technoscapes werden weniger von dem Markt und der Politik bestimmt, sondern durch die zunehmend komplexen Beziehungen zwischen Geldflüssen, politischen Möglichkeiten und dem Vorhandenensein ungelernter und qualifizierter Arbeitskräfte geprägt.

„Financescape" bezeichnet die Anordnung und Verteilung des globalen Kapitals, die jetzt unergründlicher, schneller und schwieriger denn je zu verfolgen sind. Es gibt komplexe Steuer- und Investitionsströme und Währungsmärkte, nationale Börsen und Spekulation bewegen Unsummen. Die globale Beziehung zwischen Ethnoscapes, Technoscapes und Financescapes ist stark disjunktiv und unvorhersehbar, da alle diese Landschaften eigenen Einschränkungen und Antrieben unterliegen und gleichzeitig als Einschränkung und Parameter für die Bewegung der anderen funktionieren. Zusätzlich sind die eng miteinander verbundenen Mediascapes und Ideoscapes zu beachten.

Die „Mediascapes" beziehen sich auf die verschiedenen Medien (wie Zeitungen, Fernsehen und Film), die Informationen produzieren und verteilen und heute für private und öffentliche Interessen weltweit verfügbar sind, sowie auf die Bilder, die von ihnen geschaffen werden. Dabei spielen unterschiedliche Faktoren eine Rolle, wie die Art und Weise der produzierten Bilder (Dokumentation oder Unterhaltung), das Publikum (lokal, national oder transnational) und die Interessen derjenigen, die die Medien besitzen und kontrollieren. Die Mediascapes bringen ein großes und komplexes Repertoire an Bildern, Geschichten und Ethnoscapes zu Zuschauern weltweit, wobei Konsumgüter, Nachrichten und Politik vermischt werden (vgl. Appadurai 1996: 34f). Mit der Vielfalt und Komplexität dieser Medien verschwimmen für das Publikum die Linien zwischen Realität und Fiktion:

„The lines between the realistic and the fictional landscapes they see are blurred, so that the farther away these audiences are from the direct experiences of metropolitan life, the more likely they are to construct imagined worlds that are chimerical, aesthetic, even fantastic objects, particularly if assessed by the criteria of some other perspective, some

other imagined world. Mediascapes whether produced by private or state interests, tend to be image-centered, narrative-based accounts of strips of reality, and what they offer to those who experience and transform them is a series of elements (such as characters, plots, and textual forms) out of which scripts can be formed of imaged lives, their own as well as those of others living in other places" (Appadurai 1996: 35).

„Ideoscapes" sind Verknüpfungen bzw. Verkettungen von Bildern, die oft auf direkte Weise politisch und mit den Ideologien des Staates und den „counterideologies" von sozialen Bewegungen verbunden sind. Es handelt sich dabei meist um Ideen, Begriffe und Bilder wie „Freiheit", „Rechte", „Souveränität", „Wohlstand" und „Demokratie", die Elemente der Weltsicht der Aufklärung darstellen. Mit der Verbreitung dieser Begriffe über die Welt seit dem 19. Jahrhundert haben sie ihre innere Kohärenz verloren und wurden zu einem lose strukturierten Nebeneinander, so dass für verschiedene Nationen unterschiedliche Schlüsselworte eine zentrale Bedeutung eingenommen haben. So kann etwa der Terminus „Demokratie" in unterschiedlichen Teilen der Welt verschiedene Bedeutungen beinhalten. Dies hängt nach Appadurai wiederum damit zusammen, welche Medien und Kommunikationsmittel (Zeitung, Kino, etc.) jeweils auf welche Weise geschätzt werden und wie Texte aufgrund bestimmter Konventionen gelesen werden. Zum Beispiel kann ein indisches Publikum zugänglich für politische Reden sein, deren Schlüsselworte und Phrasen dem Hindu-Kino ähneln (vgl. Appadurai 1996: 36f). Die fünf Dimensionen der Ethnoscapes, Technoscapes, Financescapes, Mediascapes und Ideoscapes sind die Basis für eine Erarbeitung der Umstände, unter denen die derzeitigen globalen Flows geschehen.

„[T]hey [global flows, Anm. d. A.] occur in and through the growing disjunctures among ethnoscapes, technoscapes, financescapes, mediascapes, and ideoscapes. (…) First, people, machinery, money, images, and ideas now follow increasingly nonisomorphic paths, of course, at all periods in human history, there have been some disjunctures in the flows of these things, but the sheer speed, scale, and volume of each of these flows are now so great that the disjunctures have become central to the politics of global culture" (Appadurai 1996: 37).

Deterritorialisierung bzw. Enträumlichung – ein weiterer Schlüsselbegriff bei Appadurai – nimmt in der heutigen Welt eine wichtige Rolle ein. Aufgrund der Deterritorialisierung verbreiten sich Geldströme, Waren und Personen über die Welt. Arbeitskräfte kommen beispielsweise in die Unterschicht-Sektoren reicher Gesellschaften, wobei oft übertrieben kritische oder positive Einstellungen gegenüber dem Heimatland entstehen. Deterritorialisierung führt zu einer Reihe von globalen Fundamentalismen wie dem Islamischen Fundamentalismus. Gleichzeitig bringt sie neue Märkte für

Filmgesellschaften, Kunsthändler und Reiseagenturen hervor, die dem Wunsch der deterritorialisierten Bevölkerung nach einer Verbindung mit dem Heimatland entsprechen. Dies führt vielfach zu erfundenen Heimatländern, die die Mediascapes der deterritorialisierten Bevölkerung bilden. Sie können oft fantastische und einseitige Konstruktionen sein, so dass dadurch neue Ideoscapes entstehen, die ethnische Konflikte hervorrufen. Die durch die Massenmedien verbreiteten Ideen und Bilder sind nur teilweise für den Güter- und Erfahrungsaustausch der deterritorialisierten Bevölkerung verantwortlich. Es kommt laut Appadurai zu Tragödien, die durch die Ortsveränderungen entstehen. Der Sextourismus nach Thailand steht beispielsweise in Verbindung mit den Fantasien über die „Anderen", der Anziehungskraft des Reisens, der globalen Tauschökonomie und der Verbreitung brutaler Geschlechterfantasien (vgl. Appadurai 1996: 37ff). Eine Erforschung der kulturellen Dynamiken der Enträumlichung ist nach Appadurai notwendig. Neben transnationalen Firmen und Geldmärkten betrifft es auch ethnische Gruppen, Sekten und politische Organisationen, wenn der Wirkungsbereich die territorialen Grenzen überschreitet. Die Basis der kulturellen Identität verwandelt sich durch die aufgelockerte Verbindung zwischen Völkern, Reichtum und Territorium. Grenzüberschreitende Geldbewegungen führen etwa zu neuen Konflikten (z.B. der Angst vor dem Aufkauf durch Japaner in Los Angeles). Es kommt zu einem veränderten Konsumverhalten durch importierte Waren (wie der Entstehung von „grauen" Märkten durch geschmuggelte Güter). Durch die Wanderbewegung von Geld, Waren und Personen entstehen fragmentierte Phantasievorstellungen, da die von Massenmedien geschaffenen Vorstellungen und Bilder nur einen oberflächlichen Eindruck von Waren und Erfahrungen liefern (vgl. Appadurai 1998: 13ff).

Auch Ulf Hannerz verwendet die Metapher der kulturellen Flüsse. Kulturelle Flows können auf zwei Arten verstanden werden: als eine Verlagerung in der Zeit von einem Ort zum anderen (als territoriale Neuverteilung) oder als eine Veränderung in der Zeit. Die zweite Form ist eine hauptsächlich temporale Bewegung ohne notwendigerweise räumliche Implikationen zu haben. Es handelt sich dabei um ein prozessuales Verständnis von Kultur. Ein räumliches Verständnis der kulturellen Flows wiederum geht davon aus, dass die kulturellen Flüsse in bestimmte Richtungen verlaufen, das heißt, dass es eine Neuorganisation der Kultur im Raum gibt. Gingen die Diffusionisten noch von extremen Zentrum-Peripherie-Beziehungen aus (z.B. das alte Ägypten als Wiege der Kultur), so spielen die Bilder von dominanten Zentren in der Anthropologie heute schon lange keine

Rolle mehr, sondern vielmehr der kulturelle Einfluss der „Schwachen“ auf die „Starken“ (vgl. Hannerz 2000: 4f). Im Gegensatz zu früheren Arbeiten geht Hannerz im Jahr 2000 nicht mehr von klaren Zentrum-Peripherie-Beziehungen aus, sondern von multiplen Zentren und Peripherien: „We are inclined to pay close attention not only to the active handling of cultural flows at the receiving end, but also to the multicentricity of flows, to crisscrossing flows, and to counterflows” (Hannerz 2000: 6). Während Appadurai Zentrum-Peripherie-Modelle vollständig ablehnt, meint Hannerz, man könne eine gewisse Asymmetrie der Flows nicht verneinen (z.B. die Verbreitung der „westlichen“ Moderne). Er betont, das Konzept der Flüsse impliziere zwar auf trügerische Weise einen ungehinderten Verkehr, findet es aber trotzdem sinnvoll:

„The cultural flow thus consists of the externalization of meaning which individuals produce through arrangements of overt forms, and the interpretation which individuals make of such displays – those of others as well as their own. Perhaps the imagery of flows is a little treacherous, to the extent that is suggests unimpeded transportation, rather than the infinite and problematic occurrence of transformation between internal and external loci. Yet I find the flow metaphor useful – for one thing, because it captures one of the many paradoxes of culture” (Hannerz 1992: 4).

Hannerz hat ebenfalls ein Konzept entwickelt, um die Komplexität kultureller Phänomene auf globaler Ebene verständlich zu machen. Es wird durch vier Felder der sozialen Organisation kultureller Bedeutungen bzw. vier Organisationsrahmen kultureller Flüsse bestimmt, die miteinander interagieren und kulturelle Formen gemäß verschiedener organisatorischer, zeitlicher und räumlicher Logiken handhaben: der Staat, der Markt, die (soziale) Bewegung und die Lebensform bzw. der Alltag. Damit verfolgt er eine ähnliche Zielsetzung wie Appadurai mit seinen fünf „-scapes“. Beide Konzepte betonen die Diversität, Disjunktion und Widersprüchlichkeit der zeitgenössischen kulturellen Flows (vgl. Hannerz 1999: 211f). Die organisatorischen Rahmen machen es nach Hannerz möglich, einen großen Teil der kulturellen Flows in der Welt zu erklären. Sie sind keine isolierten Einheiten, sondern befinden sich in einem Zusammenspiel und einer Wechselwirkung miteinander, mit unterschiedlicher Stärke (vgl. Hannerz 1996: 69). Innerhalb jedes Rahmens kann es eine große Vielfalt geben.

1. „Form of Life“: Der Rahmen hat am meisten mit dem kulturellen Prozess als Ganzem in den „small-scale societies“, den kleinen Gesellschaften, gemein. Er beinhaltet die alltäglichen praktischen Dinge des Lebens wie Produktion und Reproduktion, Aktivitäten bei der Arbeit, zuhause und in der Nachbarschaft. Durch das ständig wiederholte Tun und

Sagen der gleichen Dinge entsteht eine ähnliche Form der Redundanz wie in den „small-scale societies“, so dass habituelle, dauerhafte Sichtweisen entstehen. Die alltäglichen Aktivitäten werden praktisch den materiellen Umständen entsprechend adaptiert und solange sich die Umstände nicht ändern, besteht keine Notwendigkeit, die Kultur zu verändern. Deswegen herrscht in dem Lebensform- bzw. Alltags-Rahmen eine Tendenz zur Stabilität. Die täglichen Handlungen der Menschen bringen einen freien und reziproken kulturellen Flow mit sich. Es gibt keine Spezialisten der Produktion und der Verbreitung, weshalb die kulturellen Prozesse diffus und unzentriert sind.

2. „Market“: Hier werden Waren bewegt. Zu einem gewissen Grad tragen alle Waren eine Bedeutung und sind kulturell. In manchen Fällen besteht jedoch der Reiz einer Ware gerade in ihrer intellektuellen, ästhetischen oder emotionalen Wirkung und sie wird bewusst derart geformt. Da es sich um den Austausch von produzierten Waren gegen materielle Kompensation handelt, existieren bestimmte zentrierte Beziehungen zwischen Produzent und Konsument – die kulturellen Strömungen gehen von bestimmten Punkten aus. Es wird versucht, die Waren kultureller zu machen und Innovationen dienen der Förderung von neuen Nachfragen. Der Rahmen beinhaltet deshalb von vornherein Instabilität.

3. „State“: Hierbei handelt es sich nicht um das geographische Gebiet des Staates, sondern um die organisatorische Form, das heisst die Kontrolle über die Aktivitäten innerhalb eines Territoriums auf Basis konzentrierter, öffentlich anerkannter Macht. Der Staat beschäftigt sich auf zahlreiche Arten mit dem Management von Bedeutungen. So verbreitet er die Idee der Nation und konstruiert die Menschen kulturell als Bürger, um legitime Autorität zu erlangen. Dies beinhaltet einerseits das Streben nach Homogenisierung, anderseits formt der Staat aber auch Unterschiede, um Kategorien von Menschen in verschiedene Bereiche der Produktion und Reproduktion einzupassen. Weiters ist er mit kultureller Wohlfahrt beschäftigt. Er versorgt Menschen mit Kultur, die gewisse intellektuelle und ästhetische Standards hat. Der Staats-Rahmen konzentriert materielle Ressourcen im Zentrum (für die auf Dauer angelegte Kulturarbeit) und der Bedeutungsfluss bewegt sich größtenteils vom Zentrum nach außen. Es besteht eine Tendenz zur Stabilität (etwa durch die Konstruktion der Nation über Geschichte und Tradition).

4. „Movement“: Die (sozialen) Bewegungen wie die Frauen-Bewegung, die Umwelt-Bewegung, die Friedens-Bewegung oder ethnische Bewegungen hatten während der letzten Dekaden einen relativ großen Einfluss in Westeuropa und Nordamerika. Sie sind oft kulturelle Bewegungen, bei denen es um Bewusstseinsbildung geht und darum,

Bedeutungen zu transformieren. Sie tendieren dazu, im Management des kulturellen Flows weniger zentralisiert zu sein als der Staat oder Markt. Es gibt eine geringere Konzentration von materiellen Ressourcen, da Bewegungen meist auf freiwilliger Tätigkeit basieren. Hier ähneln sie dem „Form of Life"-Rahmen, aus dem sie auch oft hervorgehen, etwa wenn Personen mit Umständen unzufrieden sind. Sie fördern einen bewussteren Bedeutungsfluss und sind nach außen hin orientiert, weil sie missionieren. Da sie Veränderungen anstreben oder sie abwenden wollen, sind sie unstabiler (sie haben Erfolg oder Misserfolg).
Die verschiedenen Rahmen unterscheiden sich in ihrer Tendenz zu zentralisieren oder dezentralisieren, in der Beziehung zwischen Macht und Kultur und in ihrer Kulturökonomie. Nach Hannerz resultiert viel von dem, was in der Kultur passiert, aus den Wechselbeziehungen zwischen den vier Rahmen (vgl. Hannerz 1992: 47ff).

Obwohl sowohl Appadurai als auch Hannerz die Metapher der kulturellen Flows gebrauchen, unterscheiden sie sich in den Kategorisierungen, die sie dabei verwenden. Appadurais Konzept der fünf „-scapes" rückt stärker von festen Rahmenbedingungen ab als die vier organisatorischen Rahmen bei Hannerz. Es wird jedoch sowohl an Hannerz als auch an Appadurai Kritik geübt. Jonathan Friedman (1995) etwa stellt das Konzept aufgrund der Tatsache infrage, dass die Analyseeinheiten (scapes, frameworks of flows) selbst den Dynamiken der Globalisierungsprozesse unterworfen sind und daher nicht als von vornherein gegeben angesehen werden können. Weiters kritisiert er (vgl. Friedman 1997) diesen neuen Diskurs der „cultural flows", als eine Rückwende zu diffusionistischen Argumenten (vgl. Kreff 2003: 148f).

3.2.2. The Global City

John Friedmann und Goetz Wolff prägten 1982 den Begriff der „World City", womit Städte bezeichnet werden, die Kontrollzentren der globalen Wirtschaft darstellen. Nach den Autoren zählen dazu Tokio, Los Angeles, San Francisco, Miami, New York, London, Paris, Frankfurt, Zürich, Kairo, Bangkok, Singapur, Hongkong, Mexiko City und São Paulo. Wichtig sind die Weltstädte aufgrund ihrer Rolle im Management, dem Finanz- und Bankwesen, als Sitz der internationalen Konzerne und Zentren der globalen Ökonomie (vgl. Friedmann/ Wolff 1982).
Ein paar Jahre später veröffentlichte Friedmann seine „World City Hypothesis" (vgl. Friedman 1986). Nach ihm handelt es sich bei den Weltstädten um Städte, die sich von

anderen Metropolen durch bestimmte Charakteristiken unterscheiden. Die Städte werden als räumlich organisierte sozioökonomische Systeme betrachtet, wobei die Orte und weniger die Akteure im Mittelpunkt stehen. Sie sind die Knotenpunkte größerer regionaler, nationaler und internationaler Ökonomien, durch die Geld, Arbeitnehmer, Information, Güter und andere ökonomisch relevanten Variablen fließen. Als Zentrum erstreckt sich der Einfluss der Weltstadt auf die umliegende Region, deren ökonomische Beziehungen durch sie in die globale Ökonomie oder den „space of global accumulation" eingebunden wird. Dieser Raum beinhaltet die Gebiete der primären Produktion, spezifische Produktionsorte und die räumliche Konzentration der Konsumenten und wird durch ein Netzwerk an Weltstädten organisiert. Es handelt sich bei ihnen um große, urbanisierte Regionen, die eher durch dichte Interaktionsmuster und intensive ökonomische und gesellschaftliche Beziehungen als durch politisch-administrative Grenzen definiert werden. Sie besitzen typischerweise eine Bevölkerung von einer bis zu über 20 Millionen. Außerdem können diese regionalen Städte, die Befehlsknotenpunkte des globalen Systems darstellen, in Übereinstimmung mit der ökonomischen Macht, die sie befehligen, in eine Hierarchie gebracht werden. An der Spitze stehen die Städte, die die Befehls- und Kontrollzentren der globalen Ökonomie sind – New York, Tokio und London. Danach ist die Reihenfolge umstrittener, da die eindeutigen Kriterien fehlen, um spezifischen Städten einen bestimmten Platz im globalen System zuzuschreiben. Es gibt Städte, die größere nationale Ökonomien in das System einbinden wie Paris, Madrid und São Paulo, weitere haben eine dominierende multinationale Rolle wie Singapur oder Miami und wieder andere wie Chicago oder Hong Kong verbinden wichtige subnationale (regionale) Ökonomien. Die dominante Kultur der Weltstädte ist kosmopolitisch, wie sie von den kontrollierenden sozialen Schichten, der transnationalen kapitalistischen Klasse, definiert wird. Die Lingua Franca dieser Klasse ist Englisch und sie ist konsumorientiert. Ein Großteil der Weltbevölkerung ist jedoch aus dem System ausgeschlossen (vgl. Friedmann 1995: 21ff).

Saskia Sassen bezeichnet Städte, die durch die fortschreitende Globalisierung zu transnationalen wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Zentren wurden, mit dem Begriff der „Global City". Seit den 1960er Jahren kam es zu Veränderungen, die sich in der Struktur der Weltwirtschaft ausgedrückt haben. Dazu zählen etwa der Abbau der einst mächtigen industriellen Zentren in den USA, dem UK und Japan, die zunehmende Industrialisierung zahlreicher „Dritte-Welt"-Staaten und die rasche Internationalisierung der Finanzwirtschaft in ein weltweites System von Transaktionen. All dies hat die

Beziehung der Städte zur internationalen Wirtschaft verändert und eine neue strategische Rolle für die Großstädte geschaffen. Jenseits ihrer langen Geschichte als Zentren des internationalen Handels und Bankwesens wirken die Städte heute auf vier neue Arten: Sie sind hochkonzentrierte Befehlspunkte in der Organisation der Weltökonomie und Schlüsselorte für den Finanzsektor und für spezialisierte Dienstleistungsbetriebe, die die verarbeitende Industrie als führenden wirtschaftlichen Sektor ersetzt haben. Weiters stellen sie Örtlichkeiten der Produktion, inklusive der Produktion von Innovationen in diesen führenden Industrien und Märkte für die Produkte und die produzierten Innovationen dar. Städte konzentrieren die Kontrolle über weite Ressourcen, wodurch ein neuer Typus der Stadt entstanden ist – die „Global City" (Globalstadt). Führende Beispiele sind New York, London und Tokio. Um die parallelen ökonomischen und sozialen Veränderungen von Großstädten mit unterschiedlichen Geschichten und Kulturen zu verstehen, muss man sich die Transformation der Weltwirtschaft ansehen. Die räumliche Dezentralisierung der Produktion schafft die Notwendigkeit für erweiterte zentrale Kontrolle und Management. Die Internationalisierung und Ausbreitung der Finanzindustrie hat zwar zum Wachstum einer großen Zahl an kleineren Finanzmärkten geführt, die Kontrolle und das Management der Industrie auf höchster Ebene wurde jedoch in ein paar Finanzzentren wie London, New York und Tokio konzentriert. Diese sind für einen unproportionalen Teil aller Finanztransaktionen verantwortlich, der seit den 1980ern stetig gewachsen ist. Desto globalisierter die Wirtschaft wird, desto höher ist die Ballung der zentralen Funktionen in ein paar wenigen Orten, den globalen Städten (vgl. Sassen 1991: 3ff).

„World Cities" bzw. „Global Cities" spielen nicht nur als wirtschaftliche, sondern auch als kulturelle Zentren eine Rolle. Ulf Hannerz meint, Städte seien heutzutage in signifikanter Weise damit befasst, kulturelle Bedeutungen zu transformieren und neu zu kombinieren. Man müsse die Beziehung zwischen Kultur und Territorium durch das Konzept der kulturellen Flows im Raum ergänzen. Seiner Meinung nach sind diese zum Teil durch Zentrum-Peripherie-Beziehungen bestimmt, wobei im Zentrum eine Hand voll an „World Cities" steht. Hannerz identifiziert vier transnationale soziale Kategorien von Menschen, die eine große Rolle bei der Entstehung der zeitgenössischen Weltstädte und deren globalen Charakter haben (vgl. Hannerz 1996: 127f).

„What they [world cities, Anm. d. A.] have in common is the fact that they are in one way or other transnational; the people involved are physically present in the world cities for some larger or smaller parts of their lives, but they also have strong ties to some other place in the world" (Hannerz 1996: 129).

Die erste Kategorie ist die des transnationalen Unternehmens. Die Städte sind die Zentren der weltweiten Wirtschaft: des Managements, des Bankwesens und der Finanz, des Rechtswesens, der Buchhaltung, der Telekommunikation, des Computerwesens, des internationalen Transportwesens, der Forschung und höheren Bildung. In den Weltstädten befinden sich in den genannten Bereichen hochgebildete Menschen, mit hohen beruflichen Qualitäten, die sehr mobile Individuen sind. Hier wohnt neben den Einheimischen auch eine große Anzahl an Personen aus anderen Teilen der Welt, die sich aus beruflichen Gründen zwischen verschiedenen geographischen Orten bewegen. Die zweite (transnationale) Kategorie bilden die vielen Einwohner aus der „Dritten Welt“ in Orten der „Ersten Welt“: So wohnt etwa in Los Angeles die größte Anzahl an mexikanischer Bevölkerung außerhalb Mexikos und in New York ein hoher Anteil an Personen aus der Karibik. Diese Bevölkerungen sind jedoch im Gegensatz zur ersten Kategorie meist schlecht ausgebildet und haben ein niedriges Einkommen. Die dritte Kategorie besteht aus Menschen, die zwar einen erheblich kleineren Teil der Bevölkerung ausmachen, jedoch trotzdem keine geringe Rolle für die Weltstädte spielen. Es sind jene, die sich mit Kultur im engeren Sinne, nämlich mit der expressiven Kultur befassen. Dazu zählt ein weiter Rahmen an Aktivitäten wie Kunst, Mode, Design, Fotografie, Filmproduktion, Schriftstellerei, Musik und Kochkunst (vgl. Hannerz 1996: 129f). Aufgrund zahlreicher Menschen aus diesen Bereichen entstehen viele Trends in den Weltstädten:

„It is from the world cities we tend to get the dernier cri, the latest in a wide spectrum of fashions, -isms, avant-gardes and ‘movements’ (which in this case are not much like what we otherwise think of movements, but rather more stylistically and temporally marked clusters of cultural commodities and producers). Because of this durable generative capacity, attention to the world cities as cultural market-places cannot be allowed to slacken, at least among these concerned to be au courant” (Hannerz 1996: 135f).

Die letzte Kategorie bilden die Touristen, die zwar nicht Teil der Bevölkerung, jedoch immer in großer Zahl präsent sind. Die Menschen dieser vier Kategorien sind alle in den aktiven Flow von Kultur involviert, indem sie selbst in hohem Maße mobil sind. Ihre Anzahl ist aufgrund von Entwicklungen in der Technologie und den Transportmitteln gestiegen. Auch die Medien sind in den kulturellen Fluss verwickelt – ohne die Notwendigkeit einer Mobilität von Menschen. Sie haben oft ihren Sitz in den Weltstädten und beschäftigen sich mit ihnen. Die verschiedenen Kategorien stehen miteinander in Verbindung. So benötigt die transnationale Elite der Weltstädte eine Anzahl an Dienstleistungen, welche nicht zuletzt durch die einkommensschwachen Migranten aus der „Dritten Welt“ geliefert werden. Die Konsumgewohnheiten der Management-Elite trägt

zum Überleben der Spezialisten im Kunst-, Fotografie-, Film-, Mode- und Designbereich bei. Sowohl die Touristen als auch die Management-Elite sind auf Flughäfen, Hotels, etc. angewiesen (vgl. Hannerz 1996: 131f).

Die Weltstädte nehmen nach Hannerz ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von kulturellen Ausdrucksformen ein, die aus der „Dritten Welt" stammen, da sie zu ihrer breiteren Anerkennung beitragen können:

„But the special point, in the world city context, of considering the cultures of transnational groups of Third World background in this light is that we can see how the center-periphery relationships in culture now, because of the makeup of world city populations and the structure of the world city cultural markets, fairly often become, as we view them more completely, periphery-center-periphery relationships. The world cities are no doubt still frequently the points of origin of global cultural flow, but they also function as points of global cultural brokerage. Third World music, to return to perhaps the most obvious source of examples, may become world city music, and then world music" (Hannerz 1996:138).

Bezieht man die im Kontext der „Global Cities" oft gegenüber der Ökonomie vernachlässigten kulturellen und sozialen Aspekte mit ein, so treten abseits von den „westlichen" Zentren auch andere Städte in den Vordergrund. So betont Werner Zips (im Druck), die globale Rolle der jamaikanischen Hauptstadt Kingston im musikalischen Bereich und die cultural flows, die sich hier beobachten lassen.
Als Beispiel dient ihm der Dancehall Reggae, der von Anfang an gegenüber transnationalen Einflüssen offen war und diese mit viel Kreativität in lokale Ausdrucksformen umwandelte. Ab den 1950ern brachten die jamaikanischen Soundsystems die damals aktuelle Musik aus den USA, der Karibik und Lateinamerika nach Jamaika wie die US-amerikanische Black Music, den Rhythm and Blues oder den kubanischen *Son* und *Bolero*. Genauso wie der US-amerikanische Rhythm and Blues seinen Weg in die jamaikanischen Dancehalls gefunden hatte, so geschah es auch mit Teilen der Hollywood-Produkte. Die Dancehall-Musik ist geprägt von den Motiven und Helden der klassischen Western aus Hollywood und seit neuerem auch der Gangster-Filme aus Hongkong und Japan. Es handelt sich dabei nicht um einfache Imitationen dieser globalisierten Bilder der Gewalt, sondern die Inhalte werden in den Dancehall-Musiknummern hybridisiert, indem sie in die jamaikanische Lebenswelt des urbanen Ghettos übersetzt werden.
Nach dem internationalen Erfolg des Dancehall Reggae spielt die Musik heute eine wichtige Rolle im internationalen Musikgeschäft. Sie beeinflusste den US-amerikanischen

Rap, die afrikanische Populärmusik, den indischen *Bhangra* sowie die japanische und europäische Jugendkultur. Globale Anhänger der Musik eigneten sich den jamaikanischen Dancehall Reggae an, so dass diese kulturelle Ausdrucksform schließlich im deutschen oder japanischen Kontext „glokalisiert“ (siehe Kap. 3.2.4.) und verändert wurde. Aufgrund der globalen Aufmerksamkeit, die der Dancehall Reggae erhält, treten die glokalisierten Flüsse der Gewalt als Counter-Flows wieder in den globalen Raum ein. Der spezielle „rude boy habitus“ von Kingston, der aus der globalen Massenkultur wie Hollywood oder Hongkong Filmproduktionen stammt, taucht auf globaler Ebene als Vorbild für urbane Jugendliche auf. Japanische Dancehall Reggae Soundsystems propagieren beispielsweise ihre glokalisierte Version der „rude boys“ für Fans in Tokio, die Phrasen des Jamaika Patois übernehmen. So kann Kingston nach Zips (im Druck: o.S.) nicht nur als eine weitere „global city of crime and violence“ betrachtet werden, sondern ist “‘the’ global city in this particular field of cultural production known as ‘dancehall’”.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Weltstädte in Bezug auf Globalisierungsprozesse nicht nur auf ökonomischer Ebene eine Rolle spielen, sondern auch in den „global cultural flow“ involviert sind.

3.2.3. Elektronische Medien und neue Kommunikationstechnologien

Die elektronischen Medien und neuen Kommunikationstechnologien sind ebenfalls wichtig, um die globalen gesellschaftlichen Veränderungen zu verstehen. Nach Arjun Appadurai haben sich die gesellschaftlichen Beziehungen in der heutigen Zeit aufgrund der Medien und der Effekte der Migration verändert. Sie wirken sich auf die Imagination als konstitutives Kennzeichen der modernen Subjektivität aus. Elektronische Medien transformieren das größere Feld der Massenmedien und anderer traditioneller Medien, da sie zu neuen Ressourcen für die Konstruktion von „imagined selves and imagined worlds“ werden (vgl. Appadurai 1996: 2f). Sie tragen zu der Selbstwahrnehmung der Menschen bei:

„Through such effects as the telescoping of news into audio-video bytes, through the tension between the public spaces of cinema and the more exclusive spaces of video watching, through the immediacy of their absorption into public discourse, and through their tendency to be associated with glamour, cosmopolitanism, and the new, electronic media (whether associated with the news, politics, family life, or spectacular

entertainment) tend to interrogate, subvert, and transform other contextual literacies. (…) Always carrying the sense of distance between viewer and event, these media nevertheless compel the transformation of everyday discourse. At the same time, they are resources for experiments with self making in all sorts of societies, for all sorts of persons" (Appadurai 1996: 3).

Die freiwillige und unfreiwillige Massenmigration führt in Verbindung mit dem schnellen Fluss der massenmedialen Bilder, Schriften und Sinneseindrücke zu Irregularitäten, da sich sowohl die Zuschauer als auch die Bilder in ständiger Zirkulation befinden. Beide sind nicht in Zielgruppen fassbar, die sich leicht mit lokalen, nationalen oder regionalen Räumen verbinden lassen. Diese mobile Beziehung zwischen den massenmedialen Ereignissen und dem in Migration befindlichen Publikum ist nach Appadurai der Kern der Verbindung zwischen Globalisierung und der Moderne. Die Migration hat sich aufgrund der massenmedialen Bilder und Texte, die oft die nationalen Grenzen überschreiten, im Gegensatz zu früher geändert. Sie können sowohl das Leben in einem anderen Land als auch den Impuls die Heimat zu verlassen oder in sie zurückzukehren beeinflussen. Mit Hilfe der Massenmedien wird die Imagination zu einer kollektiven Praxis und überschreitet nationale Grenzen, was zu der Entstehung von transnationalen Gemeinschaften führt (vgl. Appadurai 1996: 4f).

Wie Benedict Anderson (1983) gezeigt hat, führte die Erfindung des Buchdrucks zusammen mit dem Kapitalismus – der die breite Verbreitung von Schriften möglich machte – dazu, dass sich Personen, die sich nie persönlich gesehen hatten, als Bürger einer Nation betrachten konnten. Da die elektronischen Medien und die Migration in den letzten Dekaden im großen Stil über transnationale Gebiete hinweg aktiv wurden, verstärkte sich dieser Prozess, der nicht mehr nur auf nationaler Ebene passiert. Durch die Massenmedien wie Film oder Video erzeugte kollektive Erfahrungen können Gemeinschaften über nationale Grenzen hinaus hervorbringen, wie etwa transnationale religiöse Gemeinschaften. (vgl. Appadurai 1996: 8f). Die moderne Welt ist heute auf eine neue Weise ein interaktives System, da die weltweiten wechselseitigen Beeinflussungen eine neue Intensität erreicht haben. Früher war der Kontakt zwischen verschiedenen Gruppen aufgrund von Geographie, Ökologie oder auch dem aktiven Widerstand dagegen beschränkt. Kulturelle Austauschprozesse zwischen weit entfernten Gebieten waren mit dem Transport von Gütern über weite Strecken verbunden und aufgrund von zeitlichen, räumlichen und technologischen Problemen nur durch große Anstrengung und mit hohen Kosten zu bewältigen (vgl Appadurai 1996: 27f). In den letzten Jahrhunderten hat der technologische Fortschritt zu einem neuen Zustand der Nachbarschaftlichkeit zwischen

weit entfernten Orten geführt, der jedoch gleichzeitig von einer Ortlosigkeit gekennzeichnet ist.

„For with the advent of the steamship, the automobile, the airplane, the camera, the computer, and the telephone, we have entered into an altogether new condition of neighborliness, even with those most distant from ourselves. Marshall McLuhan, among others, sought to theorize about this world as a 'global village,' but theories such as Mc Luhan's appear to have overestimated the communitarian implications of the new media order (Mc Luhan and Powers 1989). We are now aware that with media, each time we are tempted to speak of the global village, we must be reminded that media create communities with 'no sense of place' (Meyrowitz 1985)" (Appadurai 1996: 29).

Die heutige Zeit ist auf der einen Seite durch eine Wurzellosigkeit, Entfremdung und eine psychologische Distanz zwischen Gruppen und Individuen geprägt und auf der anderen durch elektronische Nähe. Vielmehr als eine unabwendbare „McDonaldisierung" der Welt lösen die globalen Flows von Menschen und Dingen Sehnsucht und Angst aus. Wenn ein neues globales kulturelles System erscheint, so ist es mit Ironien und Widerständen gefüllt. Eine der zentralen Ironien der globalen Flows, speziell im Gebiet der Unterhaltung und Freizeit, ist, dass europäische Chronologien außer Kraft gesetzt werden und es zu einer scheinbar wachsenden Austauschbarkeit von ganzen Perioden und Haltungen kommt. Die USA sind nicht mehr länger der Drahtzieher eines Weltsystems von Bildern und Vorstellungen, sondern nur ein Knotenpunkt in der komplexen Konstruktion imaginärer Landschaften (vgl. Appadurai 1996: 29f).
In der aktuellen Phase der Globalisierung hat die Imagination nach Appadurai eine zunehmende Bedeutung und einzigartige Macht erlangt, da die Massenmedien den Menschen in einem ausgiebigen, ständig variierenden Repertoire unterschiedliche „mögliche Leben" vor Augen führen. Früher waren die Phantasie und Imagination auf bestimmte Personen, Gebiete, Zeitpunkte oder Orte beschränkte Praktiken. Ihre Bedeutung hat sich in den letzten Jahrzehnten durch den Prozess der Enträumlichung von Personen, Vorstellungen und Ideen verändert. Phantasie ist heute zu einer sozialen Praxis geworden, nämlich dadurch, dass das eigene Leben mit Hilfe der Massenmedien ständig mit anderen Möglichkeiten verglichen wird (vgl. Appadurai 1998: 21f). Diese neue Rolle der Imagination in der Gesellschaft hat weltweit zu weitreichenden kulturellen Veränderungen geführt.

„The world we live in today is characterized by a new role for the imagination in social life. To grasp this new role, we need to bring together the old idea of images, especially mechanically produced images (in the Frankfurt School sense), the idea of the imagined community (in Anderson sense), and the French idea of the imaginary (imaginaire) as a

constructed landscape of collective aspirations, which is no more and no less real than the collective representations of Émile Durkheim, now mediated through the complex prism of modern media. The image, the imagined, the imaginary – these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: the imagination as a social practice" (Appadurai 1996: 31).

In der heutigen transnationalen, enträumlichten Welt müssen nach Appadurai die komplexen, teils imaginierten Leben das Fundament der anthropologischen Forschung bilden. Die Massenmedien verbreiten Vorstellungen und Ideen über die ganze Welt und tragen damit zu der neuen Macht der Imagination in der Gesellschaft bei. Deshalb werde eine neue Art der Ethnographie nötig, die weniger lokalisierend vorgeht, sondern die Verknüpfung zwischen Imagination und sozialem Leben darstellt und den Einfluss der von den Medien übermittelten Vorstellungen auf spezifische Lebensläufe untersucht (vgl. Appadurai 1998: 23f).

Manuel Castells entwarf eine Theorie der Informationsgesellschaft, um die Umformung der Gesellschaft durch die technologische Revolution zu beschreiben. Der Informationalismus ist gekennzeichnet durch eine Technologie der Wissensproduktion, eine bestimmte Form der Informationsverarbeitung und eine symbolische Kommunikationsweise. Während der Industrialismus auf Wirtschaftswachstum hin orientiert ist, ist der Informationalismus (oder Post-Industrialismus) auf die technologische Entwicklung und Akkumulation von Wissen ausgerichtet. Das informationstechnologische Paradigma wurde durch den Prozess der kapitalistischen Neustrukturierung seit den 1980ern geprägt, gelenkt und beschleunigt. Die aus diesem Wandlungsprozess hervorgehende Gesellschaft ist daher sowohl kapitalistisch als auch informationell. Deshalb nennt Castells das neu entstandene System den „informationellen Kapitalismus". Alle Gesellschaften sind vom Kapitalismus und vom Informationalismus betroffen und viele Gesellschaften sind bereits informationell, auch wenn sie unterschiedlich darauf reagiert haben (vgl. Castells 2001: 13ff). Die „informationellen Gesellschaften" zeichnen sich dadurch aus, dass:

„die zentralen Prozesse der Wissensproduktion, der Wirtschaftsproduktivität, der politisch-militärischen Macht und der Medienkommunikation bereits tiefgreifend durch das informationelle Paradigma transformiert und an globale Netzwerke von Reichtum, Macht und Symbolen angeschlossen sind, die nach dieser Logik funktionieren" (Castells 2001: 21).

Eines der wichtigsten Merkmale der informationellen Gesellschaft ist die „Vernetzungslogik ihrer Grundstruktur“, weshalb Castells sie als „Netzwerkgesellschaft“ bezeichnet (Castells 2001: 22). Im heutigen Informationszeitalter sind Funktionen und Prozesse zunehmend in globalen Netzwerken organisiert, die Knotenpunkte und Einzelpersonen auf der ganzen Welt miteinander verbinden, dabei jedoch große Segmente von Gesellschaften, Regionen und sogar ganze Länder ausschließen. Netzwerke bestehen aus mehreren untereinander verbundenen Knoten. Sie sind offene Strukturen, die expandieren und dabei neue Knoten integrieren können, solange diese innerhalb des Netzwerkes zu kommunizieren vermögen, das heißt die gleichen Codes bzw. Werte oder Leistungsziele teilen. Eine Netzwerkgesellschaft ist ein äußerst dynamisches, offenes System, mit der Fähigkeit zur Erneuerung ohne Verlust des Gleichgewichts. Die Netzwerke sind in der kapitalistischen Wirtschaft, der Kultur, dem politischen System und der Organisation der Gesellschaft von Bedeutung und wirken sich auf die herrschenden Machtbeziehungen aus. So stehen in der Wirtschaft Netzwerke von Kapital, Management und Information im Zentrum und der Kapitalismus ist um ein Netzwerk globaler Finanzströme strukturiert (vgl. Castells 2001: 528ff).

Auch die neuen Kommunikationstechnologien sind in Netzwerken organisiert. Ständig wachsende interaktive Computernetzwerke bringen neue Kommunikationsweisen mit sich und beeinflussen unser Leben, werden jedoch auch ihrerseits geformt. Kulturelle Praktiken zirkulieren in Form von Bildern, Tönen und Texten in den digitalen Kommunikations-netzwerken und werden den individuellen Vorstellungen und Voraussetzungen angepasst (vgl. Castells 2001: 2). Mit den heutigen Kommunikationstechnologien kommt es zur Integration verschiedener schriftlicher, oraler und audiovisueller Kommunikationsweisen in ein interaktives Netzwerk. Diese neue Möglichkeit der Interaktion über ein globales Netzwerk verändert die Bedingungen der Kommunikation grundlegend (vgl. Castells 2001: 376). Somit wirkt sich die neue Netzwerkgesellschaft auch auf die Kultur aus:

„Die sozialen Transformationsprozesse, die mit dem Idealtypus der Netzwerkgesellschaft zusammengefasst werden, reichen über die Sphäre der sozialen und technischen Produktionsverhältnisse hinaus: Sie haben tiefgreifende Auswirkungen auch auf Kultur und Macht. Die kulturellen Ausdrucksformen werden von Geschichte und Geographie abgezogen und überwiegend durch elektronische Kommunikationsnetzwerke vermittelt, die mit dem und durch das Publikum in einer Vielfalt von Codes und Werten interagieren und endlich einem digitalisierten audiovisuellen Hypertext subsumiert werden. Weil Information und Kommunikation in erster Linie durch das diversifizierte, aber umfassende Mediensystem zirkulieren, wird Politik zunehmend im Raum der Medien ausgetragen“ (Castells 2001: 534).

Ebenso wie in den physischen Netzwerken sind die meisten Verbindungen der virtuellen Gemeinschaften spezialisiert und diversifiziert. Internetnutzer schließen sich auf der Basis gemeinsamer Werte und Interessen den Netzwerken und Online-Gruppen an. Die Online-Mitgliedschaften sind dabei ebenso vielfältig wie die Interessen der Nutzer, was zur Mitgliedschaft in vielen Teilgemeinschaften führt. Trotz vieler Ähnlichkeiten zu den physischen Netzwerken folgen die virtuellen Gemeinschaften anderen Kommunikations- und Interaktionsmustern. Es sind interpersonelle Sozialnetzwerke, die weniger auf engen sozialen Beziehungen, sondern zumeist auf schwachen Verbindungen beruhen, hochgradig diversifiziert und spezialisiert sind und dennoch Gegenseitigkeit und Unterstützung hervorbringen. Entfernungen können zu niedrigen Kosten überwunden werden und die schnelle Verbreitungsmöglichkeit der Massenmedien wird mit der persönlichen Kommunikation verbunden (vgl. Castells 2001: 408ff). Es gibt jedoch regionale Ungleichheiten, was die Verbreitung des Internets und den Internetzugang anbelangt. Dieser ist nicht nur in verschiedenen Staaten extrem unterschiedlich, sondern auch innerhalb der einzelnen Länder von der sozialen Gruppe, dem Geschlecht, der Altersgruppe, dem Wohnort und Einkommensniveau abhängig (vgl. Castells 2001: 397). Die Möglichkeit der digitalen Kommunikation beschränkt sich deshalb auf bestimmte Länder und soziale Schichten:

„Weil der Zugang zu CMC [computer-mediated communication, Anm. d. A] kulturell, bildungsbedingt und ökonomisch beschränkt ist und es für lange Zeit bleiben wird, könnte die wichtigste Wirkung der CMC potenziell in der Stärkung der kulturell dominanten Sozialnetzwerke sowie der Steigerung ihrer kosmopolitischen Orientierung und ihrer Globalisierung bestehen. (…) Das gilt vor allem für die neuen Experten- und Managerklassen, die, anders als der größte Teil der Bevölkerung irgendeines Landes, symbolisch in einem globalen Bezugsrahmen leben. Auf diese Weise könnte CMC zu einem mächtigen Medium werden, das den sozialen Zusammenhalt der kosmopolitischen Elite stärkt, indem es der Bedeutung einer globalen Kultur eine materielle Grundlage bietet, vom Chic einer e-mail Adresse bis hin zur schnellen Verbreitung modischer Botschaften“ (Castells 2001: 414f).

Die multimediale Kommunikation ist durch eine soziale und kulturelle Differenzierung der Botschaften gekennzeichnet, die nicht nur gemäß der Strategie der Sender nach Märkten segmentiert sind, sondern zunehmend auch von den Benutzern der Medien ihren Interessen entsprechend abgewandelt werden. Ein weiteres Merkmal ist die zunehmende Stratifikation der Nutzer je nach Zeit und Geld, Ländern und Regionen mit Marktpotenzial und Unterschieden nach Kultur und Bildung. Dies wirkt sich darauf aus, wie der einzelne Anwender das Medium zu seinem Vorteil einsetzen kann. Außerdem werden alle

Botschaften in ein gemeinsames kognitives Raster integriert. Der Zugriff auf audiovisuelle Nachrichten, Bildung und Unterhaltung über dasselbe Medium führt, trotz der unterschiedlichen Quellen, zu einem Verschwimmen der Inhalte. Es kommen die verschiedensten kulturellen Ausdrucksformen zusammen, so dass es immer weniger Unterscheidungen zwischen audiovisuellen und gedruckten Medien, populärer oder Hochkultur, Unterhaltung und Information gibt (vgl. Castells 2001: 423ff). Die Anwesenheit in den digitalen Netzwerken ist heute grundlegend für die Verbreitung der eigenen Botschaften:

„Was das neue, auf der digitalisierten, vernetzten Integration multipler Kommunikationsweisen beruhende Kommunikationssystem charakterisiert, ist seine umfassende Einbeziehung jeglicher kultureller Ausdrucksform. Wegen seiner Existenz funktionieren alle Arten von Botschaften in dem neuen Gesellschaftstyp nach einem binären Code: Präsenz/Absenz im Multimedia-Kommunikationssystem. Nur die Präsenz in diesem integrierten System erlaubt die Kommunizierbarkeit und die Sozialisierung der Botschaft. Alle anderen Botschaften werden auf die individuelle Vorstellung oder auf zunehmend marginalisierte, auf persönlichen Kontakten beruhende Subkulturen reduziert. Aus der Perspektive der Gesellschaft ist die Kommunikation auf elektronischer Grundlage (typographisch, audiovisuell oder computervermittelt) gleichbedeutend mit Kommunikation“ (Castells 2001: 427).

In der informationellen Gesellschaft oder Netzwerkgesellschaft werden Funktionen weltweit miteinander verknüpft. Gleichzeitig existieren jedoch Räume, die immer stärker segregiert und abgekoppelt werden, weshalb die digitalen Netzwerke in enger Verbindung mit Machtbeziehungen stehen.

Auch Saskia Sassen weist auf die digitale Kluft des Informationszeitalters hin. In Bezug auf digitale Netzwerke existieren zwei Hauptakteure: der Unternehmenssektor mit den privaten Computernetzwerken und die Zivilgesellschaft mit dem Internet als frei zugänglichem globalen Computernetzwerk. Durch die wachsende Digitalisierung und Globalisierung führender Wirtschaftssektoren und die wachsende wirtschaftliche Bedeutung des elektronischen Raumes hat dieser sich im Gegensatz zu früher verändert. In den globalen Metropolen konzentrieren sich Ressourcen, Infrastruktur und grundlegende Funktionen. Es kommt zu globalen Allianzen zwischen Unternehmen und zu massiven Konzentrationen von Kapital und Wirtschaftsmacht. Im elektronischen Raum haben sich neue Formen der Segmentierung und neue Machtstrukturen entwickelt (vgl. Sassen 2000: 332f). Er ist durch Ungleichheiten charakterisiert:

“Nehmen wir digitale Netzwerke als Ganzes, so erhalten wir eine Ahnung vom Ausmaß der Einbettung des elektronischen Raumes in die bestehenden Machtstrukturen, technischen Kapazitäten, ökonomischen Kräfteverhältnisse und die strategischen Schauplätze für die Abwicklung des globalen Kapitalmarktes, allen voran die globalen Metropolen. Wir können eine räumliche Ungleichheit ausmachen, die in der Kommunikations-Infrastruktur und in der sich herausbildenden Geographie des elektronischen Raumes sichtbar wird (…). Globale Metropolen sind Hyperkonzentrationen von Infrastruktur mit angrenzenden Ressourcen, während große Teile der weniger entwickelten Gebiete massiv unterversorgt sind. So hat New York City die höchste Konzentration an Gebäuden mit Glasfaserverkabelung, während das Schwarzenghetto Harlem nur gerade ein solches Gebäude aufweist. South Central Los Angeles, Schauplatz der Unruhen von 1993, verfügt nicht mal über ein einziges. Beispiele dieser neuen, ungleichen Geographie des Zugangs finden sich zuhauf“ (Sassen 2000: 335).

Das Internet hat mit seinen Eigenschaften der Offenheit, der Möglichkeit zur Expansion, des Wegfalls von Hierarchien, des fehlenden Zentrums sowie der Abwesenheit autoritärer oder monopolistischer Kontrolle unsere Vorstellung von dezentraler Macht geprägt. Doch gibt es in den digitalen Netzwerken andere Formen der Macht. So ist auch das Internet von der Kommerzialisierung betroffen, da die Anbieter den Anwendern einen schnelleren Zugriff aufs Netz verkaufen. Der Emailverkehr armer Personen wird damit langsam, während den reicheren eine schnellere, prioritäre Abwicklung zur Verfügung steht. So bleibt das Internet zwar weiterhin ein Raum für dezentrale Macht und demokratische Praktiken, sein Selbstverständnis als universeller Raum stellt sich mit der wachsenden Kommerzialisierung jedoch in Frage. Es lassen sich nach Sassen heute drei „Cyber-Segmentierungen“ feststellen: Erstens die Kommerzialisierung des Zugangs, zweitens die Auswahl, Sortierung und Evaluierung an Information durch Navigationsprogramme wie Browser und drittens die Bildung privater, durch Firewalls abgeschotteter, firmeninterner Netzwerke (Intranet). Es gibt Versuche, das Netz zu kontrollieren, zu privatisieren und zu kommerzialisieren (vgl. Sassen 2000: 335ff). Das Internet ist weiters durch die Strukturen und Dynamiken seines Umfeldes geprägt. Es steht mit dem Vorhandensein von Infrastruktur und den eigenen ökonomischen Möglichkeiten in Verbindung und ist ein Fragment einer viel größeren ökonomischen Kette, die zu einem großen Teil außerhalb der elektronischen Räume existiert. Ökonomien sind nicht rein digital und Unternehmen nicht nur virtuell. Deshalb wird Macht, Verdrängungskampf und Ungleichheit auch auf den elektronischen Raum übertragen und es bilden sich neue Hierarchien (vgl. Sassen 2000: 345).

Miller und Slater (2000) führten eine ethnographische Studie zu dem Gebrauch des Internets in Trinidad durch und hinterfragten, wie Mitglieder einer bestimmten Kultur eine

sich verändernde kommunikative Umwelt verwenden und sie ihrem eigenen Image anpassen. Im Gegensatz zu früheren Ansätzen sehen Slater und Miller das Internet nicht als einen Cyberspace, der im Gegensatz zur gelebten Realität, der „offline reality“, steht, einen „placeless place“, der von partikulären Orten abgeschnitten und rein virtuell ist. Das Fokussieren auf Virtualität als das definierende Merkmal der Internetmedien geht von der Annahme aus, dass der Cyberspace dem Realen entgegengesetzt und von ihm gelöst ist (vgl. Miller/Slater 2000: 1ff). Diesem Ansatz stellen sich die beiden Autoren entgegen. Slater und Miller sehen das Internet in einem bestimmten Raum eingebettet, den es jedoch auch verändert.

„The present study obviously starts from the opposite assumption, that we need to treat the Internet media as continuous with and embedded in other social spaces, that they happen within mundande social structures and relations that they may transform but that they cannot escape into a self-enclosed cyberian apartness” (Miller/Slater 2000: 5).

Die Autoren haben in ihrer Studie zu Internet und Trinidad nur wenig Gebrauch des Internets gesehen, der als „virtuell“ betrachtet werden kann. Ecommerce, ICQ und Email wurden von den Teilnehmern selten in Bezug auf eine klare Unterscheidung zwischen dem „Realen“ und „Virtuellen“ gesehen. Vielmehr versuchten sie, ein weiteres Medium in die zahlreichen Praktiken (wie Telefon, etc.) zu assimilieren. Den Menschen geht es darum, ob das Internet effektive und geeignete Mittel bietet, um praktische Projekte zu verfolgen. Es bietet neue Formen der Vermittlung, aber keine neue Realität. Die Autoren stellten fest, dass junge Leute in Trinidad geradezu natürlich mit neuen Technologien wie MP3 oder Chatrooms umgingen und es nahtlos mit ihrem Leben kombinierten. Das Internet habe jedoch eine Bedeutung für die Kreation von Trends bekommen und sehr wohl zu überregionalen Bewegungen geführt und die Kommunikationsmöglichkeiten der Menschen verändert. Über die Internetmedien können die lokal verwurzelten Menschen an einem globalen kulturellen Raum teilnehmen, sich mit World Music oder globaler Jugendkultur beschäftigen (vgl. Miller/Slater 2000: 20).

3.2.4. Globalisierung und Lokalisierung

In der heutigen Phase der Globalisierung ist die Welt von einer zunehmenden Vernetzung von Gütern, Menschen, Ideen und Kulturen und der weltweiten Verflechtung von Produktions-, Distributions- und Kommunikationsprozessen geprägt. Das wirkt sich auch auf die Beschaffenheit des Kulturellen im globalen Rahmen aus. Zu den Merkmalen der

kulturellen Dimension der Globalisierung, gehört ein neues Verhältnis von Lokalem und Globalem, das in unterschiedlichsten Sparten, Kulturen und Ländern sichtbar wird. Gleichzeitig zu einer weltweiten Ausbreitung „westlich" geprägter Kulturgüter kommt es zu einer Rückbesinnung und Wiederentdeckung lokaler Traditionen und einer kulturellen Identitätssuche bei Migranten, nationalen Minderheiten und den so genannten „Ländern des Südens". Dieses Wechselspiel zwischen Global und Lokal wird seit den 1990er Jahren besonders im Bereich der Popmusik deutlich. Die Betonung lokaler Besonderheiten und Schwerpunkte spielt dabei eine immer größere Rolle. Lokalkulturen werden von den konkreten Orten getrennt und zu weltweit nutzbaren Kulturangeboten. Anderseits sind eine Vielzahl lokaler Kulturen auch erst im Zuge der verstärkten Globalisierungstendenzen entstanden, wieder entdeckt oder neu erfunden worden (vgl. Röbke/Wagner 2003: 29f). Heutzutage ist das Transnationale und Transkulturelle im Leben der Menschen, die selbst zu „global players" werden, schon alltäglich präsent. Von Fernsehen, Tourismus, Restaurants, Internet bis zu dem Vorhandensein von Artefakten aus aller Welt findet heutzutage Globalisierung vielfach schon im eigenen Leben statt. Menschen werden zu „transkulturellen Nomaden". Durch Ortswechsel und Transnationalität werden bisherige Voraussetzungen des sozialen Handelns verändert und Gemeinschaften wie Familie, Arbeitsumfeld und Freunde sind nicht mehr unbedingt ortsgebunden, sondern es können auch Gemeinschaften in ortsunabhängigen Netzwerken entstehen. Durch die Migration entstehen neue soziale Zusammenhänge, in denen die Herkunftsorte und Ankunftsorte verbunden und verändert werden. Thesen, dass Globalisierung nur Konformität erzeugt und auch auf kultureller Ebene zu einer „McDonaldisierung" der Welt führt, werden durch die Dialektik der Globalisierung widerlegt (vgl. Drechsel/Schmidt/Gölz 2000: 139f).

Die enge Verbindung von Globalisierung mit einer neuen Betonung des Lokalen wurde von Roland Robertson mit dem Begriff der „Glokalisierung" benannt. Dieser bezieht sich auf eine Verankerung des Globalen im Lokalen, sowie des Lokalen im Globalen. Globalisierung wird oft als eine Kraft gesehen, die zur kulturellen Homogenisierung führt und Lokalität zweitrangig macht. Es wird zwischen homogenisierenden und fragmentierenden Prozessen unterschieden. Eine Interpretation der Globalisierung als ein sich über lokale Besonderheiten hinwegsetzender Prozess vernachlässigt nach Robertson die Tatsache, dass das Lokale „zu einem großen Maß auf trans- oder super-lokaler Ebene gestaltet wird" (Robertson 1998: 192f). Er meint, die Auseinandersetzung um globale Homogenisierung versus Heterogenisierung sei überholt. Vielmehr gehe es um die Art und

Weise, in der beide im Laufe des 20. Jahrhunderts zu Charakteristiken des modernen Lebens wurden. Homogenisierung und Heterogenisierung sowie Universalismus und Partikularismus durchdringen sich in bestimmten Formen gegenseitig und verbinden sich miteinander. Dies benennt Robertson mit dem Begriff der Glokalisierung. Sie entsteht durch ein „Ineinanderblenden von lokal und global“. Eine „lokale Globalisierung“ entstehe durch die „Anpassung einer globalen Perspektive an lokale Umstände“ (Robertson 1998: 197), was in den 1990er Jahren vor allem im Marketing, im Speziellen im Mikro-Marketing, von Bedeutung geworden ist, wo globale Produkte an differenzierte lokale Gegebenheiten angepasst werden. Dies beinhaltet nicht nur die Anpassung an die unterschiedlichen Konsumenten, sondern auch deren Konstruktion und kann dem Wunsch von Seiten der Verbraucher nach Differenz entsprechen oder auch zur Befriedigung von vorhandenen Bedürfnissen nach dem Vertrauten dienen. Robertson verwendet den Begriff der Glokalisierung jedoch auch jenseits seiner ökonomischen Hintergründe. Oft wird Globalisierung in ihrer Verbindung mit Homogenisierung als Opposition zur Lokalisierung gesehen, welche als Widerstand verstanden wird. Robertson ist jedoch der Ansicht, dass Globalisierung die Wiederherstellung von Lokalität mit sich gebracht hat und sieht daher das Lokale unter manchen Umständen sogar als einen Aspekt von Globalisierung (vgl. Robertson 1998: 196ff). Er geht in seinen Überlegungen zu global und lokal davon aus, „daß zeitgenössische Entwürfe der Lokalität sozusagen in globalen Begriffen formuliert werden“ (Robertson 1998: 203). Nationalstaaten sind etwa eine „kulturelle Idee“ und sich trotz unterschiedlicher Entwicklungen weltweit sehr ähnlich und stellen ein Beispiel für die wechselseitige Durchdringung von Partikularismus und Universalismus dar. Das Globale und das Lokale sind keine Gegensätze, sondern das Lokale ist ein wesentlicher Bestandteil des Globalen. Die Globalisierung beinhaltet die Verknüpfung von Lokalitäten sowie die Erfindung von Lokalität. Bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es Beispiele für eine Hervorhebung von Lokalität auf einer überlokalen, weltweiten Basis wie durch internationale Ausstellungen, wo nationale Leistungen vorgestellt wurden. Heute findet sich dies etwa in der globalen Organisation der Stärkung der Rechte indigener Völker oder der Einbeziehung lokaler Medizin in die Weltgesundheitsorganisation. Vielfach sind zeitgenössische Vorstellungen von Lokalität erst in Verbindung mit Begegnungen zwischen verschiedenen Regionen entstanden, durch die sich ein Sinn für den besonderen Ort entwickelte (vgl. Robertson 1998: 207ff). Somit hat die Homogenisierung auch zu Lokalisierung geführt.

„Vielfalt wird in unserer heutigen Welt nicht nur unaufhörlich produziert und reproduziert, sie ist darüber hinaus weitgehend eine Folge der Entwicklung, die eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Kommentatoren als Homogenisierung beschreiben“ (Robertson 1998: 212f).

Im Zuge der Diskussion um den Kulturimperialismus und die weltweite Verbreitung einer „westlichen“, im Speziellen einer US-amerikanischen Kultur, dürfe man nicht übersehen, dass auch kulturelle Ausdrucksformen, die aus Nordamerika stammen, von den Menschen der lokalen Kulturen unterschiedlich interpretiert und auf verschiedenste Weise aufgenommen werden.

„Zweitens müssen wir uns darüber im klaren sein, daß die angeblichen Hauptproduzenten »globaler Kultur« - wie z.B. die in Atlanta (CNN) und Los Angeles (Hollywood) – ihre Produkte zunehmend für einen differenzierten globalen Markt konzipieren (den sie zum Teil selbst erzeugen). Hollywood versucht beispielsweise mit einer gemischten »multinationalen« Besetzung und einer Vielzahl »lokaler« Settings zu arbeiten, wenn es, wie zunehmend, gezielt auf ein weltweites Publikum ausgerichtet ist“ (Robertson 1998: 213).

Ulrich Beck meint, dass religiöse, kulturelle und politische Differenzen heute immer häufiger auch innerhalb eines Ortes, einer Stadt oder einer Familie präsent seien. Dies stehe im Gegensatz zu der Ansicht, dass alle Kulturen einander immer ähnlicher werden. Die Weltgesellschaft stellt seiner Meinung nach eine „Vielfalt ohne Einheit“ dar. Trotzdem werden gerade auf nationaler Ebene Unterschiede essentialisiert wie etwa in der Vorstellung vom Fremden und Eigenen. Herkömmliche territoriale Verständnisse von Staat und Gesellschaft können heute jedoch an Bedeutung verlieren (vgl. Beck 1998b: 7ff). Damit wird die Weltgesellschaft mehr als eine universelle Verflechtung und Vermischung kultureller Unterschiede.

„Es gibt also genau zwei Arten, »Weltgesellschaft« zu definieren: Entweder als Summe von in sich homogenen Einzelgesellschaften, die auf der Entgegensetzung von Einheimischen und Fremden gleich Ausländern beruhen; oder aber als die Ubiquität kultureller, religiöser, politischer und ökonomischer Unterschiede und Weltprobleme, in der das genaue Gegenteil der vielbeschworenen Diktatur des Allgemeinen – auch »McDonaldisierung« der Welt genannt – herrscht“ (Beck 1998b: 8).

Anstelle der verschiedenen, voneinander abgegrenzten Kulturen tritt nach Beck die Vorstellung einer Allgegenwart der Weltunterschiede. Auf der einen Seite teilen sich heute geographisch weit voneinander entfernte Gebiete der Welt einen gemeinsamen Raum, da die geographischen, ethnischen, politischen und kulturellen Distanzen aufgrund von Ähnlichkeiten überwunden werden. Auf der anderen Seite entstehen jedoch auch neue

Unterschiede ethnischer, politischer und religiöser Art (vgl. Beck 1998a: 57). Gemeinschaften müssen heute nicht mehr unbedingt dem gleichen Territorium angehören, was nicht nur in transnationalen Unternehmen, sondern auch in transnationalen Gemeinden, Familien und ethnischen Subkulturen sichtbar wird. Auf diese Weise können direkte Nachbarschaften ihre Bedeutung verlieren, während jene der transkulturellen Nachbarschaften zunimmt. Nach Beck kommt es mit der Globalisierung jedoch keineswegs nur zu einer „De-Lokalisierung", sondern auch zu einer „Re-Lokalisierung", einer verschärften Bedeutung des Lokalen. Die kulturelle Globalisierung ist von Paradoxien und Ambivalenzen geprägt, weswegen Prozesse entstehen, in denen Entgegengesetztes gleichzeitig möglich wird. Eine weltweite Vereinheitlichung von Institutionen, Symbolen und Verhaltensweisen wie McDonalds und eine neue Hervorhebung oder Erfindung lokaler Kulturen und Identitäten wie etwa ein afrikanischer Karneval in London bilden keinen Gegensatz. Im Zuge der De-Lokalisierung und Re-Lokalisierung wird das Lokale nicht auf traditionelle Art und Weise verstanden, sondern als ein Teil des Globalen. Es bedeutet nicht automatisch ein Wiederaufleben des Lokalen im Sinne eines fortgeführten Traditionalismus. Diese Form der Lokalisierung findet auf globaler Ebene durch translokalen Austausch, Konflikt und Dialog statt. Die kulturelle Globalisierung geht über eine Verflechtung und Verbundenheit der Menschen über Grenzen hinweg hinaus, sondern führt zum Zusammentreffen von lokalen Kulturen, die in diesem „clash of localities" inhaltlich neu definiert werden (vgl. Beck 1997: 85ff). Menschen in Lokalkulturen gehen nach Beck prinzipiell auf vier Arten mit globalen Inhalten um: Widerstand, beziehungsloses Nebeneinander, Vereinnahmung bzw. passive Integration und authentische Aneignung. Authentizität muss nicht verloren gehen, sondern kann auch von ihren Ursprüngen losgelöst und neu bestimmt werden. Dadurch kann es nach Beck beispielsweise geschehen, dass Schnee aus der Dose für das trinidadische Weihnachtsfest ebenso echt ist wie tantrische Tänze in Deutschland. Durch die Aneignung von Konsumgütern, Medien und Institutionen können neue authentische Ausdrucksformen geschaffen werden (vgl. Beck 1998a: 57). Kulturelle Importe werden nicht bloß passiv aufgenommen, sondern die Menschen reagieren auf sie entsprechend ihrem eigenen kulturellen Kontext und sind keineswegs nur passive Empfänger. Sie adaptieren die Produkte gemäß ihren eigenen Bedürfnissen und entscheiden darüber, was sie akzeptieren und gutheißen. Menschen sind keine unbeschriebenen Blätter, auf denen der globale Kapitalismus seine homogenisierenden Zeichen hinterlässt (vgl. Appiah 2006: www).

Die verschiedenen hier beschriebenen Ansätze, die sich aus einer anthropologischen Perspektive mit der Globalisierung beschäftigen, bilden die theoretischen Voraussetzungen für die folgenden Kapitel, die am konkreten Beispiel des Funk Carioca das Verhältnis zwischen Lokalisierung und Globalisierung sichtbar machen. Der Aufbau der Arbeit ist dabei chronologisch: Das nächste Kapitel stellt die Entwicklung der Musikkultur des Funk in Rio de Janeiro ab den 1970er Jahren und die besonderen Charakteristiken dar, die sich dabei entwickelt haben, danach folgt die Darstellung des Diskurses zu Funk in der brasilianischen Gesellschaft ab 1992 und schließlich wird die globale Verbreitung der Musik ab dem Jahr 2001 dargestellt.

4. Lokale Kreativität und globale Einflüsse

In diesem Kapitel werden das soziale Umfeld der Musik in Rio de Janeiro, die Entstehungsgeschichte des Funk Carioca und seine Charakteristiken vorgestellt. Während im letzten Kapitel das Verhältnis von Lokalisierung und Globalisierung auf theoretischer Ebene beschrieben wurde, wird hier der Umgang einer Lokalkultur mit globalen Einflüssen am Beispiel der Funk-Musik aus Rio de Janeiro dargestellt.
In einem Prozess der Kreolisierung wurden verschiedene Einflüsse aus Nordamerika und Brasilien verbunden, wodurch eine neue Musikkultur entstand. Es wird gezeigt, auf welche Weise Einflüsse aus global zirkulierenden Musikgenres wie Hip-Hop in einem Prozess der Lokalisierung zu einer sehr speziellen, mit bestimmten Territorien verbundenen Bewegung wurden. Da die Musik als Ausdruck der Jugendlichen der Favelas gilt und eng mit den dort lebenden Gemeinschaften in Verbindung steht, werden neben der historischen Entwicklung der Musik auch das lokale Umfeld, in dem sie ihre Bedeutung erlangt und die Charakteristiken des Funk, die die lokale Identität der Musik ausmachen, dargestellt.

4.1. Das lokale Umfeld des Funk in Rio de Janeiro

Um den Funk als kulturellen Ausdruck und seine Rolle innerhalb der Carioca Gesellschaft zu verstehen, ist es notwendig, auf das soziale Umfeld seiner Entstehung und Produktion einzugehen. Ohne ein Verständnis für die Sozialstruktur Rio de Janeiros und die problematische Position der Favelas ist auch die Bedeutung der Musik für die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen schwer begreifbar.

4.1.1. Rio de Janeiro – eine „geteilte Stadt“

Rio de Janeiro ist die zweitgrößte Stadt Brasiliens und als *Cidade Maravilhosa*, die „wunderbare Stadt“, bekannt. Sie ist für ihre vielen Berge und Hügel, eine üppige Vegetation, Strände wie Copacabana oder Ipanema und Sehenswürdigkeiten wie den Corcovado mit der Jesusstatue oder den Zuckerhut berühmt. Touristische Klischeevorstellungen sind von Bildern eines unbeschwerten Lebens, dem Karneval, den Samba- und Bossa Nova-Rhythmen, dem Fußball und den Caipirinhas geprägt. Die schönen Postkartenmotive der Stadt verbergen jedoch die Probleme, die in Bezug auf Armut, Rassismus, Diskriminierung und soziale Ungleichheit herrschen. Brasilien ist ein Land der Gegensätze, da sich wirtschaftlicher Aufschwung und extreme Einkommensunterschiede gegenüberstehen. So existiert eine kleine Mittel- und Oberschicht, die einen Großteil des Einkommens und des Landes besitzt. Da die Kämpfe um die Ressourcen der Stadt und ihre Räume zugenommen haben, wird Rio mittlerweile oft als *Cidade Partida*, die „geteilte Stadt“, bezeichnet – aufgrund der sozialen Spannungen zwischen Reich und Arm, die es in der Stadt gibt (vgl. Ventura 1994).

80 Prozent der brasilianischen Bevölkerung lebt in den Städten (vgl. Fernandes 2004: 11). Die riesigen Bevölkerungszahlen der Ballungsgebiete – in Rio wurden die Einwohner der Metropolregion im Jahre 2004 bereits auf 10,8 Millionen geschätzt – sind die Folge des ökonomischen Wandels in den ländlichen Gebieten. Die Migration, vor allem aus dem Nordosten von Brasilien, löste große demographische und wirtschaftliche Veränderungen aus (vgl. Pamuk/Cavallieri 2004: 18f). Die starken Einkommensunterschiede sind besonders in den Ballungsräumen konzentriert. Dort findet sich die höchste Rate an informeller Aktivität verbunden mit fehlender Infrastruktur und Dienstleistungen. Zurückzuführen ist das auf einen schnellen Urbanisierungsprozesses verbunden mit fehlenden Strategien in Bezug auf Wohnbau, sanitäre Einrichtungen, Bildung und Gesundheit, resultiert aber auch aus der sozialen Ungleichheit selbst (vgl. Xavier/ Magalhães 2003: 1f). Im Jahr 2007 lag die Einwohnerzahl des engeren Stadtgebiets Rio de Janeiros bei sechs Millionen[7] (vgl. IBGE 2007: 2). Eine seriöse Angabe über den Anteil der Favelabewohner an der Gesamtbevölkerung Rio de Janeiros zu finden, erweist sich als schwierig. Die Zahlen unterscheiden sich stark voneinander. Einerseits scheint es keine

[7] Die Bevölkerungszahl, die im April 2007 erhoben wurde, entsprach laut dem Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) 6 093 472.

exakten Volkszählungen in den Favelas zu geben, anderseits hängt die Angabe auch vielfach von der dahinter liegenden Absicht und der Art der Schätzung ab, und außerdem wächst die Favelabevölkerung stark. So ist diese zwischen 1991 und 2000 um 2,4% gestiegen, während die Bevölkerung außerhalb der Favelas nur um 0,4% anwuchs. Die in verschiedenen Quellen angegebenen Einwohnerzahlen dieser „subnormalen Sektoren" oder informellen Wohnanlagen reichen von den offiziellen 18,7% (vgl. Coleção Estudos da Cidade 2002: 2) bis zu einem Drittel der Bevölkerung Rios (vgl. Hodge 2004: 21).

Die soziale Teilung der Stadt zeigt sich auch auf geographischer Ebene. Die besondere topographische Situation Rio de Janeiros führt zur Zusammenballung der Bevölkerung auf eng begrenzten Flächen. Die sechs Millionen Einwohner leben auf einer Fläche von 1.171 km², welche durch drei Bergketten, mit einer Höhe von bis zu 1000m, durchzogen ist. Die Stadt ist räumlich betrachtet in eine Süd-, Nord-, West- und zentrale Zone geteilt. Die Südzone und zentrale Zone sind die bekanntesten, wo sich die schönsten Strände und Touristenattraktionen sowie die beste städtische Infrastruktur befinden. Hier liegt auch das Finanzzentrum und es ist der teuerste Teil der Stadt (vgl. Pamuk/Cavallieri 2004: 19). Die Tijuca-Carioca Bergkette trennt die *Zona Norte* (das Gebiet nördlich der Berge) und die *Zona Sul* (das Küstengebiet südlich der Berge), die beiden wichtigsten Zonen für das Verständnis der geographischen und sozialen Teilung der Stadt. Die Mehrheit von Rios Einwohnern lebt in der ärmlicheren Region der *Zona Norte*, die sich gegen Norden weit über die Stadtgrenzen ausdehnt, wo sich auch der Großteil der Favelas befindet, während die Ober- und Mittelschicht in der *Zona Sul*, in dem schmalen Landstreifen zwischen Berg und Küste, konzentriert ist (vgl. Freeman 2002: 2). Jedoch wohnen aufgrund der Topographie Rio de Janeiros Reich und Arm auch direkt nebeneinander. Viele der Armengebiete befinden sich im Stadtzentrum, da es hier die Möglichkeit einer Anstellung gibt und das Wohnen in der Nähe der Arbeit die Kosten reduziert (vgl. Xavier/ Magalhães 2003: 11). Die Mittelklasse und Oberschicht teilen sich das Küstengebiet der prestigeträchtigen *Zona Sul* der Stadt deshalb mit vielen Favelas, die sich auf den Hügeln befinden, welche sich mitten durch die reichen Wohngebiete ziehen. Die Favelas der *Zona Sul* befinden sich direkt vor der Haustüre der Reichen und damit auch in deren Sicht- und Reichweite. Gewehrschüsse oder auch die Musik sind bis in ihre Apartments zu hören und erinnern ständig an die Präsenz der Favelas. Die Mittelschicht flüchtet sich vor öffentlichen Konfrontationen in die Abgeschirmtheit des eigenen Autos und der bewachten Shoppingcenter der Stadt. Private Spitäler, Schulen und Universitäten schützen ebenfalls

vor ungewünschten Kontakten mit der armen Bevölkerungsschicht. Die Zweiteilung der Stadt in Reich und Arm lässt sich auch in verschiedenen Begrifflichkeiten und Raumkategorisierungen wie *Morro* und *Asfalto* erkennen. *Morro* („Hügel“) werden die Favela-Hügeln der Stadt, ohne Infrastruktur, genannt und *Asfalto* („Asphalt“) die (asphaltierten) besseren Wohngegenden und Geschäftsgebiete im Gegensatz zu den Favelas. Da sich fast alle Favelas auf den vielen Anhöhen der Stadt befinden, symbolisiert Höhe in Rio Armut und Ausgeschlossenheit. Favelabewohner besitzen zwar eine beeindruckende Aussicht auf die Stadt und Strände, müssen aber gleichzeitig einen quälenden Aufstieg hinnehmen. Viele von ihnen sehen das bessere Leben täglich in ihrer Arbeit als häusliche Dienstboten wie Putzfrauen, Haushaltshilfen, Köchinnen und Kindermädchen oder durch andere Arbeiten im Dienstleistungssektor wie als Portiere, Techniker oder durch das Bewachen von Autos. Die Segregationsmechanismen der Stadt werden innerhalb der Wohnanlagen wiederholt. So gibt es vielfach zwei Lifte und zwei Eingänge in Apartments – einen für die Bewohner und ihre Gäste, den anderen für die Angestellten (vgl. Roth-Gordon 2002: 144ff). Die radikale Zweiteilung, wie sie die obige Beschreibung vermuten lässt, zeichnet in gewisser Weise aber ein zu einfaches Bild. Vielfach öffnen sich auch Räume zwischen den beiden Fronten und Menschen überschreiten die Segregation der *Cidade Partida*.

4.1.2. Die Favelas von Rio de Janeiro

In Rio gibt es schätzungsweise 1.550 informelle Siedlungen, davon ca. 750 Favelas und 800 *loteamentos irregulares*, irreguläre Siedlungen (vgl. Pamuk/Cavallieri 2004: 21). Insgesamt lassen sich streng genommen vier Arten von Slums unterscheiden: *Favelas* („squatter settlements“ – besetzte, sehr dicht besiedelte Gebiete eines öffentlichen oder privaten Landes, mit selbst gebauten Häusern, ohne Infrastruktur und ohne jegliche planmäßige Gestaltung), *loteamentos irregulares ou clandestinos* (illegale Parzellierung, mit stärker planmäßiger Anordnung), *invasões* (Invasionen bzw. gewaltsame Übernahmen – oft riskante Gebiete wie unter Brücken, neben Eisenbahngleisen, unter Stromleitungen, auf öffentlichen Plätzen, Straßen) und *cortiços* (sozialer Wohnbau – als Massenunterkunft genutzte, degradierte ehemalige Wohnhäuser oder Appartements, die der Besitzer pro Zimmer untervermietet). Die unterschiedlichen Formen der Illegalität vermischen sich oft und die Grenzen sind schwierig auszumachen (vgl. Xavier/ Magalhães 2003: 8). Die einzelnen Favelas unterscheiden sich stark in Bezug auf ihre Position zum Stadtzentrum,

ihre Topographie, ihr Alter (ab den 1890ern bis zur jüngsten Zeit) und ihrer inneren Machtstruktur (beherrscht von den Drogenfraktionen, den Milizen oder den Anwohnervereinigungen – einer Art Mini-Stadtverwaltung) (vgl. Machado 2003: 13).
Aufgrund der stark anwachsenden Bevölkerung, verbunden mit einem Wohnungsmangel und der ständigen Migration in urbane Gegenden, gehören die Favelas zu den am schnellsten wachsenden Gemeinschaften in Brasilien. Als integrale Ressource für die Gesellschaft können sie nicht leicht vertrieben werden. Die Einwohner dienen als billige Arbeitskräfte in Fabriken, Unternehmen und dem Dienstleistungssektor in reicheren Gegenden und gehören zu den potentiell mächtigsten ökonomischen Grundlagen Rios und Brasiliens für die Zukunft. Mit der langsam fortschreitenden Eingliederung der Favelas in die formale Stadt werden die Einwohner außerdem zu einer starken politischen Kraft (vgl. Mori 2003: 51).

Die Geschichte der Favelas in Rio de Janeiro

Entstanden sind die Favelas vor ungefähr 100 Jahren – benannt nach dem *Morro da Favela*, dessen illegale Besetzung erstmals in Polizeiberichten der 1890er Jahre auftaucht (vgl. Machado 2003: 13). Der Begriff „Favela“ wurde von Ex-Soldaten geprägt, die aus dem Canudos Krieg gegen die religiöse Bewegung von Antonio Conselheiro zurückkehrten. Sie besiedelten den *Morro da Providência*, von wo aus sie vom Kriegsministerium noch ausstehende Löhne einfordern wollten. Der Hügel wurde von ihnen in *Morro da Favela*, nach dem gleichnamigen Berg in Canudos, umbenannt. Es gibt zwei Erklärungen für diese Namensänderung. Erstens die Existenz derselben Vegetation auf diesem Hügel wie auf dem *Morro da Favella do Município de Monte Santo* in Bahia, da Favela der Name einer Pflanze war, die in der Region von Canudos wuchs, oder zweitens die Rolle, die im Krieg vom *Morro da Favella* eingenommen wurde, dessen Widerstand den Sieg der Republik verzögerte. Die zweite Erklärung würde eine symbolische Bedeutung beinhalten – einen Widerstand, einen Kampf der Unterdrückten gegen einen starken Gegner (vgl. Valladares 2000: 7ff). Der Ursprung der Mehrheit der Favelas in Rio steht in Verbindung mit der afro-brasilianischen Bevölkerung und dem Ende der Sklaverei in Brasilien. Die befreiten Sklaven begannen, irreguläre Siedlungen zu errichten und zu bewohnen. Erst später kamen auch arme Migranten aus dem Nordosten Brasiliens dazu (vgl. Blum/Neizke 2004a: 48). Die Aufhebung der Sklaverei im Jahr 1888[8]

[8] Brasilien war das letzte Land, das die Sklaverei aufhob.

führte zu einer Migration in die Stadt, da viele Menschen die Kaffeeplantagen verließen. Soziale Unterschiede wurden stärker und es erschienen mehrere informelle Siedlungen von Ex-Sklaven, die sich nicht in die neue Ökonomie integrieren konnten.

Mit der Ausrufung der Republik im Jahr 1889 und Rio de Janeiro als Hauptstadt veränderte sich die Stadt, da die politische Elite und Bourgeoisie verdrängt wurde. Ehemalige Villen wurden Schulen oder Behausungen für arme Leute. Die Stadt war durch enge Straßen und Wohnhäuser mit unhygienischen Zuständen gekennzeichnet, was sie anfällig für Epidemien machte. Pereira Passos, der damalige Bürgermeister von Rio, entschied sich für eine radikale Erneuerung der Stadt. Große Gebiete wurden abgerissen, um Platz für weite Straßen und moderne Gebäude nach dem Pariser Vorbild zu schaffen. Die Stadt wurde modernisiert und ausgebaut, damit die neue industrielle Ökonomie unterstützt werden konnte. Rio vergrößerte und veränderte sich stark. Speziell das Stadtzentrum war von den starken negativen sozialen Auswirkungen gekennzeichnet. Einige der Hügel des Zentrums wurden zu Slums, wo Leute wohnten, die durch die Abrisse obdachlos geworden waren. Andere arme Personen wurden in die Vororte und Peripherie verdrängt. Im Jahr 1920 wurde der erste urbane Plan, der *Agache*-Plan, entwickelt. Es wurde die Organisation der Stadt nach einem funktionalistischen Prinzip der Segregation vorgeschlagen. Die Bezirke Ipanema, Leblon und Gavea im Süden der Stadt wurden für die höheren Klassen reserviert, während die Arbeiterklassen in die Vororte verdrängt werden sollten. Es ist das erste Dokument, das sich mit dem Problem der Favelas beschäftigte und ihre Vernichtung vorschlug. Mit der voranschreitenden Industrialisierung kam es zu neuen Migrationswellen in die Stadt. Die Industrie wurde in die Vororte verlagert, was dort zu einer großen Bevölkerungsdichte führte. Die einzigen Gebiete, die noch unbewohnt waren, waren jene, die durch unsichere Umgebungen gekennzeichnet waren: Sumpfgebiete, steile Hügel und Flussufer. Das Wachstum der Favelas stieg durch die Migration in die Stadt ständig weiter (vgl. Xavier/ Magalhães 2003: 3).

Die Gründe für die Entstehung der Slums an der Wende zum 20. Jahrhundert liegen also: 1. in der Aufhebung der Sklaverei, was in einer hohen Zahl an Arbeitslosen und Obdachlosen resultierte; 2. in der Krise der ländlichen Gebiete und der steigenden Migration vom Land in die Stadt, aufgrund der Reduktion der landwirtschaftlichen Arbeit und dem Wachsen der Industrialisierung; 3. in der Migration aus anderen Regionen des Landes; 4. in den urbanen Veränderungen, die vom Bürgermeister Pereira Passos eingeführt wurden (vgl. Xavier/ Magalhães 2003: 9).

Die Beziehung zwischen der formalen Stadt und den Favelas hat also eine lange Geschichte. Auf Dekaden der überwiegenden Ignoranz von Seiten der Regierung folgten die Wahrnehmung des Problems in den 1930er Jahren und radikale Versuche der physischen Entfernung und sozialen Auslöschung in den 1940er Jahren. In der Zeit zwischen 1961 und 1994 lässt sich der Umgang der Regierung in Bezug auf die Favelas in drei Zeitabschnitte unterteilen. Die erste Phase zwischen 1961 und 1975 war geprägt durch Eingriffe mit der Absicht der Zerstörung der Favelas und der Umsiedlung der Bewohner. Es wurde ein groß angelegtes Umsiedlungsprogramm gestartet. Das betraf vor allem jene Favelas, die an wohlhabende Viertel angrenzten oder an Flächen, die für eine industrielle Nutzung vorgesehen waren. Die Bewohner wurden an den Stadtrand umgesiedelt und fanden sich in einer Situation, wo es an öffentlichen Verkehrsmitteln, sozialer Infrastruktur, Geschäften und Dienstleistungen mangelte. Die Programme wurden zwischen 1961 und 1965 mit finanzieller Hilfe von USAID (United States Agency for International Development) verwirklicht. In den 1960er und 1970er Jahren wurde die Zerstörung der Favelas im gesamten Ballungsgebiet durchgeführt. Alle Favelas sollten innerhalb eines Jahrzehnts beseitigt werden. Das Programm wurde bis 1975 weiter vorangetrieben, trotz der starken Proteste der Favelabewohner. Die Bemühungen um die Vernichtung aller Favelas versagten jedoch. Mit der politischen Öffnung und der Stärkung der Opposition gegen die Militärdiktatur, die zwischen 1964 und 1985 die Macht im Land übernommen hatte, nahm diese Form der Politik ab. 1980 wurden im Rahmen des „Rio-Projekt“ sechs Favelas aufgewertet. Es begann ein Umdenken und die Entwicklung alternativer Strategien. Mit Unterstützung der katholischen Kirche wurden ab den 1970er Jahren Hilfsprogramme durchgeführt und die Favela-Selbstverwaltungsbewegung gestärkt. Es entstanden die ersten Regierungsprogramme zur Verbesserung der Situation in den Favelas. Mit den ersten Gouverneurswahlen seit 1965 im Jahr 1982 bekamen die Favelas in der öffentlichen Agenda einen höheren Stellenwert. Es wurde ein Favela-Aufwertungsprogramm in Gang gesetzt und der Zerstörung ein Ende bereitet. Die 1980er charakterisierten sich ebenfalls durch die Etablierung eines Parallelstaates in den Favelas, als die verschiedenen Drogenfraktionen begannen, den Großteil der Favelas zu kontrollieren. In der Zeit zwischen 1983 und 1994 war ganz Brasilien von einer Dezentralisierung und dem Übergang zu demokratischen Institutionen geprägt. 1992 wurde für Rio ein neuer Masterplan erstellt, der den Grundgedanken der Erhaltung und Aufwertung der Favelas statt der Zerstörung und der Umsiedlung ihrer Bewohner beinhaltete. Erst in der letzten Dekade des 20 Jahrhunderts, 1993, entstand der erste

Versuch einer konstruktiven Lösung: das *Favela-Bairro* Programm, welches das Ziel der Urbanisierung, Aufwertung und Integration der Favelas als Teil der offiziellen Stadt verfolgt (vgl. Machado 2003: 13f; Pamuk/ Cavallieri 2004: 24ff).

Eine parallele Stadt?

Die Favelas werden oft als „Stadt in der Stadt" oder als „paralleler Staat" bezeichnet. Der Großteil von ihnen wird von der organisierten Kriminalität, den so genannten „Kommandos" des Drogenhandels beherrscht: *Comando Vermelho* (CV), *Terceiro Comando* (TC) und *Amigos dos Amigos* (ADA), welche sich gegenseitig bekriegen. Daneben spielt auch die Anwohnervereinigung, die *Associação de Moradores,* als Favelaselbstorganisation der Bewohner eine Rolle. Je nach Führung und Gemeinschaft besitzt sie eine Unabhängigkeit gegenüber der parallelen Macht. Es gibt zahlreiche Varianten im Verhältnis zwischen der Selbstverwaltung und dem Drogenhandel – vom Aufzwingen der Regeln bis zu scheinbar demokratischem Nebeneinander (vgl. Blum/Neizke 2004a: 51). Was die gesetzliche Situation der Favelabewohner betrifft, so widersprechen sich die Quellen hier ebenso wie bei der Anzahl der Favelas. Klaus Hart schreibt, dass die Einwohner der Favelas vielfach nicht polizeilich registriert sind, keine Geburtsurkunde und keinen Personalausweis besitzen und oft weder ein exaktes Wissen über das eigene Alter noch eine genaue Postanschrift haben (vgl. Hart 2001: 19). Hingegen meint Maria Lúcia Petersen von der Stadtverwaltung, die Bewohner würden wählen und sehr wohl Papiere besitzen (vgl. Blum/ Neitzke 2004a: 59). Dies lässt nicht nur wieder verschiedene Absichten der Autoren vermuten, sondern auch, dass die Situation keineswegs einheitlich ist, sondern je nach Fall variieren kann und ist ein Zeichen dafür, dass es viele halblegale Grauzonen gibt. Die Favelabewohner besitzen jedoch nicht die gleichen Bürgerrechte, die außerhalb der Favelas gelten, und finden sich in der Lage, eine Art Staatsbürger zweiter Klasse zu sein (vgl. Lanz 2004b: 37). Die Abwesenheit der institutionellen Macht hat den Drogenhandel und die Herrschaft der Kommandos in Favelas ermöglicht.

Wie ich bereits in der Einleitung beschrieben habe, lässt sich die Problematik des Drogenhandels in Rio de Janeiro jedoch keineswegs alleine auf die Favelas beschränken, da sich das Subsystem Import/Export/Großhandel im Gegensatz zum Subsystem Kleinhandel außerhalb der Favelas befindet und die Bedeutung des Kleinhandels gerade von der Presse stark hochgespielt wird. Die Zeichen für den relativ geringen

Organisationsgrad des Drogenhandels in den Favelas sind nach Marcelo José Lopes de Souza seine extreme Zersplitterung und Gewalt. Die ständigen Kriege um die Kontrolle der Verkaufsstellen sowie blutige Abrechnungen, rohe Gewalt und Einschüchterung sind anscheinend die einzigen Mittel, um Verrat zu verhindern. Die territoriale Zersplitterung und räumliche Instabilität der Netzwerke des Kleinhandels manifestieren sich in Form einer vernetzten Territorialität. Die 1980er Jahre markierten eine Grenze im Drogenhandel von Rio de Janeiro. War dieser früher lediglich durch Marihuana und leichtere Waffen gekennzeichnet, so kamen damals der Handel mit Kokain und eine schwerere und modernere Bewaffnung hinzu. Außerdem breitete sich der Drogenhandel weiter aus und wurde zunehmend komplexer organisiert. Weiters war die Zeit durch eine Zunahme der Gewalt in der Stadt gekennzeichnet. Die Ausbreitung des Drogenhandels steht in Verbindung mit einer Verschlechterung der Lebensqualität, von der vor allem die Favelabewohner betroffen waren, durch steigende Preise, eine hohe Arbeitslosigkeit sowie die fehlende staatliche Gesundheitsversorgung und Bildung.

Einerseits liegen die Gründe für die steigende Macht und Organisation des Drogenhandels in den Folgen des Kapitalismus, der vor allem in der „Dritten Welt“ zu Armut, räumlich-sozialer Trennung, sozialen Konflikten und Arbeitslosigkeit führte. Anderseits führten die Finanzkrise des Staates sowie die Durchsetzung des Neoliberalismus zu einem Rückzug des Staates aus der sozialen Verantwortung und zur Entstehung eines Machtvakuums, das den Drogenhandel förderte. Aufgrund der Rivalität der verschiedenen Drogenfraktionen ist die Bewegungsfreiheit zwischen den verschiedenen Favelas für die Bewohner eingeschränkt. Lediglich die eigene Favela sowie das Netzwerk der befreundeten Favelas sind für die Anwohner sicher, unter anderem, da die Drogenbosse Verbrechen wie Vergewaltigung und Diebstahl in ihren eigenen Gebieten verbieten, da sie die Ruhe des Drogenhandels stören. Die normalen Stadtviertel zwischen den Favelas sind „neutrale Gebiete“. Der Drogenhandel wurde mit der Abwesenheit des Staates und der Schwächung der Bewohnerorganisationen vielfach zur wichtigsten Ordnung in den Favelas (vgl. Souza 2004: 20ff). Die Bewohner der Armenviertel werden jedoch nicht nur von den Drogenhändlern beherrscht. Auch die Polizei zeichnet sich oft durch ihren fehlenden Respekt gegenüber den Favelabewohnern aus, bricht in Häuser ein, beraubt die Bevölkerung und geht gewaltsam gegen sie vor. Ein Teil der städtischen Sicherheitsorgane ist vom Drogenhandel korrumpiert und gerade die Militärpolizei ist aufgrund ihrer

Brutalität sehr gefürchtet.[9] Es gibt zwar Polizeiposten in den Favelas und die Schulen, Krippen, Gemeinde- und Gesundheitszentren werden eigentlich durch die öffentliche Hand kontrolliert, aber im Großen und Ganzen endet der Einfluss der Regierung an der Grenze zur Favela. Neben den Drogenkommandos gibt es auch Milizen bzw. klandestine und paramilitärische „Vernichtungstruppen", die unter dem Vorwand der Sicherheit eine Form der Macht in den Favelas ausüben, die jener der *traficantes* gleicht (vgl. Blum/Neizke 2004a: 50f).

Es gibt jedoch abseits der Macht des Drogenhandels eine viel länger existierende Geschichte einer positiven Selbstverwaltung der Favelas. Bereits seit hundert Jahren existiert eine aus der Not geborene kulturelle, ökonomische und politische Selbstorganisation jenseits des Staates (vgl. Lanz 2004a: 14). Die Anwohnervereinigungen organisieren den Anschluss der Favelas an die öffentliche Wasserversorgung und mobilisieren die Anwohner, ein Verteilungsnetzwerk in der Siedlung zu implementieren. Sie arrangieren den Abtransport des Abwassers oder leiten es in das Abflussnetz (von wo es oft ohne jede Aufbereitung in Flüssen, der Bucht und dem Meer endet). Was die Elektrizität betrifft, so sind viele Häuser offiziell mit dem städtischen Netzwerk verbunden. Sowohl bei Wasser, Abwasser als auch Elektrizität sind jedoch auch illegale Verbindungen zum offiziellen Netz üblich. Die Anwohnervereinigung verhandelt mit den offiziellen Programmen, um Infrastruktur und Wasser- und Energieversorgung zu bekommen. Der Community Leader (Gemeindeleiter) nimmt unter anderem die Rolle eines Bürgermeisters, Politikers und Sozialarbeiters ein (vgl. Xavier/ Magalhães 2003: 17ff).

4.2. Die historische Entwicklung des Genres

Die historische Entwicklung des Genres *Funk Carioca* beginnt mit der Aufnahme fremder Einflüsse durch die Jugend von Rio de Janeiro ab den 1970er Jahren, was ab Ende der 1980er Jahre zur Entwicklung einer eigenen Musikkultur führte, die bis heute eng mit den Favelas von Rio de Janeiro verbunden ist.

Die Geschichte des *Funk Carioca* hatte vor über dreißig Jahren in Rio de Janeiro ihren Ausgangspunkt, als die brasilianische Jugend begann, sich für Musik aus den USA zu

[9] Für detailierte Studien und Berichte zur Polizeigewalt in den Favelas von Rio de Janeiro siehe Meye 2005 und Amnesty International 2003.

begeistern. Im urbanen Brasilien tauchte der Begriff „Funk“ zum ersten Mal in den frühen 1970er Jahren auf und bezog sich auf die damals zeitgenössische Schwarze Popmusik aus den Vereinigten Staaten (z.B. James Brown, The Jackson Five, Wilson Pickett, Kool and The Gang, Isaac Hayes, etc.). Die Begriffe „Soul“ und „Funk“ wurden zu dieser Zeit in Brasilien in austauschbarer Weise verwendet, obwohl Soul eigentlich bereits früher angekommen war. Keiner von beiden bezog sich genau auf dieselbe Musik, die in den USA damit verbunden wurde (vgl. Sensone 2003: 114f).

4.2.1. Die Zona Norte tanzt zu US-amerikanischer Black Music

Die Phase des „Black Rio“

Obwohl Funk schon nach kurzer Zeit eine hauptsächlich in den ärmlicheren Außenbezirken anzutreffende kulturelle Manifestation wurde, fanden die ersten Feste bzw. *Bailes*[10] Anfang der 1970er Jahre in der *Zona Sul*, dem reichen Stadtteil Rio de Janeiros, statt. Der Ursprung liegt in den so genannten *Bailes da Pesada*, Festen, die zu Beginn der 1970er Jahre für kurze Zeit in einem der wichtigsten und traditionellsten Veranstaltungsorte für Popmusik in Rio de Janeiro, dem *Canecão*, von den DJs Ademir Lemos und Big Boy veranstaltet wurden. Big Boy produzierte und präsentierte damals ein tägliches Programm im *Radio Mundial*, einem der wichtigsten und beliebtesten Sender jener Zeit, der in erster Linie ein junges Publikum ansprach. Auf diesen sonntäglichen Bailes, die von ca. 5000 Jugendlichen aus allen Vierteln der Stadt besucht wurden, wurde zwar ebenfalls Rock und Pop gespielt, jedoch lag die Präferenz bereits bei Soul- und Funk-Musikern (vgl. Vianna 1988: 24). Als die Administration des *Canecão* anfing, den MPB[11] gegenüber der nordamerikanischen Musik zu bevorzugen, wurden die *Bailes da Pesada* in den nördlichen Stadtteil verlegt, wo schon parallel zum *Canecão* einige Feste organisiert worden waren. In der Zona Norte wurden die Bailes jedes Wochenende in einem anderen Viertel in verschiedenen Clubs veranstaltet und hatten bereits eine treue Anhängerschaft. Schließlich wurden die *Bailes da Pesada* bald auch in den Clubs anderer Städte realisiert und kamen 1974 sogar bis nach Brasília (vgl. Vianna 1988: 24f). Einige Anhänger der *Bailes da Pesada* ergriffen die Initiative, ihre eigenen Soundsystems zusammenzustellen,

[10] *Baile* bezeichnet eine Tanzveranstaltung. *Baile Funk* werden die Feste genannt, auf denen Funk gespielt wird. Mehr zu den Begriffen siehe Kapitel 2.2.
[11] *MPB* steht für *Música Popular Brasileira* und ist ein Sammelbegriff für eine Vielzahl an Musikrichtungen in Brasilien, der in den späten 1960er Jahren entstand.

um anfänglich kleine Feste zu animieren. Um schließlich Bailes in einem großen Maßstab veranstalten zu können, mussten die Veranstalter in den Kauf von Ausrüstung (Boxen, Plattenspieler, Verstärker, Spots, etc.) investieren, von der ein Großteil importiert wurde. Von den so genannten *Equipes*[12], den Soundsystems, wurden Boxen in Form einer enormen Wand aufgestellt, welche bis heute zum Markenzeichen der Bailes wurden (vgl. Herschmann 2000: 21). Die Technik des Soundsystems, die von Jamaika in die USA importiert wurde, fand sich kurze Zeit später auch in Rio de Janeiro, wo sie sich unter ähnlichen sozialen Hintergründen entwickelt hatte und grundlegend für die Existenz der Bailes wurde.

Zuerst waren es die Namen der Feste, die sich dann später in die Namen der *Equipes* verwandelten. In kurzer Zeit multiplizierten sich die Bailes. Mitte der 1970er Jahre gab es schon mehr als 300 *Equipes de Som*, die in der Stadt wirkten. Einige von ihnen wie *Soul Grand Prix, Dynamic, Black Power* oder *Petrus* schafften es, zwischen 5 und 15.000 Personen zu einem durchschnittlichen Fest, einem samstäglichen Baile, zu bringen (vgl. Macedo 2003: 43). In den Jahren zwischen 1974 und 1976 wuchsen die Equipes schnell und es gab eine große Zirkulation der Soundsystems in verschiedenen Clubs, was den Austausch von Information erleichterte und den Erfolg bestimmter Nummern, Tänze oder Kleidung auf allen Bailes ermöglichte. Anfänglich wurden die Feste lediglich durch Transparente auf der Straße und von den DJs auf den Bailes selbst angekündigt, danach kam auch noch Werbung im *Radio Mundial* hinzu (vgl. Vianna 1988: 26). Die Ankündigungen von Bailes auf Transparenten sind auch heute noch sehr üblich und finden sich vor allem in den Comunidades und der Zona Norte.

Es war das Equipe *Soul Grand Prix*, das Mitte der 1970er Jahre eine neue Phase des Funk in Rio de Janeiro auslöste, die von der Presse *Black Rio* genannt wurde. Ihre Bailes begannen, einen didaktischen Anspruch zu haben und eine Art Einführung in die Schwarze Kultur zu bieten. So waren diese Feste nicht nur durch eine bestimmte Musik, sondern auch durch die Kombination verschiedener medialer Elemente wie Dias, Filme, Fotos und Poster gekennzeichnet. Es wurden z.B. Filmszenen von *Wattstax* oder *Shaft* projiziert und Portraits von nationalen und internationalen Schwarzen Sportlern und Musikern

[12] „*Equipe*“ bzw. „*equipe de som*“ ist der brasilianische Ausdruck für ein *Soundsystem*. Die Technik der Soundsystems wurde ursprünglich in den 1960er Jahren in Jamaika entwickelt und ca. Anfang der 1970er Jahre von jamaikanischen Immigranten (wie DJ Kool-Herc) in die Bronx mitgebracht. Ein Soundsystem ist eine mobile Einheit aus Crew, DJ, Boxen, Effektgeräten und Sampler.

aufgehängt. Das Publikum, das die Soundsystems *Soul Grand Prix* und *Black Power* begleitete, schuf einen eigenen Kleidungsstil, eine bestimmte Mode und neue Tanzstile. James Brown wurde der meist gehörte Musiker auf den Bailes (vgl. Vianna 1988: 26f). Diese Bewegung zog schnell die Aufmerksamkeit der Presse auf sich. Der erste Artikel erschien am 17. Juli 1976 in der Zeitung *Jornal do Brasil*. Die Autorin Lena Frias sah in der Funk- und Soul-Szene eine politische Bewegung und betrachtete sie aufgrund der Assoziation mit musikalischen und stilistischen Elementen der Schwarzen in den USA als eine Art des kulturellen Kolonialismus:

"The main concern of the article, published in the gloomiest years of the military dictatorship, was to show how black kids were open to music genres and youth styles originating with black people in the United States. The reporter, herself a black person, assumed that the lower class and the black population had to show a more national attitude. She was oblivious to the fact that those were years in which middle-class young people were also extremely receptive toward foreign genres, especially rock music. The article also described how watching the documentary movie Wattstax, defined as the black version of the Woodstock movie, was a popular pastime for groups of young blacks, who were said to learn bits of its dialogue by heart (of course in English)" (Sansone 2003: 115).

Derart negative Zeitungsberichte hatten in der Zeit der Militärdiktatur auch politische Auswirkungen. Einer der Chefs von *Soul Grand Prix* wurde schließlich wegen der vermuteten Existenz illegaler linker Gruppierungen festgenommen. Er und der Chef des *Black Power* Soundsystems beteuerten, nichts mit irgendeiner Art Schwarzer Bewegung zu tun zu haben. Diese Verbindung war allerdings im Artikel von Lena Frias festgemacht worden, welcher die erste und detaillierteste Reportage dieser Feste war. Ihm folgten praktisch alle brasilianischen Zeitschriften. Für kurze Zeit wurde die Funk-Bewegung öffentlich diskutiert und es gab verschiedene Versuche der politischen und kommerziellen Aneignung dieses Phänomens. Das Thema Entfremdung und kultureller Kolonialismus stand jedoch meist im Mittelpunkt der Diskussion (vgl. Vianna 1988: 27f). Dieselbe Autorin, die bereits in den 1970er Jahren jene Debatte um *Black Rio* ins Laufen gebracht hatte, die sogar zu Festnahmen führte, wirft dem Funk im Jahr 2002 immer noch vor, die nordamerikanische Kultur zu imitieren und stellt die damaligen Feste als aggressiv und aufhetzend dar.

„Es geht darum, zu verstehen, warum die Jugend aus der Favela und der Peripherie sich auf ihrer Suche nach der Bestätigung der Identität in amerikanischen Modellen wiederfindet, seien sie aus New York, Miami, Chicago oder Detroit. Sie imitieren die Kleidung, die Sprachweise, die Haltung und die Einstellungen. Warum verführen nicht der Reichtum und die Vielfalt der brasilianischen Kultur diese Generation, die sich nicht dazu berufen fühlt, das Erbe anzunehmen und ihren Beitrag zur Schöpfung beizutragen? (...) Im

Jahr 1976 besuchte ich Bailes der Vorstädte und Peripherien von Rio de Janeiro, von dem überraschendem Umstand angezogen, dass, abgesehen davon, dass diese Bailes Massen vereinten, sie für das Rio de Janeiro, das die Medien kannten, praktisch unsichtbar waren, reflektierte darüber und enthüllte. (...) Wie jetzt, bildeten sich jene schwarzen und armen Jungen ein, sich wie die Amerikaner auszudrücken. Es gab die Vergötterung von Anführern wie Malcon X [sic!]. Auf den Festen wurden aufhetzende Filme, Piraterie-Produkte aus den Vereinigten Staaten, vorgeführt. Während der Projektion wiederholten die Jugendlichen mit erhobenen Fäusten die Wörter in der Weise, wie sie von den Anführern der amerikanischen Schwarzen in den Episoden des Kampfes um zivile Rechte verkündet wurden. Die Bewegung einer Generation, die ausgehend von den Beispielen der amerikanischen Schwarzen eine Identität und ausgehend vom Motto 'black is beautiful' eine Bestätigung suchten, nannte ich Black Rio, ein Ausdruck, der zu einer Art Marke wurde" (Frias 2002: www [vgl. Anhang: 1] [13]).

Der *Black Soul* verbreitete sich auch in anderen Städten. Bald etikettierten die Zeitungen diese Bailes ebenfalls mit der Bezeichnung *Black* (Black Rio, Black São Paulo und Black Bahia) und der Begriff wurde mit solchen Tanzevents verbunden. Für kurze Zeit identifizierten Schwarze Aktivisten deswegen die Veranstaltungen als Platz, um gegen die Militärdiktatur und ihre kulturelle Zensur zu protestieren. Gebildete und ungebildete Schwarze Jugendliche trafen hier zusammen, um Musik zu hören und sich von den Errungenschaften der Schwarzen in den USA inspirieren zu lassen (vgl. Sensone 2003: 115f). Mit den Presseberichten über *Black Rio* fing auch die Tonindustrie an, ihre Aufmerksamkeit auf diesen neuen Markt zu richten. Auf der einen Seite produzierten die berühmtesten Soundsystems Compilations mit den großen Hits der Bailes. Auf der anderen Seite versuchten die Plattenlabels einen nationalen Soul am Markt zu platzieren. Einige Gruppen und Künstler wie Banda Black Rio, União Black, Gerson King Combo, Robson Jorge, Rosa Maria fanden neben älteren Namen wie Tim Maia, Cassiano und Tony Tornado nun die Unterstützung der Tonindustrie. Die meisten Platten, die als brasilianischer Soul herauskamen, wurden allerdings ein Verkaufsmisserfolg. Die Plattenlabels zogen sich immer mehr vom *Black Rio* zurück und argumentierten, dass, wenn es ein gutes Publikum für Funk in Rio gäbe, dieses nicht die genügende Kaufkraft für Platten hätte. Mit Ausnahme von Tim Maia und Tony Tornado fiel der Großteil dieser Musik praktisch in Vergessenheit (vgl. Vianna 1988: 30f).

Ende der 1970er Jahre war das Black Soul-Movement im Großen und Ganzen vorbei. Schwarze Aktivisten gingen ihren eigenen Weg, größtenteils in einer Bewegung zurück zu

[13] Die portugiesischen Originalzitate befinden sich im Anhang und sind jeweils mit einer Zahl versehen, auf die in den Übersetzungen in einer eckigen Klammer verwiesen wird. Die Übersetzungen stammen von der Verfasserin der Arbeit und wurden von Mag. Dr. José Rocha Filho kontrolliert.

den traditionellen Wurzeln des Sambas. Die Anhänger der verschiedenen Tendenzen des *Movimento Negro* sahen die Bailes Funk nicht mehr als Ort für die Entwicklung eines Schwarzen Selbstbewusstseins an (vgl. Sensone 2003: 116). So schrieb Hermano Vianna Ende der 1980er Jahre:

„Ein großer Unterschied zwischen den Bailes von heute und jenen der Epoche 'Black Rio' ist das fast vollständige Verschwinden des Themas Orgulho Negro [Black Pride, Anm. d. A.]. Die Aktivisten der verschiedenen Tendenzen des brasilianischen Movimento Negro [Black Movement, Anm. d. A.] scheinen die Bailes vergessen zu haben und sehen sie nicht mehr als günstigen Raum für die Bewusstseinsbildung an. Als während eines Festes des Radio Tropical eine mit dem Movimento Negro verbundene Person eingeladen wurde, ins Mikrophon zu sprechen, sagte sie nur, dass 'die Personen hier waren, um zu tanzen und nicht, um Reden zu hören'" (Vianna 1988: 32 [vgl. Anhang: 2]).

Schließlich wurde auch die Presse der Neuheit *Black* müde. Die vom Militärregime im Land durchgesetzte Repression und der Boom der Diskotheken-Mode begruben auf der Stelle die Versuche, in jenem Moment irgendeine ethnische Bewegung zu entwickeln (vgl. Herschmann 2000: 22). Als die Filme von John Travolta und das Diskofieber nach Rio kamen, schloss sich die Mehrheit der Soundsystems dem neuen Rhythmus an. Für kurze Zeit tanzten die Zona Norte und die Zona Sul wieder zur selben Musik. Nachdem diese Modeströmung vorübergegangen war, kehrte die Zona Sul zum Rock in seinen unterschiedlichsten Stilen zurück und die Zona Norte blieb der Black Music treu. Sie tanzte in erster Linie zu einer Art Disko-Funk und dem, was man in Brasilien als *Charme* kennt (vgl. Vianna 1988: 31). Unter dem Sammelbegriff *Charme* werden in Brasilien verschiedene Stile der Black Music zusammengefasst, die in Verbindung mit dem Rhythm & Blues, Soul und Swing stehen. *Charme* ist eine brasilianische Konstruktion, die im Zusammenhang mit der nordamerikanischen Musik entstand. In Brasilien und speziell in Rio de Janeiro nahm die importierte Musik durch den *Charme* einen stark lokalen Charakter an. So wurden in der urbanen Carioca Kultur neue, eigene Bedeutungen eingeführt (vgl. Dos Santos Martins 2005: 42f).

Importierter Hip-Hop erobert die Bailes

Im Laufe der 1980er Jahre wurden zahlreiche Elemente, die aus dem nordamerikanischen Hip-Hop stammten, in die Bailes eingeführt. Die Veränderung geschah langsam und graduell. Die Feste waren zu dieser Zeit von neuem überfüllt und bald fing auch das Radio *FM Tropical* an, die Bailes und die Musik in einem speziellen Programm zu verbreiten.

Um 1983 spielten die DJs in den spezialisierten Radioprogrammen noch fast hundert Prozent *Charme*, die letzten Minuten waren jedoch schon für den Rap reserviert. Im Laufe der Zeit änderte sich dieses Verhältnis. Der Hip-Hop wurde ein immer wichtigerer Bestandteil und ersetzte den *Charme* im Radio und auf den Bailes fast vollkommen (vgl. Vianna 1988: 31).

Der Ursprung des Hip-Hop liegt ungefähr Mitte der 1970er Jahre in den Block Partys der New Yorker Bronx. Der im Jahr 1967 aus Jamaika emigrierte DJ Kool Herc (Clive Campbell) begann, in der Bronx sein eigenes Soundsystem aufzubauen. Als er mit seinen Reggae-Platten bei den Block Partys keinen Publikumserfolg erzielte, wechselte er zu (US-amerikanischem) Funk. Er war der erste, der die so genannten „Breaks" einführte. Dabei handelte es sich um die Idee, den Teil einer Schallplatte zu spielen, an dem alle Instrumentalisten, abgesehen von dem Drummer bzw. Perkussionisten, ausstiegen. Er isolierte den „Break", indem er zwei Kopien derselben Platte auf zwei Turntables spielte: wenn der Break auf einem endete, spielte er ihn am zweiten Turntable. Hercs Breakbeat Stil war sehr gefragt und bald kamen andere DJs, wie Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa und Grand Wizard Theodore, die eine ähnliche Art von Musik spielten und diese Technologie weiterentwickelten (vgl. Shapiro 2000: 152f). Damals wurde eine Reihe wichtiger DJ-Techniken erfunden wie etwa das *Scratching* und *Cutting*. Vorher wurden die Vinyl Platten lediglich auf den Plattenspielern angehört. Plötzlich wurde der Turntable zu einem eigenen Musikinstrument (vgl. Toop 2000: 102). Es entstand ein Musikstil, der ohne Rücksicht auf Copyright-Gesetze Musik unter Verwendung fremder Sounds machte. Diese angeeignete Musik wurde auf den Turntables in Echtzeit so bearbeitet, dass die Verse, Refrains und die Struktur populärer Songs verschwanden und nur die Wiederholung eines Beatfragments bzw. der Perkussion übrig blieb. Damals fingen MCs, die Masters of Ceremony, an, die DJs zu begleiten. Ihre Funktion lag anfangs darin, sich selbst und den DJ vorzustellen und eine Lobrede auf ihn zu gestalten. Schließlich entwickelten die MCs in der damals herrschenden Wettbewerbs- und Rivalitäts-Atmosphäre ihre Sprechgesänge in Form eines Freestyle-Rapping weiter. Um das Publikum zu unterhalten und eine Bühnenshow zu bieten, wurden verschiedene Techniken der Verbalisierung (Rap bzw. MCing), der Turntable Manipulation (DJing und Scratching), der Spray-paint Kunst (Graffiti und Tagging) und Körperbewegungen (Breakdance) entwickelt (vgl. Toop 2000: 91ff).

1979 entstand die Single *Rapper's Delight* der Sugarhill Gang, die als erster international kommerziell erfolgreicher Hip-Hop-Track gilt. Sie markierte den Anfang einer Entwicklung, die zur langsamen Anerkennung des Hip-Hop führte (vgl. Toop 2000: 94). Da es aufgrund eines informellen Plattenhandels zwischen Brasilien und den USA (siehe unten) zu jener Zeit einen ständigen Informationsaustausch mit Städten wie New York und Miami gab, ist es wenig verwunderlich, dass die Entwicklungen, die in den USA stattfanden, bald auch in Rio de Janeiro Aufmerksamkeit fanden. Anfang der 1980er Jahre begann die aktuelle elektronische Musik in New York, die Feste in Rio zu beeinflussen. Im speziellen das Album *Planet Rock* von Afrika Bambaataa gehörte bald zu der erfolgreichsten Musik auf den Bailes Cariocas (vgl. Vianna 1988: 22f). Die Düsseldorfer Gruppe Kraftwerk, deren 1977 entstandene Nummer *Trans-Europe Express* zu den frühesten und wichtigsten Synthesizer-Platten gehörte, war in den New Yorker Discos und auf den Block Partys populär. Afrika Bambaataa, dessen Stil sich durch einen starken Eklektizismus auszeichnete, zeigte sich von der deutschen Gruppe begeistert. Seine Nummer *Planet Rock*, in der er seinen Enthusiasmus für Kraftwerk musikalisch umsetzte, erschien 1982 in Zusammenarbeit mit dem Keyboarder John Robie und dem Produzenten Arthur Baker. Hier verbanden sie die Melodie von Kraftwerks *Trans-Europe Express* mit dem Synthesizer-Bass von *Numbers* und der Perkussion von Captain Skys *Super Sperm*. In der Musik wurde mit sehr neuen elektronischen Instrumenten wie der Roland TR-808 Drum Machine gearbeitet, die 1980 auf den Markt kam und seitdem zur wichtigsten und meist verwendeten Drum Machine wurde (vgl. Shapiro 2000: 106f). Zusammen mit Arthur Baker gilt Afrika Bambaataa als einer der Schöpfer des Musikstils *Electro* bzw. *Electro Funk* (vgl. Shapiro 2000: 222). DJ Nazz beschreibt den Einfluss von *Planet Rock* auf die Bailes in Rio de Janeiro in einem Interview mit Daniel Haaksman folgendermaßen:

> "Well, actually the first ever electronic funk record that brought the Kraftwerk sound in a danceable version to Brasil was Afrika Bambaataa´s 'Planet Rock'. Kraftwerk were already huge in the late 70s, but it wasn't really danceable music. So when 'Planet Rock' came, it was like a revolution. It was for us the first time we heard a 808 drum machine, which basically represents the funk for me. (…) We could see the effects on the parties. People went crazy, you only had to put the first bits on 'Party Peopleee' and people were screaming."[14]

Mitte der 1980er Jahre erschien in Florida *Miami Bass*, ein Musikstil, der auf den Festen in Rio de Janeiro ebenfalls begeistert aufgenommen wurde und diese stark beeinflusste.

[14] Haaksmann, Daniel (2006): Back in the days in Rio. Interview mit Carlos Machado/DJ Nazz, in: Man Recordings [Weblog], Archive for September, 2007, online unter: http://manrecorder.manrecordings.com/2007/09/ [3.11.2009]

Miami Bass gilt sogar als der nächste Verwandte von Funk. Miami, die von brasilianischen Touristen meistbesuchte nordamerikanische Stadt, war damals das wichtigste Zentrum der Produktion dieses Stils. In den frühen 1980er Jahren kam der *Electro* aus New York nach Miami. *Planet Rock* mit seiner Verbindung von Kraftwerk Sounds und der Roland TR-808 Drum Machine übte einen starken Einfluss auf die Entstehung von Miami Bass aus. MC ADE schuf mit *Bass Rock Express* 1985 ein Cover von *Trans-Europe Express* mit zusätzlichen 808 Sounds, Scratching, einer Vocoder Stimme und einer übermodulierten Basslinie. Es wurde zu einer der Gründungsnummern des Miami Bass. Mit der 2 Live Crew, der einflussreichsten und populärsten Band, erreichte Miami Bass schließlich öffentliche Aufmerksamkeit (vgl. Shapiro 2000: 106f). Das Genre ist durch einen schweren Bass, schnelle Beats und einen exklusiv elektronischen Sound charakterisiert. Im Hip-Hop wurde Miami Bass – zusammen mit anderen Genres auch bekannt als *Booty Music* oder *Booty Bass* – aufgrund der banalen Texte kritisiert. Eine Erklärung für die frühe Annahme des Miami Bass auf den Bailes Cariocas könnte nach DJ Marlboro möglicherweise in der Ähnlichkeit der schweren Beats mit der brasilianischen Surdo des Samba liegen (vgl. Macedo 2003: 47). Labelinhaber und DJ Daniel Haaksman beschreibt die Beziehung zwischen Kraftwerk, *Planet Rock*, Miami Bass und Funk Carioca folgendermaßen:

„Im Prinzip ist ja Miami Bass auch hervorgegangen aus ‚Planet Rock'. Also bzw. es gibt ja auch noch eine ganz andere Genealogie dieses Sounds. Und ich sag jetzt in den Interviews immer, Funk ist eigentlich eine deutsche Erfindung, weil ‚Planet Rock' wiederum basiert hat auf ‚Transeurope Express' von Kraftwerk. Und im Prinzip 79 ging's in Düsseldorf los, ging dann über den großen See nach New York zu Afrika Bambaataa ‚Planet Rock'. Zwei, drei Jahre später ist es nach Miami gewandert und daraus wurde dann Miami Bass, weil quasi die ersten Miami Bass Platten haben halt Fragmente aus ‚Planet Rock' verwendet. Weil ‚Planet Rock' war halt bekannt dafür, so eine extrem bassige und punchende Bassdrum zu verwenden. Die halt dann später auch Markenzeichen wurde von Miami Bass. Und Miami Bass wiederum wanderte dann quasi 87/88 nach Rio. Und quasi 2005 kommt's halt wieder nach Deutschland. Aber das ist ein ganz natürlicher Prozess. Ich meine, Musik wandert immer und in Zeiten der Globalisierung und beschleunigter Medienkanäle geht es ohnehin noch viel schneller als früher. Also es ist eigentlich auch verwunderlich, dass es so lange gedauert hat, bis es endlich mal hier ankommt" (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Aus der Zeit des *Black Rio* ist bis heute der Name „Funk" zurückgeblieben, der sich seit den ersten Festen mit nordamerikanischer Funk- und Soul-Musik, den *Bailes da Pesada*, nicht mehr geändert hat. DJ Marlboro erklärt die weiterhin geltende Bezeichnung Funk für den importierten Hip-Hop und Miami Bass folgendermaßen:

“Als der Hip-Hop im Ausland ein Erfolg wurde, war er hier schon seit einiger Zeit ein Erfolg. Der Miami Bass..., bevor er Miami Bass genannt wurde, waren die ersten Nummern des Miami Bass, dieser Benennung, hier schon ein Erfolg. Warum wir es Funk nennen? Als sie im Ausland diese Benennung Miami Bass erfanden, war es hier schon ein Erfolg, und hier nannten sie es schon Funk. Also nannten wir es schon Funk, bevor sie es Miami Bass nannten. Was sie dort machten, was keinen Namen hatte, kam hierher und wurde Funk genannt“ (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio [vgl. Anhang: 3]).

Ende der 1980er bis Anfang der 1990er Jahre eroberten weitere Künstler aus New York und Miami, wie Trinere, Steve B. und Tony Garcia die Bailes in Rio. Diese Musik, die sich ebenfalls in den 1980ern entwickelt hatte, wurde in den USA *Freestyle* oder *Latin Freestyle* genannt. In Brasilien hingegen kannte man sie unter dem Begriff *Funk Melody*, benannt nach einer Nummer von Steve B. (vgl. Essinger 2005: 164f). Es handelt sich dabei um eine Form der elektronischen Dance Music, die von Afrika Bambaataas *Planet Rock* beeinflusst und von der lateinamerikanischen Kultur geprägt wurde. *Freestyle* ist durch Videospiel-Piepsen, Synthesizer Sounds, harte, steife synkopierte Beats und Basslinien sowie den Gebrauch der Roland TR-808 Drum Machine und romantische Texte charakterisiert (vgl. Shapiro 104f). Man findet in diesem Stil Elemente aus den Genres Disco, Hip-Hop und Electro, die mit Einflüssen der lateinamerikanischen Musik vereint wurden. Dieser Musikstil war in den 1980er und 1990er Jahren in New York und Miami sehr populär (vgl. Shapiro 2000: 219).

Der lokale Umgang mit der US-amerikanischen Musik

In seiner Arbeit betont Vianna zwei Charakteristiken, die den lokalen Umgang mit der importierten Musik kennzeichneten, nämlich den Prozess der Homophonie und die spezielle Form des Plattenhandels. Tatsächlich wurden die Texte der nordamerikanischen Musik, die sich auf Politik und Kultur bezogen, nicht verstanden. Es gab keine nationalen Raps und die Funkeiros adaptierten den englischen Wortschatz auf der Grundlage der Homophonie. Ausdrücke wie „You talk too much“ und „I’ll be all you ever need“ wurden in portugiesische Sätze umgewandelt, die offensichtlich keinen Sinn ergaben, deren Aussprache jedoch dem Klang der englischen Wörter ähnelte wie „taca tomate“ (Wirf Tomaten) und „ravioli eu comi“ (Ich habe Ravioli gegessen). Der Titel der Nummern selbst wurde im Hinblick auf das Prinzip der Homophonie geändert. Das erste zitierte Beispiel ist der Refrain einer Nummer von Run-DMC, die als *Melô de tomate* bekannt wurde, die zweite stammt von Trinere und wurde unter *Melô da ravióli* berühmt. Oft war es der DJ, der am Baile zum Refrain anspornte. Dadurch wurde nämlich der Prozess der

Identifizierung zwischen den Besuchern der Bailes und der importierten nord-amerikanischen Musik gefördert (vgl. Vianna 1988: 83). DJ Marlboro erklärt diese Umbenennungen folgendermaßen:

„Melô war ein Beiname, den wir gaben, um es unseren Hörern zu erleichtern, sich eine bestimmte Musik im Radio zu wünschen. Denn ich stellte fest, dass eine verdammt gute Nummer, die am Baile explodierte, im Radio wenig gewünscht wurde… und, dass es jene Nummern waren, die am leichtesten auszusprechen waren, welche die Leute wünschten… Die Person rief beim Radio an, wollte sich eine Musik wünschen, wurde verlegen, schüchtern, also wünschte sie sich jene, die leicht auszusprechen war… Da fingen wir an, die Nummern Melô dies, Melô das zu nennen…, was geschah, um den Leuten das Wünschen zu erleichtern… Da begannen wir ein Spiel im Radio zu machen, das folgendermaßen aussah: wir stellten eine Nummer vor und baten die Leute, sie zu taufen. Am Ende des Programms nahmen wir den besten Vorschlag, der Hörer, der den Vorschlag gemacht hatte, kam On Air und hatte die Ehre der Taufe“ (DJ Marlboro in Macedo 2003: 53 [vgl. Anhang: 4]).

Ab Mitte der 1980er Jahre existierte ein komplexer Handel mit Platten aus New York und Miami in Rio de Janeiro, wo über Kuriere eingekauft und dann vor Ort weiterverkauft oder unter DJs und Soundsystems getauscht wurde. Das begrenzte Angebot dieser Art von Musik am brasilianischen Markt und die gleichzeitig steigende Zahl an Soundsystems erschwerte damals den Zugang zu den Produktionen, welche in den Radios und den Plattengeschäften praktisch nicht vorhanden waren. Auf diese Weise wurden die DJs dazu mobilisiert, sich in einen komplexen Handel mit Platten einzubinden (vgl. Herschmann 2000: 24f). Ein guter Teil dessen, was sie verdienten, wurde in ein Netzwerk von Kurieren weiterinvestiert, welche periodisch nach New York und Miami reisten, um dort die in Brasilien noch unveröffentlichte Musik einzukaufen. Diese Kuriere konnten Angestellte von Reisebüros und Fluglinien oder auch die DJs selbst sein, die morgens in New York ankamen, ihre Kontakte herstellten und in Nachtflügen noch am gleichen Tag zurückkehrten. In Rio verkauften sie ihre Produkte an Weiterverkäufer, von denen die anderen DJs dann die Musik erhielten. Es existierte angeblich ein ziemlich heißer Wettbewerb in Verbindung mit den Platten, da die Qualität der Musik, welche durch das eigene Publikum reflektiert wurde, dem DJ seinen Erfolg garantierte. Eine der ersten Vorkehrungen der DJs, wenn sie eine Platte erhielten, war es das Etikett zu zerreißen, um anderen DJs die Lokalisierung zu erschweren. Sie versuchten auf diese Weise die Exklusivität eines Erfolges für jenen Baile zu garantieren, für den sie selbst arbeiteten. Damals entstand eine *Transação de discos*, eine Art Plattenhandel und -tausch zwischen DJs und Soundsystems. Die hohen Preise für importierte Platten waren das Resultat der Schwierigkeit, in Brasilien aus den USA importierte Platten zu bekommen. Nur vereinzelt

wurden sie in Geschäften weiterverkauft. Aus diesem Grunde wurden parallele und illegale Formen des Handels geschaffen. Weiterverkäufer in Rio gaben Bestellungen ab, welche Platten mitgebracht werden sollten und DJs empfohlen den Chefs der Soundsystems eine bestimmte auf den Bailes erfolgreiche Musik, die importiert werden musste. Da Informationen über Platten und Neuerscheinungen in den USA rar waren und ein Großteil der involvierten Personen auch kein English sprach, war die Suche nach neuen Erfolgen für die Bailes auch immer mit einem Risiko verbunden. Außerdem waren die in Rio erfolgreichen Nummern in New York oft nur schwer zu finden, da sie abgesehen von bekannten Musikern wie Run-DMC meist nur in geringer Zahl und von unabhängigen Labels produziert wurden. Die Soundsystems hatten vielfach Schwierigkeiten an bestimmte Nummern heranzukommen, da es keine fixen Wiederverkäufer gab und die Transaktionen immer flüchtig waren. Vianna beschreibt den ganzen Funk Markt in seiner Arbeit von 1988 als sehr desorganisiert. Es gab weder Gruppen, die den Handel mit Platten monopolisierten, noch fixe Verkaufspreise. Durch Gespräche mit DJs oder *donos* (Chefs von Soundsystems) erfuhr man, wer welche Platten besaß und Interesse an Verkauf oder Tausch hatte (vgl. Vianna 1988: 41ff). Dieser Plattenhandel verschwand mit der Entwicklung eines eigenen nationalen Genres und dem leichteren Zugang zu der importierten Musik.

4.2.2. Die Entwicklung eines eigenen Musikstils

Die Abspaltung zweier Genres: Funk Carioca und Hip-Hop Paulista[15]

Bei der Aneignung des Hip-Hop in Rio handelte es sich weniger um eine direkte Übernahme als um einen Prozess der Neuinterpretation des Globalen. Der Terminus Hip-Hop wurde in Rio kaum verwendet.[16] Es gab schon damals eigene Tänze und Kleidungsmoden, die sich von der internationalen Hip-Hop-Bewegung unterschieden und mit dem Hip-Hop verbundene Techniken wie Scratching, Breakdancing und Graffiti spielten bei den Bailes nie eine Rolle (vgl. Vianna 1988:34). In einem intensiven Prozess der Aneignung des Hip-Hop durch die Funkeiros in Rio zeigten sich zwar auch Gemeinsamkeiten, aber in erster Linie wurden Unterschiede zwischen dem Funk Carioca und der internationalen Hip-Hop Kultur deutlich, die in verschiedenen Regionen auf

[15] Paulista benennt die Menschen und kulturelle Ausdrucksformen aus São Paulo.
[16] Ausdrücke wie *funk*, *balanço* und *funk pesado* wurden zu den beliebtesten Bezeichnungen für die hier gespielte Musik (vgl. Vianna 1988: 34).

andere Weise aufgenommen wurde. Während Funk als eine eigenständige Ausformung im Laufe der 1980er Jahre in der urbanen Kultur in Rio de Janeiro an Bedeutung gewann, hatte der Hip-Hop gleichzeitig in São Paulo ein günstiges Gebiet für seine Entwicklung gefunden (vgl. Herschmann 2000: 23).

In dem Maße wie sich der Funk nationalisierte, entfernte er sich von dem Bezugspunkt Hip-Hop. Während in Rio der Inhalt und der Rhythmus in eine tanzbarere, fröhlichere und nicht notwendigerweise politische Musik umgewandelt wurde und sich die Bailes Funk langsam in eine der wichtigsten Formen der Unterhaltung für die armen Jugendlichen der Stadt verwandelten, wurde der Hip-Hop in São Paulo und einigen anderen Kreisen zu einem wichtigen politischen Diskurs, der einige der Forderungen des *Movimento Negro* revitalisierte. Der Funk und der Hip-Hop distanzierten sich mit ihrer „Nationalisierung" und Popularisierung zunehmend voneinander. Es entstand eine Dichotomie zwischen den „bewussteren", stärker politischen Musikstilen und dem Funk. Die Gruppen, die sich dem *Movimento Negro* verbunden fühlten, wie die Charmeiros und die Hip-Hopper beschuldigten den Funk, eine sorglose Musik zu produzieren, die eine reine Unterhaltung darstellt (vgl. Herschmann 2000: 25f). Diese noch heute vorhandene kritische Haltung der Hip-Hop-Musiker und -Anhänger in Bezug auf den Funk hat ihre Ursache in der Tatsache, dass der politische Diskurs eines Schwarzen Bewußtseins im Funk – einer Musik, die in erster Linie als Grundlage für den Tanz und das Fest dient – im Gegensatz zum Hip-Hop größtenteils fehlt. Auch wenn der Funk eine fröhliche, romantische und humorvolle Musik produziert, so heißt das jedoch nicht automatisch, dass er eine apolitische Stellung bezieht. Paul Sneed betont in diesem Kontext die Skandalisierung des Funk, welcher im Gegensatz zum Paulista Hip-Hop die brasilianische Gesellschaft seit mehreren Dekaden sehr stark polarisiert und provoziert.

„The difference between the Brazilian hip-hop and funk is great enough that most fans of hip-hop, along with most Brazilians in general, see funk as violent, pornographic, commercial and lacking in 'consciousness.' In fact, in light of the visceral reaction funk often produces in many intelligent people across class lines who have no problem with hip-hop, one sometimes wonders if funk simply is the worthless junk they find it to be or if it is in some ways actually more threatening to the dominant social order than Brazilian hip-hop" (Sneed 2003: 21).

Der Beginn der Nationalisierung des Funk

Der Prozess der „Nationalisierung“ des Funk Carioca, das heißt das Erscheinen von in portugiesischer Sprache gesungener Musik, begann nach allgemeiner Meinung 1989 mit der Platte *Funk Brasil n° 1*, die von DJ Marlboro produziert wurde. Er gilt als der Vater des Funk Carioca und ist mit seinem Soundsystem *Big Mix*, dem Label *Link Records* und einer täglichen Radiosendung bei *FM O Dia* bis heute einer der bekanntesten Produzenten.

DJ Marlboro ist als der Erfinder des „nationalen“ Funk Carioca jedoch nicht unumstritten. Er selbst beschreibt die Entstehung der Platte als Ergebnis einer Forschung über Sounds und Rhythmen gemeinsam mit Abdulah (dem Autor zweier Nummern der Platte). Die Kreation der Nummer *Melô da Mulher Feia*, so schreibt Marlboro, habe sie schließlich auf den richtigen Weg geführt. Er fährt fort, Cidinho Cambalhota von dem Soundsystem *Soul Grand Prix*, der zu jener Zeit Label Manager bei PolyGram war, habe ihn schließlich überzeugt, *Funk Brasil* auf diesem Label herauszubringen. Marlboro erzählt von vielen Unstimmigkeiten und Kritikern im Zuge der Veröffentlichung der Platte. Als sie ein großer Erfolg geworden war, kritisiert Marlboro, wollten sie ihm das Projekt, das seine Kreation gewesen sei – er habe die Künstler gefunden, den Namen gegeben, die Texte geschrieben – wegnehmen (vgl. DJ Marlboro/Salles 1996: 67ff). DJ Nazz gehört zu jenen, die behaupten, es sei nicht DJ Marlboro, sondern Cidinho Cambalhota gewesen, welcher die Idee zu dieser Platte hatte und Marlboro habe, als dieser bei einem Unfall starb, lediglich alle Verdienste an sich gerissen.[17]

Es gibt auch einen Entstehungsmythos zur Nationalisierung des Funk: In seiner Arbeit von 1988 beschreibt Vianna seinen eigenen Einfluss auf die Entwicklung des Genres. Er habe im Zuge der Forschung für seine Anthropologie-Magisterarbeit[18] DJ Marlboro seinen ersten Drumcomputer gebracht, den dieser zur Kreation von Funk-Beats nutzte. Als er das seinem Betreuer Gilberto Velho erzählte, habe dieser den ironischen Kommentar geliefert, das sei, als ob man einem indigenen Häuptling ein Gewehr gebe (vgl. Vianna 1988: 9). Auch DJ Marlboro erzählt von dieser Begegnung in seinem eigenen Buch. Keiner von ihnen beiden habe gewusst, wie das Gerät zu benützen sei. Schließlich träumte er in der Nacht, dass er es geschafft habe, den Drumcomputer zu programmieren. Am nächsten Tag

[17] Vgl. Haaksmann, Daniel (2006): Back in the days in Rio. Interview mit Carlos Machado/DJ Nazz, in: Man Recordings [Weblog], Archive for September, 2007, online unter: http://manrecorder.manrecordings.com/2007/09/ [3.11.2009]

[18] Das Buch von Vianna (1988) ist die erste Studie über den Funk Carioca und basiert auf dessen Magisterarbeit (vgl Vianna 1987).

sei er euphorisch aufgewacht, habe Hermano Vianna angerufen und im Gegensatz zu den vorherigen erfolglosen Versuchen begonnen, den Drumcomputer zu programmieren (vgl. DJ Marlboro/Salles 1996: 64).
Ob es gerechtfertigt ist oder nicht, Marlboro als den Begründer des nationalen Funk zu sehen, lässt sich nicht mehr feststellen. Wahrscheinlicher ist es, dass die Entwicklung der auf Portugiesisch gesungenen Musik und der eigenen Rhythmen von verschiedenen Seiten her zur selben Zeit begann. Scheinbar fingen schon vor der Veröffentlichung der Platte die ersten MCs an, auf den Bailes zu singen (vgl. DJ Marlboro/Salles 1996: 71). Deshalb ist anzunehmen, dass es ein sich langsam entwickelnder Prozess war. *Funk Brasil* war jedoch 1989 die erste Platte, die erfolgreich wurde. Meine Interviewpartner bestätigten, dass ab diesem Zeitpunkt der Aufstieg des nationalen Funk seinen Anfang nahm. *Melô da Mulher Feia* und *Feira de Acari* von *Funk Brasil* wurden die ersten auf Portugiesisch gesungenen Nummern, die zum nationalen Erfolg wurden, und Funk wurde zum ersten Mal Aufmerksamkeit zuteil. Schließlich erschien eine Reihe an weiteren Platten und Leute aus den Favelas begannen, über ihren Alltag zu singen.

Die importierte nordamerikanische Musik wurde mit der Entstehung einer eigenen Musik zunehmend unwichtiger. Durch den mit der Platte *Funk Brasil* errungenen Erfolg erreichte der nationale Musik-Markt eine neue Dimension, und es eröffnete sich für zahlreiche Jugendliche die Möglichkeit, ihre eigene Realität und die Kultur der Favelas sichtbar zu machen. Der Funk eignete sich den Sprechgesang des Hip-Hop an, was schließlich zu einer eigenen Neukreation führte.

> "Der Rap ist ein Ausdruck des Hip Hop. Es ist jener harte Reim, ohne Refrain, Nummern von sieben, acht Minuten. Der Funk eignete sich den Rap an, weil er ihn als eine Musik wahrnahm, die alle machen können. Es ist eine gereimte Chronik des Erlebnisses jedes Einzelnen. Also eignete es sich der Funk an, führte einen gesungenen Refrain ein, verkürzte die Abspielzeit der Nummer und das hatte eine absolut außergewöhnliche kommerzielle Auswirkung. Wir können sagen, dass der Rap im Funk ein 'Import' des Hip hop ist" (Ribeiro, Manoel, zitiert nach Equipe Século XXI 2002: www [vgl. Anhang: 5]).

Die Nationalisierung des Funk begann mit portugiesischen Raps, die über der Basis von importierter Musik wie z.B. Miami Bass[19]- oder Freestyle-Nummern gesungen wurden. Mit den technischen Errungenschaften wie Drumcomputern, Soundprogrammen am Computer, Synthezisern und Samplern, die die Tonindustrie revolutionierten und

[19] Zwei besonders beliebte Beats stammen von den Miami Bass-Nummern *Pump Up The Party* von Hassan (1987) und *808 Volt Mix* von DJ Battery Brain (1988) und sind auch heute noch im Funk zu finden.

schließlich auch für die Allgemeinheit leistbar oder durch Piraterie unbezahlt erhältlich wurden, bekam auch die Jugend der Favelas die Möglichkeit, ihre Musik auf einfache Weise herzustellen. Anfang der 1980er Jahre kam der Drumcomputer Roland TR-808, der in Folge für den Funk unerlässlich wurde, in den USA auf den Markt. In einem Interview spricht DJ Marlboro davon, dass dieser Drumcomputer, der einen sehr elektronischen Sound lieferte, damals von Kritikern aufgrund seiner Unnatürlichkeit abgelehnt wurde. Daraufhin fiel der Preis und Leute aus dem Ghetto begannen, ihn in ihren Sound aufzunehmen. Als diese Musik dann in Brasilien erschien, wurde sie sehr erfolgreich. Die Soundsystems waren darauf ausgelegt, den schweren 808 Beat zur Geltung zu bringen und über den Miami Bass wurde er in Rio begeistert aufgenommen.[20] Mit der Entwicklung von leistungsfähigeren Computern entstanden Musikprogramme, die am Homecomputer genutzt werden konnten. Die Zugänglichkeit zu den technischen Errungenschaften war für die Entstehung und Weiterentwicklung des Funk grundlegend. Auch heute noch spielen die gleichen elektronischen Geräte eine Rolle, wie sie im Hip-Hop ab den 1980er und 1990er Jahren verwendet wurden. Vor allem der MPC (Music Production Center), eine Sampler- und Sequenzer- bzw. Drumcomputer-Serie des japanischen Elektronikherstellers Akai, ist für die Funk DJs bei Live-Performances unerlässlich geworden, da hier Samples auf Knopfdruck abgespielt werden können.

Lokale Besonderheiten und Einflüsse brasilianischer Musik

Der Stil des Funk ist das Resultat einer Vermischung des nordamerikanischen Hip-Hop mit speziellen in der lokalen Populärkultur vorhandenen Elementen. Die Musik beinhaltet Elemente aus der musikalischen Struktur des Hip-Hop, jedoch auch einige Charakteristiken, die man dort nicht findet. Im Gegensatz zum nordamerikanischen Hip-Hop sind die Texte viel emotionsgeladener und der fröhliche oder lustige Ton erinnert eher an die *Repentistas*, Poeten und Sänger aus dem Nordosten Brasiliens und an Aspekte der urbanen afro-brasilianischen Kultur als an eine Predigt bzw. Form des Protests, wie sie der Hip-Hop darstellt. Die nordamerikanischen Fundamente werden mit brasilianischer Musik gemischt, mit dem Rhythmus der *Axé*-, *Pagode*- und *Samba*-Musik und der Struktur von *Cantigas de Roda*[21] (vgl. Herschman 2000: 162f). Im Gegensatz zum Paulista Hip-Hop,

[20] Vgl. Cumming, Andy (2003): An Interview with DJ Marlboro, June 2003, in: Hyperdub, online unter: http://web.archive.org/web/20040422141408/http://www.hyperdub.com/softwar/marlboro.cfm [11.11.2009].
[21] Cantigas de Roda sind Kinderlieder, bei denen sich die Kinder im Kreis formieren und folkloristische Melodien singen.

der oft militante Züge des sozialen Protests annimmt, ist der Carioca Funk spielerisch, sinnlich oder auch aggressiv. Während sich der Hip-Hop aus São Paulo an den minimalistischen Beats des Old School Hip-Hop orientiert, verinnerlicht der Funk Elemente früher Afrika Bambaataa Nummern und des Miami Bass. Auch die Texte der MCs haben eine andere Form als im Hip-Hop. Im Funk findet man neben der Form des Sprechgesangs variierend auch gesungene Songs als Imitation von Pop Hits, ein rohes Schreien, Samba- und Forró-Melodien oder Ruf und Antwort Sprechchöre wie im brasilianischen Fußball (vgl. Sneed 2003: 21).

Die Musikkultur aus dem Nordosten Brasiliens (Bundesstaaten Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Piauí und Ceará) ist stark in den Favelas von Rio de Janeiro vertreten. Dies ist eine Folge der Urbanisierungstendenzen und Einwanderungswellen, da die Menschen wegen des ökonomischen Wandels, der Armut und den fehlenden Arbeitsmöglichkeiten ihr Glück in Städten wie Rio de Janeiro und São Paulo suchten. Einmal in der Stadt, hatten diese Zuwanderer aufgrund ihrer Armut oft nur die Aussicht, sich in die Informalität der Favelas zu begeben, da die illegale Landbesetzung die einzige Chance auf eine Wohnmöglichkeit darstellte. Ein weiterer wichtiger Einfluss in der Musik Brasiliens und der Kultur der Favelas liegt in ihren afrikanischen Wurzeln, der afro-brasilianischen Kultur des Landes. Zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert (1538 – 1851) wurden nach Schätzungen zwischen 4,6 bis 6 Millionen Menschen aus Afrika nach Brasilien gebracht. Die Sklaverei war in Brasilien eng mit der Zuckerwirtschaft verbunden. Die afro-brasilianische Kultur geht mehrheitlich auf zwei Bevölkerungsgruppen zurück: auf den westlichen zentralafrikanischen Raum (Bantusprachige Völker aus Angola, Kongo und Mozambique) und die westafrikanische Guinea-Künste mit ihrem Hinterland (v.a. Yoruba und Ewe) (vgl. Oliveira Pinto 1991: 16ff). Ca. 45 Prozent der brasilianischen Bevölkerung hat zumindest teilweise afrikanische Wurzeln.[22] Die Mehrheit von ihnen lebt unter ärmlichen Verhältnissen. Im Folgenden werde ich Kurzbeschreibungen einiger Traditionen liefern, die in der lokalen Kultur wichtig sind und auf die eine oder andere Weise ihre musikalischen Spuren im Funk hinterlassen haben wie der Forró, der Repente, der Samba, das Berimbau des Capoeira, die Musik des Candomblé und die Axé-Musik aus Bahia.

[22] CIA (2008): World Fact Book, Stand vom 02.10.2008, online unter https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/br.html [07.10.2008].

Eine wichtige Musikkultur des Nordostens, der so genannten *Música Nordestina*, stellt der *Forró* dar. Er ist in den Favelas vor allem bei der älteren Bevölkerung sehr beliebt. In traditioneller Form besteht der Forró aus einem Trio mit den Instrumenten des Akkordeon bzw. der Knopfgriff-Harmonika (*sanfona*), der großer Trommel (*zabumba*) und der Triangel. Gelegentlich kommt noch die Konzertina hinzu. Der Begriff *Forró* bezeichnet musikalisch sowohl einen Rhythmus als auch eine Gesamtheit an Musikstilen, zu denen in Form des charakteristischen Pärchentanzes getanzt wird. Anfangs wurde die Party bzw. der Ort, wo die Musik gespielt wurde, so genannt und erst später wurde Forró schließlich zu einem Begriff für eine Vielzahl an tanzbaren nordöstlichen Musikstilen. Inhaltlich sind für den Forró nicht nur romantische Texte, sondern auch obszöne Zweideutigkeiten typisch. Ende der 1940er Jahre begann der Forró, in der Stadt gespielt zu werden. Mit den großen Einwanderungswellen aus dem Nordosten entstanden in den 1950er Jahren in Rio de Janeiro die ersten *forrós* oder *gafieiras de nordestinos*, Tanzhäuser, in denen die Menschen aus dem Nordosten ihre Kultur praktizierten und konsumierten. Mit der Urbanisierung der Musik und Musikern wie Luiz Gonzaga wurde Forró in einer größeren Gruppe gespielt und die obszönen Zweideutigkeiten wurden vielfach weggelassen. Die Texte sprachen nun die Problematik des Nordostens und die Sehnsucht nach der Heimat an, umfassten aber auch lyrische Stimmungsmalerei bis zu ironischen Anspielungen (vgl. Oliveira Pinto 1995: 1ff; McGowan/Pessanha 1998: 142).

Eine besondere Form der Poesie im rhythmischen Sprechgesang, die in gewisser Weise der Sprachform des Hip-Hop nicht unähnlich ist, stellt der *Repente* aus dem Nordosten Brasiliens dar. Bei Musikduellen messen sich zwei *Repentistas*, die abwechselnd Improvisationen zu einem vorgegebenen Thema machen. Eine Form ist die *Embolada*, bei der die beiden Musiker sich in einem Wettstreit zu übertrumpfen versuchen und typischerweise zu ihren Texten mit den Instrumenten *Pandeiro* und *Ganzá* den Rhythmus musizieren. In schnellem Tempo und mit kurzen musikalischen Intervallen wird improvisiert. Die Inhalte sind humorvoll, satirisch oder deskriptiv und durch Zungenbrecher, komplexe Wortspiele und Alliterationen gekennzeichnet. Die Geschwindigkeit wird zunehmend schneller, bis die Wörter so schnell gesprochen werden, dass sie kaum mehr verständlich sind. Eine Embolada kann von einem Solisten oder einem Duo gesungen werden, die sich in Duellen, *Desafios* genannt, einen poetischen Wettstreit liefern. Der eine Sänger stellt eine Frage, eine Kampfansage oder eine Beleidigung und der andere versucht, ihn mit seiner Antwort noch zu übertreffen. Dabei gibt es bestimmte

Regeln, was die Zahl der Verse und Silben betrifft, die von der poetischen Form abhängen. Die Desafios sind durch lange Improvisationen mit ausgedehnten Reimen gekennzeichnet und finden im Nordosten auf öffentlichen Plätzen statt. Das Publikum versammelt sich um die Sänger, die am Schluss Geld einsammeln. Es verliert jener den Wettkampf, der es nicht schafft, dem Gegner mit einem improvisierten Vers (dem *repente*) zu antworten (vgl. McGowan/Pessanha 1998: 144f).

Der *Samba* ist die bekannteste brasilianische Tanz- und Musikkultur. Es gibt hier nicht nur regionale Unterschiede, sondern auch diverse Substile wie beispielsweise den *Samba-Enredo*, der von den Sambaschulen während des Karnevals gespielt wird oder den *Samba de Roda*, eine Form, die aus Bahia stammt und zu der im Kreis getanzt wird. *Pagode* ist ein ebenfalls in den Favelas weit verbreiteter Sambastil, der in kleinerer Besetzung und mit anderen Instrumenten, wie der *Surdo da mão* oder dem *Cavaquinho*, gespielt wird. Der Begriff *Samba* taucht erstmals in schriftlichen Quellen von 1838 auf, jedoch erst im beginnenden 20. Jahrhundert begann er, den Terminus *Batuque* zu ersetzen. *Batuque* war die seit dem 16. Jahrhundert verwendete Bezeichnung für afrikanische Tänze aus dem Kongo-Gebiet, die später im 19. Jahrhundert für afro-brasilianische Tänze im Allgemeinen verwendet wurde (vgl. Oliveira Pinto 1991: 109f). Der Samba wurde neben seinen afrikanischen Wurzeln auch von dem *Maxixe* beeinflusst, einem städtischen Modetanz des 19. Jahrhunderts, der selbst Einflüsse von der *Polka* aufwies (vgl. Vianna 2000: o.S.). Obwohl der erste national erfolgreiche Samba (*Pelo Telefone*) aus 1917 stammt, wurde die Musik in den 1920er Jahren größtenteils noch als illegitim und den unteren Bevölkerungsschichten zugehörig betrachtet. Erst ab den 1930er Jahren erfuhr der Samba eine nationale Anerkennung (vgl. Vianna 1999: 11). Die Basstrommel des Samba, die *Surdo*, weist Ähnlichkeiten mit den bassbetonten Miami Bass-Beats auf. Wie Pinto in seiner Studie eingehend beschreibt, sind humorvolle, obszöne Anspielungen und Wortspielereien Formen, die auch im Samba vorkommen, nämlich in den traditionellen, ländlichen Samba-Texten und meist in verschlüsselter Weise (vgl. Oliveira Pinto 1991: 143ff).

Das *Berimbau* ist ein Instrument aus dem Nordosten Brasiliens und gilt als das Hauptinstrument der brasilianischen Kampftanzsportart *Capoeira*. Die Capoeira ist höchster Wahrscheinlichkeit nach eine in Brasilien entstandene Eigenschöpfung. Diese rituelle Kampfpraxis und Form des Geschicklichkeitstrainings junger Männer wurde von

den afrikanischen Sklaven im Umfeld des Plantagenwesens entwickelt. Es handelte sich dabei um eine Form des Widerstands, die als harmloses Spiel getarnt war. Das Berimbau dient wie auch das *Pandeiro* oder die Fasstrommel zur musikalischen Unterlegung des Capoeira und ist ein Perkussionsinstrument, das aus dem Nordosten von Brasilien kommt. Das Berimbau entstand im Zusammenspiel von zentralafrikanischen Elementen und eigenen kulturellen Entwicklungen. Es gibt eine Verbindung zwischen dem Berimbau und Musikbogentraditionen aus dem Angola-Raum. Ein Berimbau besteht aus einem flexiblen gebogenen Holzstock, einem über beide Enden gespannten Stahldraht und einer offenen Kürbiskalebasse (*cumbuca* oder *cabaça*), die durch eine Schnurschlaufe am Bogen befestigt wird und als Resonanzkörper dient. Gespielt wird mit einem Holzstäbchen (*baqueta),* das an den Draht geschlagen wird. Die Länge der schwingenden Seite wird durch eine alte Münze oder einen runden, platten Stein verkürzt (*dobrão),* so dass ein höherer Ton entsteht, der über dem Grundton liegt. Mit der *Baqueta* zusammen wird in der Hand noch eine geflochtene, geschlossene Korbrassel (*caxixi*) gehalten. Sie dient dazu, die rhythmischen *Toques* (die verschiedenen rhythmisch-melodischen Muster) zu verstärken und den Berimbau-Klang zu bereichern (vgl. Oliveira Pinto 1991: 43ff).

Candomblé ist eine in Brasilien und hier vor allem in Bahia weit verbreitete afro-brasilianische Religion, in deren Zentrum die so genannten *Orixas*, die Gottheiten, stehen. Der Candomblé entstand, als die afrikanischen Sklaven ihre Religion nach Brasilien mitbrachten und steht in enger Verbindung mit dem Glauben der westafrikanischen Yoruba (Nagô)[23], der Ewe (Jeje)[24] und der bantusprachigen Kulturen aus Angola und Kongo. So wird der Candomblé auch in Nationen unterteilt, wobei Nagô-Gruppen (Ketu, Ijexa), Jeje und Angola unterschieden werden (vgl. Oliveira Pinto1991: 161). Die Musik dient im Candomblé vor allem dem direkten Kontakt mit und der Anrufung von den verschiedenen Göttern. Sie ist durch das Zusammenspiel von drei verschiedenen *Atabaques* (Fasstrommeln – *rum*, *rumpi* und *lé* genannt) und der Aufschlagglocke (*agogô* bzw. *gã*) gekennzeichnet. Durch die Sprache der Trommeln, die selbst sakralen Wesen ähneln und über vitale Kräfte verfügen, wird die übernatürliche Welt erreicht. Wichtig ist hier das Zusammenspiel zwischen dem weiblichen Element, der Trommel, und dem als männlich wahrgenommenen Trommelschlegel. Analog zu den verschiedenen Merkmalen, die jeden einzelnen Orixa kennzeichnen, gibt es verschiedene Klangmuster (*toques*) für jeden von ihnen (vgl. Oliveira Pinto 1991: 179f).

[23] Die Nachfahren der Yoruba werden in Brasilien Nagô genannt.
[24] Mit dem Terminus bezeichnet man in Brasilien die Ewe Kultur.

Axé wird die zeitgenössische Musik aus Salvador de Bahia genannt. Der Begriff Axé bezeichnete im Yoruba eine „positive Energie“ und in der afro-brasilianischen Religion des Candomblé die spirituelle Kraft. Der Terminus wurde zu einem Oberbegriff für unterschiedliche Musikstile aus Salvador de Bahia wie die Blocos Afros, Samba-Reggae, Afoxé und andere aktuelle afro-brasilianische Stile, die während des bahianischen Karnevals gespielt werden. Die Musik beinhaltet Gruppen wie Olodum, Timbalada, Malê Debalê, Ara Ketu und Sänger und Sängerinnen wie Carlinhos Brown, Daniela Mercury und Margareth Menezes. Dieser Stil wurde ab Ende der 1980er Jahre national und international erfolgreich (vgl. McGowan/Pessanha 1998: 6; Schaeber 2003: 20).

Im Carioca Funk, der eng mit der Kultur der Favelas verbunden ist, finden sich viele Einflüsse aus diesen lokalen urbanen und regionalen Traditionen Brasiliens wieder. Wie die Favelas ist auch die Musik durch Elemente der urbanen afro-brasilianischen Kultur und der nordöstlichen Region des Landes gekennzeichnet. Charakteristiken wie Humor, Ironie, Sinnlichkeit, obszöne Wortspiele und Zweideutigkeiten, die den Funk von der US-amerikanischen Hip-Hop-Kultur unterscheiden, haben eine lange Tradition in Brasilien und spielen in vielen der oben genannten Musikstile eine große Rolle. Die Einflüsse aus den lokalen Traditionen zeigen sich abgesehen davon in der gesungenen oder gereimten Form der Texte, in den verwendeten (bzw. gesampelten) Instrumenten sowie dem Rhythmus und der Struktur der Musik.

Zusammenspiel des Globalen mit dem Lokalen

War der Rhythmus der Musik anfänglich durch die Übernahme fremder Sounds gekennzeichnet, so entwickelte sich im Laufe der Zeit ein eigener Beat. Dieser ist heute als *Tamborzão* bekannt. Die Entwicklung eines eigenen Beats fand ihren Anfang, als die ausländischen Samples mit Rhythmen brasilianischer Musik kombiniert und in eine neue Form gebracht wurden. Die Unterschiede zwischen den Rhythmen und Beats des Funk von früher und heute werden deutlich, wenn man die heutige Musik mit Alben von Ende der 1980er Jahre bis Mitte der 1990er vergleicht. Auch meine Interviewpartner sehen im musikalischen Zusammenspiel unterschiedlicher Elemente internationaler und brasilianischer Musik eine wichtige Charakteristik des Genres. Während am Anfang der Nationalisierung in erster Linie fremde Beats und Melodien hergenommen wurden, über

die dann eigene Texte gesungen bzw. gerappt wurden[25], kamen bald auch die Einflüsse nationaler brasilianischer Musik hinzu. Der Funk ist vor allem durch die Verwendung unterschiedlichster Elemente charakterisiert, die miteinander verbunden und in neuer Weise kombiniert werden.

„[W]eil wenn der Funk alle Elemente mit einbezieht, alles einbezieht, ist der Funk die Bewegung, der am meisten Vorurteile entgegengebracht werden, und die am wenigsten Vorurteile hat, die existiert. Weil sie akzeptiert es, du hast einen Funk, dessen Sampling vom Forró ist, mit der Melodie von…. ‚Eu só quero é ser feliz' wirkt wie Samba-Enredo. Nimmst du den ‚Melô do Bebado', ‚voce foi na minha casa' wirkt schon wie… Forró. Der Funk, er umfasst alles, bezieht alles mit ein. Es gibt schon den Capoeira des Funk. Es wird in Zukunft alles vom Funk geben. (…) Weil er, der Funk, keine Grenzen hat. (…) Als ich an diesen Orten im Ausland spielte, ich spielte eine Musik in Slowenien, das sich nahe Italien befindet, welche halb italienisch ist, die ein ‚perá…perá…pé peré peré´' hat mit Funk und alle tanzten. (…) Der Funk er ist ein großer Kessel. Er bringt alle Kulturen unter. Und wenn es zum Beispiel eine Volksmusik in Australien gäbe, die cool ist und die zum Funk-Beat dazu passt und man macht einen Text darüber und spricht darüber. Ich glaube, dass der Funk das ist. Er hat keine Grenzen. Und er nimmt ein Sample dort vom Süden, da nimmt er ein Sample einer folkloristischen australischen Musik, er nimmt italienische Musik, das ‚taram…taram…tá' und bringt alles zusammen. Der Funk hat diese Globa… diese Sache einen Sound mit anderen Dingen zu machen" (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio de Janeiro [vgl. Anhang: 6]).

Man findet sowohl Sampling und Melodien des Forró, Samba-Enredo, des Berimbau des Capoeira, des Tambor des Axé, die Atabaques (Trommeln) des Candomblé, Cantigas de Roda, als auch Samples von Musikstilen aus verschiedensten Teilen der Welt. So kann man italienische Volksmusik (z.B. Tarantella), Film- und Fernsehserienmusik, zahlreiche Pophits, Computerspielsounds und -effekte, zahlreiche Nummern brasilianischer Künstler und endlose andere Beispiele hören.[26]

[25] So basiert zum Beispiel *Melô da Mulher Feia* auf *Do Wah Diddy* der 2 Live Crew.

[26] Beispiele von Samples im Funk: Forró (*Forró Funk* von Bonde Do Vinho), Berimbau (*Capoeira Da Paz* von Cidinho E Doca; *Cavalo de Pau* von Bonde Faz Gostoso), Cantigas de Roda (*Dança Neguinha* von Deize Tigrona, wo der rassistische Kinderreim *Dança Neguinha* in eine Funk Nummer umgewandelt wurde), Akkordeonmusik der italienischen *Tarantella Napoletana* (*Pavaroti* von MC Jack e Chocolate; *Mumia* von Bonde do Vinho), Rocky Filmmusik *Gonna Fly Now* von Bill Conti (*Injeção* von Deize Tigrona), Bonanza Soundtrack (*Eguinha Pocoto* von MC Serginho; *Fede Pra Danar* von Furacão 2000), Disney Film Aladin (*Aladin* von D.M. Project), Halloween-Melodie (*Jason* von Bonde Nervoso), *Love don't cost a thing* von Jennifer Lopez (*Já é sensação* von MC Andinho), *Sweet Dreams* von Eurythmics (*Que Delicia* von Bonde dos Saradinhos) *DaDaDa* von Trio (*Melô do Dá,Dá,Dá* von Cashmere), *Headhunter* von Front 242 (*Cerol na Mão* von Bonde do Tigrão).

4.3. Charakteristiken des *Funk Carioca*

Abseits der musikalischen Besonderheiten, die sich im Funk aus der Kombination verschiedener Elemente und Einflüsse entwickelt haben, gibt es eine Reihe von Charakteristiken, die die lokale Identität der Musikkultur ausmachen. Eines der wichtigsten Kennzeichen ist das Fest, der so genannte *Baile Funk*, der im Zentrum der Bewegung steht und für das Verständnis der Bewegung eine grundlegende Rolle spielt. Neben einer Beschreibung der Bailes werden in einer kurzen Darstellung auch andere Aspekte der Funk-Kultur, die verschiedenen Akteure, der Funk-Markt und die Produktion der Musik erläutert.

4.3.1. Der *Baile Funk* – das Fest

Der *Baile Funk*, das Funk-Fest bzw. die Funk-Tanzveranstaltung, steht schon seit der Entstehung der Musik im Zentrum der Bewegung. Funk wird zwar von den Jugendlichen auch abseits dieser Veranstaltungen gehört und ist gerade in den Favelas allgegenwärtig, doch wird die Musik in erster Linie für die *Bailes* produziert und hat hier ihre wichtigste Ausdrucksmöglichkeit und ihren charakteristischen Raum. Nicht nur für die *Funkeiros*, die Funk-Anhänger, steht der Baile im Mittelpunkt, sondern auch skandalisierende lokale Zeitungsberichte, städtische Gesetze und sogar Reportagen internationaler Medien beziehen sich hauptsächlich auf diese Feste. Trotz laufender Veränderungen lässt sich eine lange Kontinuität der Bailes Funk und eine geradezu untrennbare Verbindung zwischen der Musik und den Festen feststellen. Für seine Vertreter ist es der Baile, der dem Funk seine Bedeutung und seinen Existenzgrund verleiht. Im Baile Funk wird der Funk verwirklicht und immer von neuem genährt, weshalb er einen hohen symbolischen Stellenwert innehat (vgl. Ignácio/Simas 2008: 7). Manoel Ribeiro meint sogar, der Funk sei „vielmehr eine Art von Baile als eine Art von Musik“ (Ribeiro zitiert nach Equipe Século XX1 2002: www [vgl. Anhang: 7]).

Das wichtigste Kennzeichen der Bailes ist die gigantische Boxenwand, die von den Soundsystems auf einer Seite des Baile aufgestellt wird und auf der sich normalerweise auch das Logo des Soundsystems sowie Scheinwerfer befinden. Im Jahr 2000 ist von einem Phänomen mit 300 Bailes und mehr als einer Million Jugendlichen die Rede, welche an den Wochenenden die Bailes Funk besuchen und mehrheitlich Bewohner der Favelas

sowie der Zona Norte und Oeste von Rio de Janeiro sind. Die Bailes sind große Events, das heißt jeder einzelne mobilisiert zwischen 2.000 und 3.000 Personen, es können jedoch bis zu 6.000 sein (vgl. Herschmann 2000: 148f). Sie werden normalerweise entweder direkt in der Favela auf einem Platz auf offener Straße durchgeführt oder in den Clubs, den Schulen der Viertel, den Sambaschulen und den Nachtclubs veranstaltet. Eine exakte und seriöse Angabe über die genaue Anzahl an wöchentlich durchgeführten Bailes und Besuchern ist jedoch schwierig, da viele von ihnen vor dem Gesetz illegal sind und sich oft tief in der Favela befinden. Die Feste finden von Freitag bis Sonntag durchschnittlich in der Zeit zwischen 10h abends und 4h morgens statt.

Während der Funk bei der Mittel- und Oberschicht in der Zona Sul immer nur phasenweise Anerkennung und Interesse findet, weisen die in den Favelas, der Zona Norte und der Baixada Fluminense veranstalteten Bailes bereits eine sehr lange Kontinuität auf. Sie sind für die Jugendlichen der Favelas und der armen Viertel neben Pagode- und Samba-Festen, Fußballspielen oder dem Aufenthalt am Strand die einzigen leistbaren Formen der Unterhaltung. Andere Arten der Freizeitgestaltung wie Kino, Theater oder die reicheren Nachtclubs der Zona Sul, die für die Jugendlichen der höheren Einkommensschichten eine Rolle spielen, sind für die Favelabewohner aufgrund der teuren Eintrittspreise und der meist langen Anfahrt nicht zugänglich. Die Bailes Funk in den Favelas werden aber auch von den Jugendlichen der Mittel- und Oberschicht besucht und stellen daher Räume dar, wo die Segregation der *Cidade Partida*, der „geteilten Stadt“, überwunden wird. Da die Favelas als gefährliche Orte gelten und die Bailes Funk als Eintrittstüre für die Jugendlichen der Mittel- und Oberschicht in die Favelas und den Drogenhandel angesehen werden, wird diese Vermischung sozialer Schichten von den Eltern, der Polizei und den Politikern jedoch oft mit Skepsis betrachtet.

Verschiedene Arten von Bailes

Es können grundsätzlich zwei Arten von Bailes Funk unterschieden werden, die beide in der Funk-Bewegung bereits eine lange Tradition haben. Auf der einen Seite gibt es die so genannten *Bailes de Comunidade*, die Feste der Favela-Community, die auf der Straße, öffentlichen Plätzen, Fußballplätzen, Sporthallen und Sambaschulen innerhalb der Favelas stattfinden. Andererseits gibt es die Bailes in den Clubs, die im Gegensatz zu den *Bailes de Comunidade* einen Eintritt kosten, der jedoch meist niedrig ist.

Abb.1: Baile in Ladeira dos Tabajaras (Foto Big Mix Magazine, Suzana Ribeiro)

Abb.2: Baile de Comunidade in Jacarezinho

Abb. 3: Baile in Jacarezinho, DJ

Abb.4: Baile in Jacarezinho, Dj-Pult

Abb. 5: Baile de Comunidade, Jacarezinho

Abb. 6: Baile in Jacarezinho

Abb. 7: Baile in Jacarezinho

Abb. 8: Funkeira (Party)

Abb. 9: Kinder tanzen Funk (Party)

Die strengen gesetzlichen Regelungen, die bisher für die Durchführung der Bailes galten, führten dazu, dass viele der *Bailes de Comunidade* die Bestimmungen nicht einhalten konnten und illegal waren. 1992 kam es zu den ersten Verboten von Funk-Festen und seit 1996 gibt es eigene, ständig erneuerte Gesetze, die allein die Bailes Funk regeln.[27] Die Gesetze konnten die Durchführung der Bailes nie verhindern, sondern führten nur dazu, dass sie tiefer in die Favelas hinein verlegt wurden, wo die staatlichen Bestimmungen nicht kontrolliert werden konnten. Vor kurzer Zeit, am 1. September 2009, wurden jedoch die gesetzliche Anerkennung des Funk als kulturelle Bewegung und eine Aufhebung der rigiden Bestimmungen für die Durchführung der Feste beschlossen, was nach einer langen Geschichte der Unterdrückung einen wichtigen Sieg für die Funkeiros und Funkeiras von Rio de Janeiro darstellte.

Neben den *Bailes de Comunidade* und den *Bailes de Clubes* sind zwei historische Formen von Bailes von Bedeutung, die heute in dieser Form nicht mehr vorhanden sind: der *Baile de Corredor*, der von einer ritualisierten Gewalt geprägt war, und das *Festival de Galeras*, bei dem ein Wettbewerb im Mittelpunkt stand. Gerade der *Baile de Corredor* spielt aber im nationalen und internationalen Diskurs zu Funk und den mit der Musik verbundenen Vorstellungen immer noch eine große Rolle.

Zusätzlich zu den Festen an öffentlich zugänglichen Orten der Favelas und jenen in den Clubs der ärmlichen Viertel gibt es heute auch zahlreiche Nachtlokale der reicheren Zona Sul, die Funk spielen. Die Beliebtheit der Musik steht hier jedoch in enger Verbindung mit den jeweils gerade vorherrschenden Modewellen und die Veranstaltungen unterscheiden sich von den traditionellen Funk-Festen in den Favelas. Im Juni 2004 konnte ich in den reicheren Stadtteilen keinen einzigen Club finden, der regelmäßig Funk spielte, während die Musik Ende 2005, als sie unter den Jugendlichen der Mittel- und Oberschicht wieder populär wurde, auch in zahlreichen Clubs der Zona Sul gespielt wurde. Seit 2006 findet in dem Viertel Lapa im Circo Voador monatlich das Fest *Eu amo baile funk* statt, womit Funk zum ersten Mal seit seiner Entstehung wieder einen fixen Termin in einem traditionellen Veranstaltungsort für brasilianische Musik der Zona Sul einnimmt. Hier können Jugendliche der Mittel- und Oberschicht und Touristen die Funk MCs und DJs an einem sicheren Ort außerhalb der Favelas erleben. Während jedoch die Bailes de Comunidade gratis sind und die Clubs in und nahe den Favelas wenige Reais (ab ca. 1 €) kosten, ist hier der Eintritt mit zwischen 30 und 40 Reais (zwischen 10 und 13 €) relativ hoch. Bei einem

[27] Zu einer genaueren Behandlung des Themas siehe Kapitel 5.1.

gesetzlichen Mindestlohn von 465 Reais (ca. 157€) pro Monat[28] bedeutet dies, dass fast ausschließlich ein Mittelklasse-Publikum angezogen wird.

Ich konnte im Zuge meiner eigenen Feldforschungsaufenthalte in Rio im Juni 2004, Oktober/November und Dezember 2005 zahlreiche Bailes besuchen: Bailes de Comunidade in Jacarézinho, Salgueiro, Tuiuti und Árvore Seca und Bailes de Clubes in Rio das Pedras und Jacarézinho.

Die Bailes de Comunidade

Um die Dynamik der *Bailes de Comunidade* zu verstehen, ist ein Begriff fundamental. Der Terminus *Comunidade*, der im Funk-Vokabular weitläufig verwendet wird und sich mit den kirchlichen Bewegungen seit den 1970er Jahren durchsetzte. Der Begriff sollte dazu dienen, die ärmlichen Wohngebiete zu bezeichnen, um sich dem Stigma, der sich um das Wort *Favela* gebildet hatte, entgegenzustellen und stattdessen die gemeinschaftliche Bedeutung der Arbeit, die hier entwickelt wurde, zu betonen. Der Begriff *Comunidade*, „Gemeinschaft", hat sich nicht nur bei den Bewohnern der Favelas und Vorstädte eingebürgert, sondern vielfach auch bei den Mitarbeitern von NGOs, sowie privaten und öffentlichen Institutionen (vgl. Herschmann 2000: 168). *Comunidade* bezeichnet den Ort der Geburt, des Zusammenlebens und der Geselligkeit. Obwohl der Begriff auch außerhalb der Funk-Bewegung verwendet wird, hat er im Funk eine neue Triebkraft und einen tieferen Sinn bekommen. In einer Studie über den Funk-Markt wird die Bedeutung dieser Gemeinschaften als unerlässlich für die Existenz der Funk-Bewegung beschrieben (vgl. Ignácio/Simas 2008: 7).

Die *Bailes de Comunidade* finden innerhalb oder am Rande der Favelas statt. Diese Veranstaltungen stellen für die Jugendlichen und andere Personen der Comunidade wichtige Orte des Zusammentreffens, der sozialen Interaktion, der Ausgelassenheit und gemeinsamen Feier dar. Es sind Räume, die einen Gegensatz zum schwierigen Alltagsleben der Menschen bilden und die Möglichkeit schaffen, die eigenen Sorgen für eine gewisse Zeit hinter sich zu lassen. Diese Veranstaltungen wirken wie eine Mischung

[28] Der brasilianische Mindestlohn hat sich seit der Einführung des Real im Jahr 1994 von R$64,79 (21,9€) auf R$465 (157,15€, im Jahr 2009) erhöht. Bei Amtsantritt des Präsidenten Luiz Inácio Lula da Silva im Jahr 2002 betrug der Mindestlohn noch R$ 200 (67.59€). Siehe http://www.portalbrasil.net/salariominimo.htm [11.11.2009]

zwischen Party, Volksfest und Karneval. Im Gegensatz zu den Bailes in den Clubs kosten sie keinen Eintritt, was sie für die Jugendlichen mit niedrigem Einkommen zu einer zentralen Unterhaltungsmöglichkeit werden lässt. Sie finden in den einzelnen Comunidades immer an den gleichen Wochentagen statt. Bereits in den Tagen vor dem Fest zeigen sich die Erwartungshaltung und Vorfreude. Am Abend des Baile trifft man sich mit Freunden, um sich gemeinsam für das Fest herzurichten und zusammen hinzugehen. Die *Bailes de Comunidade*, die in den in der Zona Sul gelegenen Favelas wie beispielsweise Cantagalo, Rocinha oder Salgueiro stattfinden, ziehen auch ein Publikum der Mittel- und Oberschicht an, da sie leichter zugänglich sind als die weit entfernten Favelas der Zona Norte. Der Baile ist für die jungen Menschen mit vielen Ritualen und positiven Emotionen verbunden. Neben Jugendlichen, die das Hauptpublikum bilden, findet man auch Erwachsene und sogar Kinder, da es aufgrund der fehlenden Zugangsbeschränkungen keine Altersuntergrenzen gibt. Auch Transvestiten sind häufig auf den Bailes anzutreffen, weil diese Räume durch ihre extreme Offenheit unabhängig von Hautfarbe, Herkunft, Alter oder sexueller Neigung gekennzeichnet sind. Neben der Musik ist der Tanz ein zentrales Element der Bailes und zeichnet sich bei den Frauen durch seine starke Sinnlichkeit und Erotik aus. Am Rande und abseits der Tanzfläche befinden sich zahlreiche Stände, wo man Getränke wie Bier, Red Bull, Mixgetränke, Softdrinks und Caipirinhas oder auch Essen wie etwa gegrillte Spießchen zu niedrigen Preisen kaufen kann. Je nach Art und Ort des Festes lassen sich Unterschiede beobachten. So kann der ganze Abend von einem DJ gestaltet werden oder es gibt eine Bühne, auf der die MCs auftreten.

Finanziert werden diese Bailes von den Soundsystems oder Produzenten selbst, von den lokalen Standbesitzern und Geschäftsleuten, die mit dem Baile durch den Verkauf von Getränken und anderen Dingen verdienen, oder illegal von den *Comandos* des Drogenhandels (vgl. Ignácio/Simas 2008: 10f)[29]. Die *Bailes de Comunidade* sind von einer starken Lokalität geprägt, die sich auch in der Musik wieder findet. So ist der Name der Comunidade, in welcher der Baile stattfindet, in sehr vielen der Nummern, die gespielt werden, präsent. Im Gegensatz zu den Bailes in den Clubs überschreitet die Musik an diesen Orten oft die Grenze der Legalität. In den *Proibidões* wird der Drogenhandel besungen und in die Musik eingebaute Schüsse sind allgegenwärtig. Auf den Bailes, die von den Drogenhändlern finanziert werden, stellen die „Soldaten“ des Drogenhandels die

[29] Die Recherche von Ignácio und Simas ergab, dass 47,3 Prozent der Soundsystems von den lokalen Händlern unterstützt werden, um Bailes durchzuführen (vgl. Igácio/ Simas 2008: 11).

Sicherheitskräfte der Bailes dar, während der Sicherheitsdienst auf den legalen Festen auch von Polizisten als Zusatzverdienst durchgeführt wird. Auf den Festen der *Comandos* sind Pistolen und Maschinengewehre aller Art ein normaler Anblick. Die Drogenhändler mischen sich mit ihren Waffen unter die Tanzenden oder stehen in Gruppen an deren Rande. Da sie die Favelas normalerweise nicht verlassen können, ist der Baile für sie eine Möglichkeit der Unterhaltung, aber auch der Zurschaustellung. Eine Finanzierung des Baile fördert nicht nur die Unterstützung durch die eigene Comunidade, sondern erhöht auch den Drogenverkauf. Die Verbindung zwischen Drogenhandel und Baile darf jedoch nicht überbewertet werden, da er auch ohne die Feste stattfindet und schon lange vor dem Funk Teil der lokalen Wirtschaft und Sozialstruktur war.[30] Die Finanzierung durch den Drogenhandel, der in vielen von seinen Einflussgebieten selbst dann präsent ist, wenn die Inhaber der Soundsystems nicht damit einverstanden sind, wird auch innerhalb der Funk-Szene als Problem angesehen (vgl. Igácio/Simas 2008: 10f). Der Baile de Comunidade hat den höchsten Stellenwert innerhalb der Funk-Szene. Ignácio und Simas beschreiben es in ihrer Studie über den Funk-Markt folgendermaßen:

„Trotz des niedrigsten finanziellen Gewinns sind die Vertreter des Funk nachdrücklich darin, zu bekräftigen, dass ihre ‚Kraft' und ‚Inspiration' gerade aus der direkten Beziehung mit dem Publikum kommt, das die Bailes de Comunidade frequentiert: die komponierten Musiknummern zielen darauf ab, dieses Publikum zu bedienen und man glaubt, dass eine Musik nur Erfolg haben kann, wenn sie am Baile ‚explodiert'; die Mehrheit der Funk-MCs, -DJs und Inhaber von Soundsystems wurden in den Gebieten geboren, in denen sie spielen und üblicherweise sind es die Bailes nahe ihrem Zuhause, wo sie zuerst Erfolg haben. Die direkte Beziehung, die zu dem in den Favelas und Comunidades wohnenden Publikum aufgebaut wird, ist Teil der Symbolik des Funk. Auf der einen Seite existiert unter den Vertretern des Funk die Auffassung, dass es diese Orte sind, wo der Funk immer erfolgreich sein wird, auch wenn er aus der Mode kommt oder seinen Raum in den Medien verliert. Dazu trägt auch die Verbindung der Geschichte der Entstehung des Funk mit diesen Räumen bei und die Tatsache, dass während es verboten war, ihn in den Clubs zu spielen, die Soundsystems, DJs und MCs in den Comunidades die notwendigen Mittel fanden, um zu überleben. Abgesehen davon, suchen die Vertreter selbst auch neue Formen, den Baile in den Comunidades aufrechtzuerhalten, ohne, dass sie teurer oder weniger zugänglich werden" (Ignácio/Simas 2008: 8f [vgl. Anhang: 8]).

Die Bailes de Clubes

Die Durchführung von Bailes in Clubs ist mit einem viel größeren organisatorischen Aufwand und sechs Mal höheren Produktionskosten verbunden als die der Bailes de Comunidade. Abgesehen von der notwendigen Werbung für den Event, müssen eine

[30] Die größte Verbrecherorganisation, das Comando Vermelho, entstand bereits zwischen 1969 und 1975 im Gefängnis der Ilha Grande.

Anzahl an Genehmigungen und Dokumenten eingeholt werden, die von diversen öffentlichen Organen wie der Feuerwehr, dem Umweltministerium, der Polizei und dem Jugendgericht ausgegeben werden (vgl. Ignácio/Simas 2008: 11). Die Bailes in den Clubs (*Bailes de Clubes*) kosten im Gegensatz zu den Bailes de Comunidade Eintritt, auch wenn dieser normalerweise relativ niedrig ist. Für Kinder gibt es eigene Veranstaltungen, die so genannten *Matinês*, die vom Nachmittag bis zum frühen Abend vor dem Baile für die Erwachsenen stattfinden. In den Clubs finden sich keine Waffen und auch die Musik ist auf die legalen Versionen beschränkt. Viele *Bailes de Clubes* wie zum Beispiel der für seine Funk-Feste bekannte Club *Rio Sampa* in Nova Iguaçu finden auch außerhalb des Stadtgebietes von Rio de Janeiro in der Region Baixada Fluminense[31] statt. Eine besondere Art von Club stellt *Castelo das Pedras* in dem ärmlichen Viertel Rio das Pedras in dem Stadtteil Jacarepaguá in der Zona Oeste von Rio de Janeiro dar. Diese relativ große Veranstaltungshalle, die auch mit den öffentlichen Bussen erreichbar ist, wird von Jugendlichen aller sozialen Klassen besucht. Besonders im Jahr 2001, als Funk einen neuerlichen Aufschwung in der Mittel- und Oberschicht erfuhr, war der Club ein fixer Bestandteil im Nachtleben von Rio de Janeiro. Seit etlichen Jahren werden bereits organisierte Touristentouren in den Club angeboten und Besuche einer „Favela Party" in Rio das Pedras in den Jugendherbergen angepriesen. Dieser Ort gilt als „sicher", da das Viertel nicht von den Drogenfraktionen beherrscht wird. Jedoch haben paramilitärische Milizen anstatt der Drogenhändler die Herrschaft übernommen, weshalb es nicht unbedingt eine Verbesserung für die lokale Bevölkerung darstellt.

Bailes de Corredor und Festivais de Galeras

Bis ungefähr zum Jahr 2000 gab es neben den normalen Bailes auch Clubs, die eine besondere Art des Baile veranstalteten, die so genannten *Bailes de Corredor*. Dabei handelte es sich um gewalttätige, ritualisierte Kämpfe, die bis zu ihrem Ende großes Aufsehen in den Medien und der Öffentlichkeit erregten. Die Grundlage für das Verbot dieser Bailes lieferte eine parlamentarische Untersuchungskommission aus dem Jahr 1999, der ein Gesetzesentwurf folgte, durch den diese Art der Veranstaltung schließlich gänzlich untersagt wurde. Auf der anderen Seite bildete sich aus Angst vor einem allgemeinen

[31] Die Baixada Fluminense ist eine dicht besiedelte Region im brasilianischen Bundesstaat Rio de Janeiro, die nördlich an die Stadt Rio de Janeiro angrenzt. Dazu zählen die Städte Duque de Caxias, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Nilópolis, Belford Roxo, Queimados und Mesquita. Manchmal wird dieses Gebiet zur Metropolregion Rio de Janeiro dazugezählt, obwohl es eine eigene Verwaltung besitzt.

Verbot der Feste auch innerhalb der Funk Welt von Seiten der MCs, DJs und Organisatoren eine Bewegung gegen die Gewalt heraus, so dass in vielen Musiktexten jener Zeit zu Frieden auf den Bailes aufgerufen wurde. Neue Formen von sinnlichen und friedlichen Bailes wurden als Gegensatz und Alternative zu den organisierten Kämpfen entwickelt. Somit lieferten die Funkeiros und Funkeiras selbst einen grundlegenden Beitrag zu dem Ende dieser Form von Gewalt. Die Epoche der Bailes de Corredor, die von einem meiner Interviewpartner als die „schwarze Epoche des Funk" beschrieben wurde, wird von mir deshalb in meine Arbeit integriert, weil sie zur Wahrnehmung des Funk in der Öffentlichkeit als ein gewalttätiges Phänomen beigetragen hat. Die normalen Bailes zeichneten sich im Unterschied zu den *Bailes de Corredor* immer schon durch eine humorvolle Atmosphäre aus.

Der Baile de Corredor war ein physischer, gewalttätiger, ritualisierter Wettstreit zwischen zwei Gruppen von so genannten *Galeras*[32], organisierten Freundesgruppen mit bis zu 30 oder gar 50 Personen aus dem gleichen Territorium (Favela, Stadtviertel). Verschiedene Galeras schlossen sich auf dieser Art von Baile zu noch größeren Gruppen zusammen (*Bondes*). Dabei wurde die gesamte Fläche in zwei Seiten, *Lado A* (Seite A) und *Lado B* (Seite B) geteilt. Die beiden Blöcke waren durch einen schmalen Gang getrennt, den so genannten *Corredor* (Korridor), der eine Grenze darstellte, entlang derer gekämpft wurde (vgl. Cecchetto 2004: 147). Das Ziel einer Galera beim Baile de Corredor war die Invasion des gegnerischen Territoriums, es wurde jedoch auch versucht, den Feind (*o alemão*)[33] in den eigenen Bereich zu ziehen. Die Regeln der Kämpfe wurden von Sicherheitsleuten kontrolliert und für Verletzte gab es in den Clubs Krankenstationen. Im Kampf mussten die Jugendlichen ihre Fähigkeiten als „Krieger" beweisen, was auch zu Erfolg beim weiblichen Geschlecht führte. Musikalisch waren die Bailes durch die Vorherrschaft von schnellen und aggressiven *Montagens* (Singular *Montagem*), wie der DJ Mix genannt wird, geprägt, welche den Hintergrund für Gesänge bildeten, die von den Galeras im Chor gesungen wurden (*gritos de galera*). Das Thema dieser Lieder war die Lobpreisung der Namen der eigenen und befreundeten Comunidades sowie Beschimpfungen des Gegners und Versuche, ihn zu provozieren und zu schwächen. Im Kampf ging es um Prinzipien wie „Ehre" und um einen nie endenden Kreislauf von Rivalitäten. Es kam nicht selten zu schweren Verletzungen und Todesfällen und darüber hinaus zu einem Anstieg der Gewalt

[32] *Galera* hat daneben aber auch eine andere Bedeutung. Damit wird nicht nur im Funk, sondern beispielsweise auch im Axé allgemein das Publikum bezeichnet („Oi galera" etwa für „Hallo Leute").

[33] *Alemão*, übersetzt „Deutscher", ist ein Slangbegriff für den Feind, welcher in den Favelas im Allgemeinen (Drogenhandel) und dem Funk im Besonderen eine große Rolle spielt. Es gibt Vermutungen darüber, dass diese Bezeichnung des Deutschen als dem Feind aus dem zweiten Weltkrieg stammt.

außerhalb der Bailes, wo die Konflikte oft weitergeführt wurden – zum Beispiel, wenn sich verfeindete Galeras an „neutralen“ Orten wie öffentlichen Plätzen, Straßen, Bussen, dem Strand oder dem Shoppingcenter trafen (vgl. Cecchetto 1997: 106ff). Geprägt von einem kriegerischen Ethos ging es darum, Kraft, Courage und Männlichkeit zu beweisen. Durch die Kämpfe zeigten sich Werte wie männliche Ehre, Gruppensolidarität und Bedürfnisse nach Ansehen und Respekt wurden ausgedrückt (vgl. Cecchetto 2004: 147ff). Gerade die Anerkennung des eigenen Herkunftsgebietes war ein wichtiges Anliegen der Jugendlichen. Es ging bei diesen Kämpfen um territoriale Dispute und Wünsche der Jugendlichen nach einer geopolitischen Bestätigung ihrer Wohnorte.
Neben den *Bailes de Corredor* spielten in den 1990er Jahren auch die *Festivais de Galera* als eine positive Alternative zu den Bailes de Corredor eine große Rolle. Für viele der heute bekannten MCs startete ihre Karriere mit einem Gesangswettbewerb auf so einem Festival. Hier traten die verschiedenen Galeras in unterschiedlichen Wettbewerben gegeneinander an (vgl. Souto 1997: 66f). Die *Festivais* und *Concursos de Galera* (Wettbewerbe der Galeras) wurden von den Organisatoren der Feste in den 1990er Jahren als eine Attraktion eingeführt, die dazu dienen sollte, die Gewalt auf den Bailes zu unterdrücken und zwischen den Jugendlichen verschiedener Favelas und Territorien andere Formen des Wettstreites einzuführen als den der physischen Gewalt. Dabei wurden die Struktur sportlicher Turniere und die Aktivität von Sambaschulen kombiniert (vgl. Cecchetto 1997: 102ff).

Die *Festivais de Galeras* verloren mit dem Ende der *Bailes de Corredor* ebenfalls an Bedeutung, verschwanden und fielen in Vergessenheit. Im Gegensatz zu den gewalttätigen Bailes de Corredor wurde ihnen in nationalen und internationalen Zeitungsberichten nie Aufmerksamkeit geschenkt. Bei beiden Formen des Wettbewerbs, dem Baile de Corredor und dem Festival de Galera, ging es um die Ansammlung von sozialem Kapital, Respekt und Prestige und um die Anerkennung der eigenen Comunidade. Gerade bei den Bailes de Corredor waren jedoch die Grenzen zwischen Spiel und ernsthaftem Konflikt, Wettbewerb und Zerstörung fließend (vgl. Cecchetto 1997: 112).

Der Baile Funk als neuer Karneval

Die Bailes sind Orte der Liminalität (vgl. Turner 1969), Schwellenzustände, in denen die Grenzen der herrschenden Sozialordnung überschritten werden, so dass gesellschaftliche

Klassen und Hautfarben vorübergehend eine untergeordnete Rolle spielen. Die Feste sind von einem Verlangen nach einem eigenen Raum und einer eigenen Zeit geprägt und enthalten bestimmte „Ritualisierungen“. Damit ist ein Ritualbegriff gemeint, der von seinem ursprünglichen religiösen Zusammenhang gelöst und auf säkulare Ritualformen erweitert wurde. In diesen Ritualisierungen gibt es gewisse Spielräume für Kritik und Veränderung gegebener Werte. Der amerikanische Ethnologe Victor Turner, der zu den bekanntesten Ritualforschern des letzten Jahrhunderts gehört, entwickelte in den 1960er Jahren seine Theorie des rituellen Prozesses, in der er sich auf das klassische Werk von Van Gennep (vgl. Van Gennep 2005 [1909]) und dessen 3-Phasen-Modell des Ritualablaufs stützt. Turner unterscheidet im Ritual die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase. Am Anfang steht das Ritualsubjekt in einem festgefahrenen, klar strukturierten Zustand (z.B. die persönliche oder soziale Identität). Über eine Phase der Anti-Struktur, in der soziale und psychische Bindungen gelöst werden, wird im Ritual eine neue Struktur geschaffen. Die Schwellenphase ist nach Turner durch eine Gleichheit aller und die Auflösung sozialer Unterschiede, also eine Verschmelzung mit der Gruppe, gekennzeichnet, die er mit „Communitas“ bezeichnet. Turner betont das Bedürfnis der Menschen nach der Erfahrung der Liminalität, einer Grenzerfahrung in dem undefinierten Zustand während der Schwellenphase, in der normalerweise eine Art von Transformation stattfindet und alltägliche Normen und Verhaltensregeln außer Kraft gesetzt sind (vgl. Turner 1969).

Die Bailes erinnern damit an den Karneval, der ebenfalls soziale Werte, Regeln und Normen infrage stellt. Die Raum-Zeit des Karnevals und des Festes ist nach Mikhail Bakthin, der den Karneval und die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance beschreibt, ein Moment, in dem es möglich ist, sich von allen Codes und Regeln, von der täglichen Beherrschung zu befreien. In dieser Raum-Zeit ist es erlaubt, die gewohnten Existenzzustände umzukehren. Es handelt sich um eine zweite nichtoffizielle Welt der Flucht aus dem gewohnten Leben, basierend auf Humor, Sinnlichkeit und Spiel. Die Feste sind besonders in Krisenzeiten von Bedeutung. In den Rahmenbedingungen einer hierarchischen Gesellschaft ist der Karneval eine Zeit, die dem utopischen Bereich der Gemeinschaft, Freiheit, Gleichheit und des Überflusses angehört. Der Karneval ermöglicht die temporäre Befreiung von der etablierten Ordnung und eine Aufhebung aller Hierarchien, Normen, Privilegien und Verbote. Während des Karnevals werden alle als

gleich betrachtet und soziale Barrieren werden niedergerissen. Während dieser Erfahrung verschmelzen das utopische Ideal und die Realität (vgl. Bakthin 1984: 5ff).

"Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part. Such is the essence of carnival, vividly felt by all its participants" (Bakthin 1984: 7).

Roberto DaMatta sieht in seiner Analyse des brasilianischen Karnevals im Fest Gebiete der Begegnung und Vermittlung, Orte, wo die rationale, normale Zeit ausgesetzt wird, wo Probleme vergessen oder offen angesprochen werden. Es ist ein Bereich der Freiheit und Hoffnung, ein Raum, wo die Welt auf den Kopf gestellt wird. Rituale wie der Karneval verwerfen alle Gesetze und brechen die Welt auf. Im Karneval werden die sozialen Positionen des Alltags neutralisiert oder umgekehrt. Es sind Rituale der Begegnung anstatt der Separation und es werden alternative Formen des kollektiven Verhaltens ausgelebt. Speziell im brasilianischen Karneval werden neue Wege der sozialen Beziehungen ausgelebt, die im täglichen Leben lediglich als Utopien betrachtet werden. Es wird ein spezieller Raum geschaffen, wo mit den Routinen des täglichen Lebens gebrochen wird, die normale Welt am Kopf steht und relativ erscheint (vgl. DaMatta 1991). Dies trifft auch auf den sexuellen Bereich zu:

"What in the everyday world is considered a 'sin'—i.e., the intense provocation of the public and men by women — comes to be regarded as something completely normal, as part of the style of the festivity. The norm of reserve and modesty is replaced by the 'opening' of the body to the grotesque and to its possibilities as an object of desire and an instrument of pleasure" (DaMatta 1991: 106).

Weiters beschreibt er den Karneval als etwas mit vielen Ebenen, ein vielfältiges und multidimensionales Fest. Viele dieser Schilderungen könnten auch auf die Bailes Funk angewandt werden.

"The Brazilian Carnival as such seems to provide a special space of its own for exhibition, choice between alternatives, gestural dialogue, and critical commentary between social classes and segments. The space of Carnival is a space squeezed between wife and mistress, macho and homosexual, wealth and poverty, dominator and dominated, family and voluntary association, equality and hierarchy. As is the case with the most dramatic phase of rites of passage, Carnival creates a reality that is neither here nor there, neither inside nor outside the time and space we perceive and experience as 'real'" (DaMatta 1991: 114).

Die Bailes Funk und im Speziellen die *Bailes de Comunidade* gleichen in vielen Punkten diesen Charakteristiken von Ritual, Karneval und Fest. Sie beinhalten einen Prozess der Katharsis, eine Flucht aus dem Alltag, eine eigene Raum-Zeit, die Aufhebung der herrschenden Sozialstruktur sowie Räume der Sinnlichkeit, des Humors und der Erotik. Es sind Zeiten, die extreme Emotionen hervorrufen, Momente des Glücks, der Freiheit und Gleichheit, in denen die normale, harte Realität an Bedeutung verliert und sich eine neue Welt öffnet. Daneben liefern sie gerade den ausgeschlossenen gesellschaftlichen Segmenten ein neues Selbstbewusstsein, einen Sinn für die eigene Gemeinschaft und Stolz auf das eigene Territorium.

4.3.2. Aspekte der Funk-Kultur

Der Funk wird aufgrund seiner Texte oft kritisiert. Innerhalb der brasilianischen Gesellschaft wird er wegen seiner pornographischen und gewalttätigen Inhalte angegriffen und brasilianische Hip-Hopper weisen ihn angesichts seiner fehlenden politischen Ausrichtung zurück. Personen aus der Funk-Szene und Verteidiger der Bewegung sehen in den über die Musik übermittelten Botschaften sehr wohl eine politische Ausrichtung, die jedoch oft zwischen den Zeilen und in der Emotion und der Wahrheit der Texte liegt. So meint DJ Marlboro:

„Die Musik der Favelas, der Funk, das Gute an ihm ist, dass er viel Wahrheit transportiert. Wenn du einen Funk hörst, wenn du jenen Jungen singen hörst, fühlst du wirklich, was er fühlt. Es ist logisch. Musik ist für mich eine Botschaft. Wir sind es, die gut oder schlecht sind und wir entschlüsseln die Botschaft, die die Mitteilung transportiert. Und diese Botschaften können in den Texten sein sowie sie nicht in den Texten sein können. Sie können im Rhythmus sowie im Beat sein, in der Art zu singen, in der Stimme, in der Tonart. Es gibt andere Arten von Magie, andere Informationen in der Musik, so dass es nicht nur der Text ist, der spricht. Verstehst du was ich sagen will? Und das ist es, was der Funk als das Wertvollste hat. Es ist die Botschaft, es ist … es ist…. Die Botschaft ist unterschwellig und sie ist über die Wahrheit“ (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio de Janeiro [vgl. Anhang: 9]).

Es gibt im Funk zahlreiche Variationen und Substile, die von verschiedenen Personen unterschiedlich benannt werden und nicht immer klar voneinander abgrenzbar sind. Der *Funk Antigo*, aus der Anfangszeit Ende der 1980er bis Mitte bzw. Ende der 1990er, unterscheidet sich von den aktuellen Funknummern dadurch, dass damals mehr Gewicht auf friedvolle, bewusste, humorvolle und auch romantische Texte gelegt wurde, während später sexuelle und den Drogenhandel betreffende Inhalte in das Zentrum der

Musikrichtung rückten. Auf die Zeit des *Funk Antigo*, als noch in einem Großteil der Musik auf positive und sozialkritische Weise über das Leben in den Favelas berichtet wurde, Romantik anstatt Sex im Mittelpunkt stand und gegen Gewalt aufgerufen wurde, wird deshalb von vielen Seiten innerhalb und außerhalb der Funk-Bewegung mit Wehmut zurückgeblickt. Mitte der 1990er Jahre fand der Funk in ganz Rio in seiner Version des *Funk Melody* Anerkennung. Dieser Stil ist von der aus den USA importierten Musik des Freestyle bzw. Latin-Freestyle inspiriert und vor allem durch romantische Inhalte gekennzeichnet. Der *Funk Comédia* zeichnet sich durch humorvolle und lustige Texte aus, während der *Funk Consciente* oder *Funk de Raiz*, der bewusste Funk oder Roots-Funk, durch sozialkritische und politische Inhalte charakterisiert ist. Der *Montagem* (Plural *Montagens*) ist der Mix des DJs, der ohne MC mit Hilfe eines Samplers gemacht wird und oft schnelle, harte und sich wiederholende Rhythmen sowie verschiedene Geräusche und Stimmen beinhaltet. Andere stärker kurzlebige Stile, die eher Tendenzen waren, sind der *New Funk* und der *Novo Funk*. Der *New Funk* war ein Versuch von DJ Marlboro, den Funk in eine kommerziellere und tanzbarere Richtung zu entwickeln. Er war durch die Einverleibung verschiedener Stilmischungen wie internationaler Tanzmusik und bahianischer Musik sowie die Ausschmückung mit Soundeffekten und geglättete Produktionen gekennzeichnet, verlor jedoch bald wieder an Bedeutung. *Novo Funk* wurde kurzzeitig ein Stil genannt, eine Art von Partymusik, die 2001 zur gleichen Zeit, als auch der *New Funk* erschien, sehr erfolgreich war. Gruppen von MCs, so genannte *Bondes*, rappten nach Art von Boygroups auf der Basis simpler perkussiver Rhythmen über erotische und sexuelle Inhalte (vgl. Essinger 2005: 207).

Der überwiegende Teil der Musik ist heute jedoch in den Substilen des *Proibidão* und des sexuellen Funk verwurzelt. Im *Proibidão* wird der Drogenhandel besungen. Der Stil ist illegal und das Singen dieser Musik kann unter dem Vorwurf, den Drogenhandel zu rechtfertigen, zu entschuldigen und zu verherrlichen (*fazer apologia ao crime*) zu Gefängnisstrafen führen. Der Funk, in dessen Zentrum sexuelle Inhalte stehen, wird mit verschiedenen Begriffen belegt und beinhaltet verschiedene Ausprägungen: *Putaria*, *Pornografia*, *Sacanagem*, *Erótico* oder auch *Funk Sensual* (Deize Tigrona) und *Funk Irrevêrente* (Serginho). Hier wird sowohl von Männern als auch von Frauen auf pornographische, sinnliche, lustige oder provozierende Weise bzw. voll humorvoller Mehrdeutigkeit über Sex gesungen.

Aufgrund des Vorherrschens dieser zwei Stile wird dem Funk heute von verschiedenen Seiten das Fehlen von sinnvollen Botschaften und Geschmacklosigkeit vorgeworfen. Auch in den von mir geführten Interviews wurde diese Tatsache als charakteristisch für den Funk von heute betrachtet und manche kritisierten, dass die aktuellen Musiknummern weniger bewusste und sozialkritische Botschaften beinhalten als früher. Andere wie MC Playboy meinen, dass es zwar diese Stile gibt, daneben aber immer auch sozialkritische und bewusste Funk-Texte, die über die Realität der Favelas sprechen. Die aggressiveren und sexuelleren Inhalte entstanden seiner Meinung nach mit der Kommerzialisierung des Funk, da sie erfolgreicher waren als jene, die über die Realität der Favelas sprachen (vgl. Interview mit MC Playboy am 08.11.2005 in Rio). Die Kritik kommt auch aus den eigenen Reihen des Funk. Einige der MCs und DJs kritisieren, dass die musikalische Vielfalt des Funk im Gegensatz zu früher abgenommen hat.

Doch sind auch die sexuellen Stile nicht immer nur die schamlose Pornographie, als die sie viele Menschen betrachten, sondern humoristisch, voller Wortwitze und Doppeldeutigkeiten – Aspekte, die in der Musikkultur Brasiliens bereits eine lange Tradition haben. MC Serginho meint, über seine eigenen Texte zum Thema Sex kann er durch den Einfallsreichtum und die humorvolle Provokation der *Sacanagens*[34], der erotischen Texte, den Menschen Freude und Heiterkeit bringen. Heute würden die MCs infolge der vorhandenen Probleme darum bemüht sein, keine Apologie der Drogen und der Kriminalität zu produzieren. Der Funk habe die Tendenz, sich weiterzuentwickeln. Früher habe man „Raps de Protesto", Protest-Raps, gemacht, die über das redeten, was in der Comunidade geschah. Im Laufe der Zeit habe sich der Funk dann geändert und sich der Erotik zugewandt (vgl. Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio).

Die Texte der Raps selbst sind oft eine Art Visitenkarte der MCs und tragen dazu bei, sie zu identifizieren und beim Publikum bekannt zu machen. Die MCs präsentieren sich fast immer in den Texten und fügen meist auch eine Hommage an ihren Entstehungsort ein. Die Repräsentation der eigenen Comunidade in der Musik ist ein Merkmal, das im Funk eine zentrale Rolle spielt. Normalerweise machen die Sänger, neben ihrer eigenen Vorstellung am Ende des Liedes, eine Hommage an ihre Herkunftsorte und verwandeln

[34] Das Wort *Sacanagem* ist eine komplexe kulturelle Kategorie in Verbindung mit der Erotik, die eine Vielzahl an Bedeutungen beinhaltet und für die es keine Entsprechung im Deutschen und Englischen gibt. DaMatta beschreibt *sacanagem* als "mode of sexual manifestation" und "a form of erotica, infused with pornographic elements" (DaMatta 1995: 282). Parker sieht *Sacanagem* als eine Kategorie, die eine ganze Reihe an sexuellen Möglichkeiten beinhaltet, einen symbolischen Komplex, der neben dem Verbotenen und Überschreitungen auch das Spiel und Vergnügen, die sexuelle Erregung und alle Arten von sexuellen Praktiken beinhaltet (vgl. Parker 1999: 328).

diese in ein zentrales oder sekundäres Thema der Musik. Daneben kommen auch Hommagen an andere Orte, befreundete Favelas und andere MCs vor. Dies scheint dem Wunsch nach Anerkennung des eigenen Territoriums zu entsprechen. Die Texte behandeln auf unterschiedlichste Weise das Thema Gewalt in Verbindung mit dem Leben in den Favelas. Im *Rap da Felicidade* von Cidinho e Doca, der bekanntesten Funk-Nummer, wird Gewalt als konstitutiv für den Alltag der Bewohner der Favelas und anderer ärmlicher Viertel dargestellt, wo sie permanent im Feuer verschiedener rivalisierender Banden und der Polizei stehen. Die Gewalt wird dabei oft dem Vergnügen und der Freude entgegengesetzt. Man behandelt alle möglichen Vorkommnisse, von alltäglichen Ereignissen bis zu Themen wie ET, Fußballspieler oder Politik. Es gibt auch Texte, die internationale Themen wie den 11ten September und den Irakkrieg zum Inhalt haben. Gerade im *Proibidão*, der sich auf den Drogenhandel bezieht, werden gerne Vergleiche zu den Taliban, Saddam Hussain, Kolumbien, Afghanistan oder Osama Bin Laden hergestellt.

Der Tanz ist ein zentrales Element des Bailes Funk. Getanzt wird einzeln, in nach Geschlechtern getrennten Gruppen, die gleiche Choreographien durchführen, oder als Pärchen. Die Frauen gehen beim Tanzen leicht in die Knie, stützen ihre Hände auf ihren Oberschenkeln ab und kreisen ihre Hüften und nach hinten gestreckten Hinterteile. Typisch ist eine auf und ab Bewegung (*sobe e desce*) bis hinunter auf den Boden (*até o chão*). Die unterschiedlichen Choreographien der Tanzbewegungen sind eng mit den Texten der Musik verbunden. Es entwickeln sich ständig neue Tänze, für die eigene Namen kreiert werden (*danca de bundinha*, etc.). Eine schon seit den Anfangszeiten wichtige Formation ist der *trenzinho* (kleiner Zug). Man geht im Gänsemarsch, die Hände auf die Schultern des Vordermanns gelegt, um sich durch die Massen des Baile zu bewegen. Sinnlichkeit prägt nicht nur die Tänze, sondern auch die Mode der Frauen, die die Bailes besuchen. Die Mädchen bevorzugen bestimmte Kleidermarken wie Lycra und Hosen der Marken Gange – figurbetonende Hosen, die im Funk besonders beliebt sind und sogar in einigen Musiknummern vorkommen. Oft besitzen die Funkeiros und Funkeiras eine eigene Kleidung für die Bailes und gerade die Frauen tauschen gerne ihre Garderobe untereinander, um nicht zweimal hintereinander das Gleiche zu tragen. Es wird ein großer Wert auf ein sorgfältiges Styling gelegt und viel Zeit darauf verwendet, so gut wie möglich auszusehen. Für die Funkeiras ist dabei eine erotische Ausstrahlung von großer Bedeutung. Typisch im Kleidungsstil sind kurze Shorts, Röcke und enge Jeans, sowie Oberteile mit tiefem Ausschnitt und Schuhe mit hohen Absätzen. Die Mode der Männer ist durch das

Vorherrschen von Sportmarken wie Nike, Adidas, Reebok und Mizuno oder Fußball-T-Shirts sowie Bermudas, Baseballkappen, Goldketten und Turnschuhe gekennzeichnet. Die Mode und das sorgfältige Styling sind Teil eines Rituals, das in Verbindung mit den Bailes steht.

Ein weiteres wichtiges Kennzeichen des Funk ist der Slang, der in fast allen Texten eine große Rolle spielt. Ein Großteil der verwendeten Begriffe steht in Zusammenhang mit der Sprache der Favelas und wird über die Musik auch unter anderen Bevölkerungsteilen verbreitet. Viele Wörter und Bezeichnungen entstehen direkt im Kontext des Funk und werden alleine mit dieser Bewegung assoziiert. Der aktive Umgang mit der Sprache und die Lust an kreativen Veränderungen und Bedeutungsverschiebungen sind grundlegend für die Musik. Die Mehrheit der Texte kann ohne die Kenntnis dieser internen Bedeutungen nicht vollständig verstanden werden.

4.3.3. Organisation und Produktion

Die einzelnen Teilnehmer des Funk-Marktes

Die wichtigsten Vertreter des Funk sind die *Equipes de Som* (die Soundsystems), die DJs und MCs. Sie sind alle unentbehrlich für den Baile.
Die Soundsystems sind für die Einstellung der DJs und MCs verantwortlich und über sie gehen alle auf diesem Markt etablierten Beziehungen. Einige *Equipes* haben eine spezielle Besetzung, die aus eigenen DJs und MCs besteht, die nur auf ihren Bailes spielen und an das eine Soundsystem gebunden sind. Der Inhaber des Soundsystems verwaltet ihre Karrieren und beschließt, auf welchen Bailes sie spielen und welche Musiknummern sie aufnehmen bzw. singen. Andere MCs und DJs sind unabhängig von den *Equipes*. Die Soundsystems führen je nach ihrer Struktur zahlreiche Bailes pro Woche durch. Ein großes *Equipe* veranstaltet bis zu 40 Bailes pro Woche, ein kleines bis zu vier. Der DJ kann zwar mehr als einen Baile pro Abend machen, ist jedoch meist in die Struktur eines Soundsystems eingebunden, während ein MC auf drei bis acht Bailes pro Nacht auftreten kann (vgl. Ignácio/Simas 2008: 12ff). Für die Durchführung der Bailes haben die *Equipes* ihre eigene Logistik. Sie sind für die Boxen, Mischpulte, die Lichttechnik, Scheinwerfer, Transport-LKWs, Fahrer und Lastenträger zuständig und machen Verträge mit DJs und MCs. Generell gibt es einen Eigentümer des Soundsystems, der meist auch Inhaber der

Musikverlage ist. Diese ökonomische und symbolische Macht führt zu einer problematischen Beziehung zwischen den MCs, DJs und *Equipes*.

Die Discjockeys sind für die Gestaltung des Abends und auch für die Radioprogramme verantwortlich. Vielfach haben sie gleichzeitig verschiedenste Funktionen inne, da sie nicht nur als DJs, sondern auch als Unternehmer oder Manager, als Moderatoren von Radioprogrammen und als Musikproduzenten arbeiten. Sie können je nach ihrer Beziehung zu den Soundsystems und MCs in verschiedene Kategorien unterteilt werden: 1) DJs, die in Verbindung mit einem Soundsystem arbeiten, 2) DJs, die auf eigene Rechnung arbeiten und eine eigene Struktur besitzen, 3) DJs, die mit einem MC verbunden sind und für diesen arbeiten, 4) DJs der Comunidade, die dort Studios besitzen und Musik produzieren. Die DJs sind jene, die die größten klanglichen Veränderungen in den Funk einbringen, weil sie entweder neue elektronische Beats einführen oder andere musikalische Genres in den Rhythmus einverleiben. Sie besitzen jedoch im Vergleich zu den MCs weniger Prestige, was sich darin zeigt, dass sie bis in die 1990er Jahre noch hinter dem Publikum spielten, welches nicht in Richtung DJ, sondern zur Boxenwand schaute. In manchen Fällen findet man dies heute noch (z.B. bei einem Baile in Jacarezinho). Die Loslösung von den Equipes, die Möglichkeiten, die die elektronische Musik mit sich brachte, das Erscheinen neuer Veranstaltungshäuser und Diskos, die den Rhythmus spielten und die zunehmende Anerkennung der DJs in der Musikszene brachten ihnen die Möglichkeit, bessere Gagen auszuhandeln. Auf gleiche Weise stieg auch der symbolische Wert der DJs, als sie aufgrund ihrer Arbeit in den Radios für die MCs zu einer neuen Verbreitungsmöglichkeit wurden. Damit entwickelte sich eine direkte Beziehung zwischen DJs und MCs auf Distanz zu den Soundsystems (vgl. Ignácio/Simas 2008: 17ff).

Die Nationalisierung bzw. das *abrasileiramento*, die „Brasilianisierung" der Musik, führte in den 1990er Jahren zu einer Erweiterung der Arbeitsmöglichkeiten, die in direktem Zusammenhang mit der Soundproduktion standen. Neben den DJs und Produzenten entstand nun auch die Kategorie des „Masters of Ceremony", des MC. Dieser ist meist sowohl Sänger als auch Songwriter. Innerhalb des Funk erreicht der MC die größte Sichtbarkeit und übt deshalb bis heute die größte Anziehungskraft auf die Jugendlichen aus. Die Kategorie des MCs hat seit ihrer Entstehung einige wichtige Weiterentwicklungen durchgemacht. In einem Artikel aus dem Jahr 1997 beschreibt Jane Souto die MCs noch fast ausschließlich als Männer im Alter zwischen 13 und 30 Jahren, die meist allein oder in Paaren auftraten (vgl. Souto 1997: 66). Heute hingegen ist die Gruppe, der *Bonde*, ebenfalls eine sehr übliche Form. Der wichtigste Unterschied liegt aber in dem

Aufkommen weiblicher MCs, die fast ebenso zahlreich vertreten sind wie die Männer und den Funk als Sprachrohr für ihre Zwecke entdeckt haben. Früher beschränkte sich ihre Rolle auf die der Tänzerinnen und sie nahmen lediglich eine unterstützende Position ein, während der MC oder DJ im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Heute sind die Frauen in den Musiktexten nicht mehr nur das Objekt der Betrachtung, sondern fordern als Subjekte ihre eigenen Bedürfnisse ein. Die Laufbahn der meisten MCs beginnt in ihren Comunidades, wo sie die Songs komponieren, ihren Freunden präsentieren und langsam über lokale Feste und Bailes bekannt werden. Viele der MCs machen 10 bis 15 Bailes am Wochenende, da die Bailes die Haupteinnahmequellen der MCs darstellen. Trotzdem kann es, abhängig von der Art des Baile, seiner Beziehungen und Verbreitungsstrategie auch zu gratis Auftritten kommen (vgl. Souto 1997: 66f).

Trotz der vergleichsweise niedrigen Gage oder einer lediglichen Kostendeckung besitzt das Spielen in den Comundades für die MCs wie auch für die DJs und Equipes einen symbolischen Wert, da der Auftritt an diesen Orten viel Prestige verspricht. Dass die Durchführung der Bailes de Comunidade trotz der Risiken und des fehlenden finanziellen Gewinns immer noch eine hohe Rolle spielt, liegt in zwei Ursachen begründet. Einerseits sind es pragmatische Motive, weil die Musik aufgrund des großen Publikums unter einer riesigen Anzahl von Leuten verbreitet wird. Anderseits spielen emotionelle Gründe eine Rolle wie beispielsweise affektive Bindungen der Kindheit, der Wille der Comunidade Hoffnung zu geben oder das Bedürfnis, die Hitze jenes Publikums zu spüren, das den Funk nie aufgibt. Es existiert deshalb nicht nur zwischen DJs, MCs und Inhabern der Soundsystems eine Tauschbeziehung, sondern auch mit dem Publikum der Comunidade (vgl. Ignácio/Simas 2008: 22ff).

Die Produktion der Musik

Der Funk-Markt unterscheidet sich in seiner Struktur von anderen Musikmärkten. Die Musik wird nicht zuerst über Plattenfirmen vertrieben, bevor es zu den Auftritten der Künstler und der Verbreitung über das Radio kommt, sondern auch hier ist der Baile Funk der zentrale Raum. Da die MCs normalerweise in ihren eigenen Comunidades zu singen beginnen, werden dort auch die neuen Talente entdeckt. DJ Marlboro erklärt, wie es in Zusammenarbeit mit den DJs, die für sein Soundsystem arbeiten und mit denen er zu wöchentlichen Treffen zusammenkommt, zu der Aufnahme neuer Künstler kommt:

„Wenn der Typ auf die Bühne steigt, eine coole Musik singt, die eine coole Reaktion beim Publikum hervorruft, bitte ich sie [DJs des Soundsystems, Anm. d. A.], es aufzunehmen und zum wöchentlichen Treffen mitzunehmen. Dort hören alle DJs dieses Material und, wenn es angenommen wurde, gehen wir mit dem Künstler ins Studio, nehmen seine Musik auf und die DJs spielen die Musik auf den Bailes. Wenn sie auf den Bailes aufsteigt, werden wir die Musik auf die Compilation nehmen, die herauskommt. Und wenn die CD fertig ist, um zu erscheinen, dann veröffentlichen wir die Musik im Radio. Für den Künstler, der schon von der Öffentlichkeit angenommen ist, schon auf CD ist, schon im Radio gespielt wird, ist die Möglichkeit, dass er explodiert sehr groß. Es ist eine Aufstiegsmöglichkeit, die wir geschaffen haben“ (DJ Marlboro, zitiert nach Essinger 2005: 259 [vgl. Anhang: 10]).

Die Veröffentlichung von Musik beginnt in Brasilien mit der Registrierung einer Nummer im ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) und der Erfassung des jeweiligen Autorenrechts des Künstlers. Im Fall des Funk gibt der Künstler, wenn er einen Vertrag bei den Plattenlabels unterschreibt, die meist an die größten Soundsystems des Marktes gekoppelt sind, jedoch normalerweise alle Rechte an seiner Musik ab. Es entwickelt sich eine Machtbeziehung zwischen den Inhabern der Equipes und den MCs. Denn wenn die Musik einmal veröffentlicht wurde, kann nur das Equipe, das sie verlegt, das Spielen der Nummer erlauben. Die Soundsystems argumentieren dieses Prinzip damit, dass das Veröffentlichen einer Musik die Garantie mit sich bringt, dass sie auf einem Baile gespielt wird. Da die gleichen Soundsystems auch Zugang zu Kommunikationsmedien wie Fernsehen und Radio haben, bieten sich für den Künstler Verbreitungsmöglichkeiten, die mithelfen, dass er erfolgreich wird und genug Auftritte machen kann. Das bedeutet jedoch auch, dass die MCs ihre Hits nur bei den Equipes spielen dürfen, wo sie die Musik herausgebracht haben und deswegen die Soundsystems kaum verlassen können. Viele der bekannteren MCs und DJs haben deswegen ihre eigenen Verlage eröffnet, Manager angestellt oder sind dazu übergegangen, selbst ihre Karrieren zu verwalten, um dem Schema der Soundsystems zu entkommen und unabhängig zu werden. Die Manager arbeiten generell mit einer Anzahl von MCs zusammen und sind manchmal auch Sekretäre, Chauffeure, Ehepartner, Verlobte oder Geschwister der MCs. In der Struktur des Funk sind normalerweise alle Verträge informell (vgl. Ignácio/Simas 2008: 14ff). Es gibt jedoch seit 2008 eine neue Bewegung und Vereinigung der Funk-Musiker namens APAFUNK [35] (Associação de Profissionais e Amigos do Funk), die die Bewegung „Movimento Funk é Cultura“ anführt. Diese forderte in einem Manifest[36] nicht nur eine gesetzliche Anerkennung der Musikrichtung – was seit dem 1. September 2009 auch

[35] Siehe http://apafunk.blogspot.com/ [04.11.2009].
[36] Siehe http://www.observatoriodefavelas.org.br/userfiles/file/manifesto1.pdf [04.11.2009].

erfolgreich durchgesetzt wurde – sondern auch eine Änderung in den vorherrschenden Strukturen des Musikmarktes, mit dem Ziel, fixere und klarere Regeln für Verträge und Gagen zu schaffen.
Funk-CDs sind nur selten in Plattenläden und Musikgeschäften, sondern fast ausschließlich bei den Straßenverkäufern (*camelôs*) zu finden, die Piraterieprodukte und Bootleg-CDs verkaufen. Dazu trägt einerseits die Struktur des Marktes bei, da die Plattenlabels nur wenig Anstrengung in die Verbreitung und Vermarktung der Funk-CDs investieren und andererseits auch die Tatsache, dass ein Großteil des Funk-Publikums wenig Kaufkraft besitzt. Die Piraterie, die in Brasilien eine enorme Dimension besitzt, kann die Produkte immer zu einem geringen Teil des Originalpreises anbieten. Dies führt dazu, dass die Produktion von CDs, selbst wenn sie unabhängig von den Soundsystems stattfindet, für die MCs und DJs kein Einkommen erzeugt, sondern lediglich zur Repräsentation dient und zu mehr Auftrittsmöglichkeiten führt. Auch für die Soundsystems selbst haben die CDs größtenteils lediglich einen Repräsentationswert. Die MCs und DJs verdienen in der Funk-Szene eigentlich ausschließlich durch die Auftritte.

Die Tätigkeiten der MCs und DJs sind zwar die sichtbarsten Arbeitsmöglichkeiten in der Funk-Welt und bieten auch die besten Chancen für Prestige und soziale Mobilität, daneben gibt es jedoch ein großes Repertoire an weniger sichtbaren Beteiligten. Dazu können beispielsweise bei großen Veranstaltungen Ton- und Lichttechniker, VJs (Visual Artist), Choreographen, Tänzer, manchmal auch Musiker, die Instrumente spielen, Bühnenbildner, PR-Leute oder Graphiker zählen. Daneben spielen viele weitere für die Produktion, Vermarktung und Verbreitung der Bailes, Platten, Zeitschriften, Radio- und TV-Programme Zuständige eine Rolle. Weiters gibt es zahlreiche Personen, die durch den Verkauf von Essen und Getränken vom Baile profitieren. Die Entstehung des Funk Marktes erweiterte die Arbeitsmöglichkeiten für die armen Jugendlichen und eröffnete kreative und sensible Berufsperspektiven in ihrer eigenen Kultur. Die wirtschaftliche Bedeutung zeigt sich, wenn man den Arbeitsmarkt für Jugendliche aus armen Schichten betrachtet. Sind sie nicht ohnehin arbeitslos, dann handelt es sich um schwere Arbeiten, die monoton und schlecht bezahlt sind und lange Arbeitstage ohne gesetzlichen Schutz beinhalten. Auf diese Weise stellen die Funk-Feste einerseits Orte des Zusammentreffens für die Jugendlichen dar, wo sie ihre Sicht der Gesellschaft, ihre Ängste und Hoffnungen ausdrücken können, andererseits werden durch diese neu geschaffenen Arbeits-

möglichkeiten auch Alternativen zu einer schlecht bezahlten Arbeit und der Verführung durch die Welt des Verbrechens geschaffen (vgl. Souto 1997: 68f).

5. Zur Konstruktion des „Anderen“ im lokalen Diskurs

Wurde im vorherigen Kapitel die Funk-Szene selbst dargestellt, so widmet sich der folgende Teil der Arbeit der Darstellung des Funk in der brasilianischen Gesellschaft. Dabei wird der Diskurs, der sich um die Musik entwickelt hat und der eng mit den gesellschaftlichen Problemen der Carioca Gesellschaft und dem Verhältnis zwischen den verschiedenen sozialen Klassen in Verbindung steht, behandelt. Die Vorstellungen, die in der brasilianischen Gesellschaft zu der Musik existieren, nahmen ihren Anfang in den 1990er Jahren, als die Musikkultur nach einigen Ereignissen plötzlich öffentliche Sichtbarkeit erlangte. Nach einer Analyse des lokalen Diskurses wird der Gegensatz zwischen der Selbst- und Fremdrepräsentation der Funkeiros und Funkeiras erörtert und die Betrachtungsweise von Funk als der soziale „Andere“ der Carioca Gesellschaft begründet. Die Beschäftigung mit verschiedenen brasilianischen Kultur- und Gesellschaftstheorien wie der Umwandlung des Samba in ein nationales Symbol, der Theorie der *Antropofagia* und dem Mythos der *democracia racial* macht Besonderheiten der lokalen Identität des Funk und seine Verbindung zur brasilianischen Kultur sichtbar.

5.1. Der lokale Diskurs

Der in diesem Kapitel aufgezeigte lokale Diskurs zu Funk Carioca erklärt die Entwicklung von vielen negativen Betrachtungsweisen der Musik, welche oft als gewalttätig, pornographisch und sexistisch dargestellt wird. Diese Vorstellungen zu der Musikkultur spielen nicht nur in der brasilianischen Gesellschaft eine Rolle, sondern auch in der Betrachtung der Musik außerhalb des Landes. Deswegen dient dieser Teil der Arbeit als eine Grundlage für das Verständnis des internationalen Mediendiskurses zu Funk, der in Kapitel 6.2.1. erläutert wird. Aufgrund des chronologischen Aufbaus der Arbeit werden der nationale und internationale Diskurs zu dem Genre erst am Schluss der Arbeit einander gegenübergestellt und direkt miteinander verglichen.

5.1.1. Diskurstheorie und Diskursanalyse

Diskurs[37] ist ein sehr unklar definierter Begriff. Ursprünglich wurde er für eine gelehrte Abhandlung bzw. einen erörternden Vortrag verwendet. Er kann jedoch auch einen Gedankenaustausch, einen heftigen Wortstreit oder allgemein sprachliche Äußerungen bezeichnen und je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen annehmen. In der Diskurstheorie wird der Begriff heute meist in Anlehnung an das Konzept der Diskursanalyse des französischen Theoretikers Michel Foucault verwendet. Mit den Arbeiten von Foucault erlangte die Diskurstheorie als soziologische Theorie Relevanz und nahm über die Sprachwissenschaften und Linguistik hinausgehende Bedeutungen an.

Diskurs wird bei Foucault als eine Gruppe von Aussagen verstanden, die eine Sprache zur Verfügung stellen, um zu einem gewissen historischen Zeitpunkt über ein bestimmtes Thema zu sprechen bzw. das Wissen darüber darzustellen. Ein Diskurs besteht aus mehreren Aussagen, die zusammen das ergeben, was Foucault eine „diskursive Formation" nennt. In einer diskursiven Formation beziehen sich die diskursiven Vorgänge auf das gleiche Objekt, teilen den Stil, haben eine gemeinsame Strategie und unterstützen eine institutionelle, administrative oder politische Strömung und ein Muster. Der Diskurs selbst generiert dabei das Thema, weshalb es keine Bedeutungen außerhalb des Diskurses gibt (vgl. Hall 1997: 44). Stuart Hall definiert Diskurs folgendermaßen:

„A discourse is a group of statements which provide the language for talking about – i.e. a way of representing – a particular kind of knowledge about a topic. When statements about a topic are made within a particular discourse, the discourse makes it possible to construct the topic in a certain way. It also limits the other ways in which the topic can be constructed" (Hall 1996: 201).

Diskurse haben eine Auswirkung auf die Praxis und werden durch sie strukturiert. Bei Foucault stehen Sprache und Praxis sowie Denken und Handlung in einer direkten, untrennbaren Verbindung miteinander. Wissen über und Praktiken rund um gewisse Themen sind nach Foucault zeitlich und kulturell spezifisch. Sie können nicht bedeutungsvoll außerhalb spezifischer Diskurse existieren, das heißt außerhalb der Art ihrer Darstellung im Diskurs, der jeweiligen Form der Wissensproduktion und ihrer Regulation durch diskursive Praktiken und disziplinarische Techniken einer bestimmten

[37] Diskurs kommt vom lateinischen *discursus* als „das Auseinanderlaufen, Hin- und Herlaufen"; im Französisch bezeichnet *discours* die Rede bzw. Ansprache.

Gesellschaft und Zeit (vgl. Hall 1997: 47). Bei der Analyse von Diskursen geht es damit um mehr als um eine Untersuchung von Sprachstrukturen und eine Betrachtung der Texte. In der Diskursanalyse wird die den Texten zugrunde liegende Praxis der Bedeutungskonstruktion herausgearbeitet und die Form der Wissensgenerierung zu rekonstruieren versucht. Diskurse strukturieren die soziale Praxis und konstruieren eine eigene Realität. Sie wirken sich auf die Handlungen der Menschen aus und bestimmen damit auch die soziale Ordnung (vgl. Diaz-Bone 2002a: 67).

Foucault prägte den Begriff der „diskursiven Praxis“, welche dem Diskurs auf tieferer Ebene zugrunde liegt. In der Archäologie des Wissens meint er, Diskurse seien nicht

„als Gesamtheiten von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1997: 74).

Die diskursive Praxis bildet in einem gesellschaftlichen Bereich, einem Wissensgebiet und zu einer bestimmten Zeit die kollektive Wissensordnung. Verschiedene Diskurselemente wie die im Diskurs angesprochenen Themen und Objekte, die einnehmbaren Sprecher-positionen und die Strategien werden durch die diskursive Praxis konstruiert und beeinflusst. Die Ausbildung dieser Diskurselemente ist gleichzeitig ein Prozess und eine Ordnung. Sie werden durch den Diskurs bestimmt und durch die diskursive Praxis miteinander in ein Geflecht von Beziehungen gebracht. Diskurse sind nach Foucault keine Beschreibungen einer bereits vor dem Diskurs existierenden Realität, sondern sie bilden erst die Sachverhalte. Durch sie erhalten Begriffe ihren Gehalt. Die Diskurselemente werden durch die zugrunde liegenden Ordnungsprinzipien und Schemata miteinander vernetzt. Diese Ordnungsstrukturen des Wissens, die Foucault „Episteme“ genannt hat, sind für ihn Denkmuster einer bestimmten Kultur und Epoche, die in verschiedenen Diskursen zutage treten und bestimmen, was jeweils als Wissen gilt. Der Diskurs und die diskursive Praxis gehen über den Text und eine Menge an Aussagen hinaus, da die Texte lediglich den materiellen Ausdruck der diskursiven Praxis darstellen. Diskurse bestimmen die Wahrnehmung und beeinflussen die individuelle Erfahrung. Foucault unterscheidet weiters diskursive und nicht-diskursive Praktiken wie Institutionen oder architektonische Einrichtungen. Diese können sich gegenseitig anregen und aufeinander einwirken (vgl. Diaz-Bone 2002b: 127ff).

Der Diskurs und das hier produzierte Wissen stehen nach Foucault in enger Beziehung zur Macht. Es existiert eine tiefe Beziehung zwischen Diskurs, Wissen und Macht:

„We should admit rather that power produces knowledge (…) that power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations" (Foucault 1995: 27).

Das Konzept des Diskurses ist eng mit Fragen der Macht verbunden, da die Auffassung darüber, ob etwas „wahr" ist, weniger durch die Tatsachen der Realität als durch die Macht selbst bestimmt wird. Deshalb geht es nicht um die „Wahrheit" oder „Unwahrheit" eines Diskurses, sondern vielmehr um seine Effektivität in der Praxis. Macht produziert Wissen. Macht und Wissen beziehen sich aufeinander bzw. setzen sich gegenseitig voraus. Der Diskurs ist ideologisch nicht neutral. Nach Foucault ist nicht nur der Diskurs immer in Macht verwurzelt, sondern der Diskurs ist auch eines der Systeme, über die Macht zirkuliert. Das Wissen, das ein Diskurs produziert, konstituiert eine Art von Macht, die über jene, über die das Wissen existiert, ausgeübt wird. Die, die den Diskurs produzieren, haben auch die Macht, ihn „wahr werden zu lassen" wie etwa die Rechtsgültigkeit oder einen wissenschaftlichen Status durchzusetzen. Wenn Macht operiert, um die „Wahrheit" einer Gruppe an Aussagen durchzusetzen, dann wird nach Foucault ein „Regime of truth", ein „Wahrheitsregime" produziert. Es bestimmt, was als „normal" und „richtig" gilt (vgl. Hall 1996: 203ff). Es geht dabei nicht nur darum, dass Wissen immer eine Form der Macht ist, sondern auch, dass es mit Fragen der Macht zusammenhängt, ob und unter welchen Umständen das Wissen angewandt wird. Wissen operiert nicht im leeren Raum, sondern wird mithilfe bestimmter Technologien und Strategien, in spezifischen historischen Situationen und institutionellen Bereichen angewandt. Ein Beispiel ist bei Foucault die Bestrafung. Es geht dabei um die Frage, wie die Kombination von Wissen und Macht ein bestimmtes Konzept des Verbrechens und des Verbrechers erschaffen hat, auf welche Weise es bestimmte reale Auswirkungen sowohl für den Verbrecher als auch den Bestrafenden nach sich zieht und wie es in bestimmten historisch spezifischen Beispielen umgesetzt wurde. Foucault betrachtet Macht nicht als eine Kette, die von oben nach unten oder von einer bestimmten Quelle ausgeht, sondern als zirkulierend. Sie wird nie von einem Zentrum monopolisiert, sondern entwickelt sich und existiert über eine netzartige Organisation. Macht wird dabei als ein produktives Netzwerk gesehen, das den ganzen sozialen Körper durchläuft, das Dinge durchzieht und produziert und so auch Wissensformen und Diskurse erzeugt. Foucault geht es dabei nicht um große

Machtstrategien, sondern um die „micro-physics of power“, die vielen lokalisierten Kreise, Taktiken, Mechanismen und Effekte, über die Macht zirkuliert. Die Hauptkritik, die Foucault entgegengebracht wird, ist, dass er zuviel im Diskurs absorbiert und dabei den Einfluss von materiellen, strukturellen und ökonomischen Faktoren auf den Ablauf von Macht und Wissen verneint (vgl. Hall 1997: 48ff). Subjekte operieren bei Foucault immer innerhalb der Grenzen der „Episteme“, der „diskursiven Formationen“ und des „regime of truth“ einer spezifischen Periode und Kultur. Foucaults „Subjekt“ wird im Diskurs produziert und nimmt als Individuum eine untergeordnete Stellung ein. Auf der einen Seite erzeugt der Diskurs selbst Subjekte, das heißt Figuren, die eine spezielle Form des Wissens personifizieren wie z.B. die hysterische Frau oder der Homosexuelle. Sie sind spezifisch für bestimmte „discursive regimes“ und historische Perioden. Auf der anderen Seite produziert der Diskurs auch einen Ort für das Subjekt, von dem aus das spezifische Wissen am meisten Sinn ergibt. Wir werden auf diese Art auch seine „Subjekte“, indem wir uns seinen Bedeutungen, seiner Macht und Regulation unterwerfen. Alle Diskurse konstruieren also Subjekt-Positionen, von denen aus sie erst einen Sinn ergeben (vgl. Hall 1997: 55f).

Siegfried Jäger und das Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung haben orientiert am Foucaultschen Diskursverständnis ein Verfahren der Diskursanalyse entwickelt. Jäger differenziert innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtdiskurses zwischen den Spezialdiskursen der Wissenschaften und dem „Interdiskurs“, der alle nicht-wissenschaftlichen Diskurse beinhaltet. Weiters unterscheidet er „Diskursfragmente“, „Diskursstränge“, „diskursive Ebenen“ und „Diskursknoten“. Mit „Diskursfragment“ benennt er einen Text oder einen Textabschnitt, der ein bestimmtes Thema (wie zum Beispiel das Thema Ausländer) behandelt. Als „Diskursstränge“ bezeichnet Jäger eine Menge an thematisch einheitlichen Diskursfragmenten. Die verschiedenen Diskursstränge können sich dabei gegenseitig beeinflussen. In einem Text können verschiedene Diskursfragmente, das heißt thematische Bezüge zu verschiedenen Diskurssträngen, enthalten sein oder es können in einem Diskursfragment (einem thematisch eindeutig zuordenbaren Text) Bezüge zu anderen Themen vorkommen. Dies bezeichnet Jäger als „diskursive Knoten“, welche die Diskurssträngе miteinander verbinden und vernetzen. Die verschiedenen Diskursstränge können auch nach unterschiedlichen Kriterien zusammengefasst und zugeordnet werden (beispielsweise als Diskurse der Ausgrenzung oder nach gesellschaftlichen Themen wie dem Nationalismus). Dabei ist zu beachten, dass Diskurse nicht zeitlos sind, sondern eine Vergangenheit und Zukunft besitzen, weshalb

größere Zeiträume von „diskursiven Flüssen“ analysiert werden sollten. Jäger entwirft außerdem den Begriff der „diskursiven Ereignisse“, die zu „diskursiver Aufregung“ führen. Weiters unterscheidet er verschiedene „diskursive Ebenen“ wie etwa jene der Wissenschaft, Politik, Medien und des Alltags. Auch die verschiedenen Diskursebenen können aufeinander einwirken und sich aufeinander beziehen, weshalb die Beziehung zwischen den verschiedenen diskursiven Ebenen analysiert werden muss. Alle Diskursstränge einer Gesellschaft formen zusammen den gesamtgesellschaftlichen Diskurs, wobei beachtet werden muss, dass Gesellschaften keineswegs homogen sind. Die Gesamtdiskurse verschiedener Gesellschaften sind wiederum Teil eines heterogenen globalen Diskurses bzw. Weltdiskurses, der ein komplexes und verästeltes Netzwerk darstellt, welches die Diskursanalyse zu entwirren versucht. Dabei beginnt die Analyse bei den einzelnen Diskursfragmenten, geht dann zum Diskursstrang, der auf den einzelnen diskursiven Ebenen untersucht wird, und schließlich zum gesellschaftlichen Gesamtdiskurs (vgl. Jäger 1993: 181ff).

Bei der Darstellung des Funk-Diskurses geht es mir darum, anhand von einzelnen Beispielen zu zeigen, wie sich die Vorstellungen, die ein großer Teil der brasilianischen Gesellschaft zu der Musik und seinem sozialen Umfeld hat, entwickelt haben. Insbesondere versuche ich hier anhand der Diskurse in den Printmedien und dem Internet, die diskursive Entwicklung der ständig anzutreffenden Verbindung von Funk mit Drogenhandel, Gewalt und Sex darzustellen. Es handelt sich um die Frage, wie das Thema „Funk“ im Diskurs konstruiert wurde, welche „diskursiven Ereignisse“ eine Rolle spielten und in welcher Beziehung dies zu den Ebenen der Politik (etwa gesetzlichen Bestimmungen zu Funk) und der Öffentlichkeit steht. Orientiert am Diskursverständnis von Foucault gehe ich von der Annahme aus, dass das Wissen über die Musik weniger einer vordiskursiven Realität entspricht, sondern vielmehr im Diskurs selbst konstruiert wurde und mit Fragen der Macht in Verbindung steht. Es geht dabei darum darzulegen, auf welche Weise es sich in der Praxis als effektiv erwiesen hat. Bei der Untersuchung des Diskurses zu Funk gehe ich von folgenden Fragen aus: Wie sieht die diskursive Konstruktion und Problematisierung der Funk-Kultur aus? Wie werden und wurden Vorstellungen über eine einheitliche Funk-Bewegung konstruiert, geformt und verändert? Wie wurde so etwas wie ein homogenes Äußeres, eine Essenz – eine Kultur des Funk – geschaffen? Wie wird die Musikrichtung dargestellt und charakterisiert? Welche Kontexte werden als typisch für die Musik und die Funk Kultur angesehen?

Meine eigene Analyse, in der ich die Texte, orientiert an dem Duisburger Verfahren der Diskursanalyse, mit Hilfe einer Datenbank verschiedenen Themenblöcken (Diskurssträngen) zugeordnet habe, setzt ab dem Jahr 2001 an. Um die vorherigen Entwicklungen mit einzubeziehen, ziehe ich bereits vorhandene wissenschaftliche Literatur zu der Darstellung von Funk in den Medien und der Öffentlichkeit heran, vor allem die Medienanalyse von Micael Herschmann (2000), die detaillierteste Bearbeitung dieses Themas, und das Buch über die Geschichte des Funk von Silvio Essinger (2005). Für die Diskursanalyse habe ich ca. 130 brasilianische Medienberichte zu Funk gesammelt, die bis auf das Jahr 2001 zurückgehen und vor allem die Printmedien und das Internet beinhalten. Ich gehe jedoch anhand von Gesetzen zu Funk auch auf die diskursiven Verschränkungen mit der politischen Ebene ein und setze den Medienberichten auch die Aussagen der Funkeiros selbst entgegen. Dabei ist zu betonen, dass auch die Medien nicht eine einzige Meinung vertreten, sondern selbst eine Zeitung (wie *O Globo* oder *O Dia*) eine Vielzahl verschiedener Meinungen und Formen der Berichterstattung beinhaltet. Die hier dargestellte Diskursanalyse will anhand von einigen diskursiven Ereignissen zeigen, wie sich die vorherrschenden Vorurteile über Funk entwickelt haben. Dies ist auch für den globalen Diskurs über die Musikrichtung von Bedeutung, da Vorstellungen aus dem lokalen Diskurs vielfach von Journalisten außerhalb Brasiliens übernommen wurden und somit in den internationalen Diskurs zu Funk geflossen sind. So möchte ich in diesem Kapitel den lokalen Diskurs darstellen, um später zu zeigen, wie sich dieser mit der transnationalen Verbreitung der Funk-Musik auch auf die international vorherrschenden Diskurse ausgewirkt hat und inwieweit die Diskurse sich gleichen oder voneinander unterscheiden.

Eine vollständige und bis ins Detail gehende Diskursanalyse wie Jäger sie in seinem Buch ausgearbeitet hat, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit und meine persönlichen Möglichkeiten übersteigen. Einerseits habe ich nur einen eingeschränkten Zugang zu den brasilianischen Diskursen zu Funk und anderseits wäre eine sprachliche Analyse aufgrund eines begrenzten Sprachverständnisses nicht sinnvoll und würde auch nicht meinen Zielsetzungen entsprechen.

Die nationale Medienanalyse zeichnet sich durch die besondere Bedeutung einiger spezieller Themen innerhalb des Diskurses zu Funk aus: In den Arbeiten von Herschmann und Essinger waren dabei folgende Inhalte vorherrschend: die *Arrastão* und die Gewalt (ab 1992), die *Bailes de Corredor* (ab 1992, v.a. 1997 bis 1999), der Funk *Proibidão* und die

Verbindung mit dem Drogenhandel (ab 1995), der Sexismus und die „Schwangere des Funk“ (März 2001), die *Tapinha-Diskussion* bzw. Gewalt gegen Frauen (Februar/März 2001), die nationale Anerkennung (1995, ab 2001) sowie einzelne Beispiele eines internationalen Interesses (ab 2000). Ab dem Jahr 2001 ließen sich bei den von mir gesammelten Texten folgende Themen unterscheiden: Gewalt, Funk *Proibidão* und die Verbindung zum Drogenhandel (2000 bis 2004), Sexismus und die „Schwangere des Funk“ (März 2001), die *Tapinha*-Diskussion und Gewalt gegen Frauen (Februar/März 2001), die nationale Anerkennung der Musik (ab Februar 2001), die internationale Anerkennung (ab März 2004), die Diskussion um MC Tati Quebra-Barraco (v.a. ab Oktober 2004) und andere weibliche Funk-MCs (ab Dezember 2004)

Aufgrund der Themen der Berichte komme ich zu der Unterscheidung zwischen vier Diskurssträngen: 1) Gewalt und Drogenhandel, 2) Frauen und Sexualität, 3) nationale Anerkennung, 4) internationale Verbreitung. Um die diskursive Konstruktion der Musik darzustellen, gehe ich in diesem Kapitel vor allem auf die ersten drei Punkte ein.

5.1.2. Zwischen Verbot und Anerkennung

Angesichts der zahllosen Anschuldigungen, die die Funkeiros in den 1990er Jahren trafen, fragte sich Micael Herschmann, was sich wann und warum geändert hatte, da zuvor kaum über die Musik geredet wurde. Als Anfangspunkt der Kriminalisierung des Funk in Rio de Janeiro identifizierte er die *Arrastões* (Plural von *Arrastão*) im Oktober 1992, Kämpfe bzw. Massenüberfälle durch arme Jugendliche an den reichen Stränden der Zona Sul der Stadt, die eine Panik auslösten. *Arrastão,* portugiesisch für Schleppnetz, bezeichnet einen Vorfall, bei dem Jugendliche der Favela angeblich nebeneinander aufgereiht über den Strand ziehen und von den Badenden alles Greifbare mitnehmen. Herschmann analysierte 125 Artikel der Printmedien und konnte feststellen, dass Funk bis 1992 praktisch nicht in den brasilianischen Medien existierte. Weiters zeigte er, dass es möglich ist, zwischen 1992 und 1996 einen zweifachen Prozess zu identifizieren. Auf der einen Seite fand Ende 1992/Anfang 1993 sowie Ende 1994 bis 1995 ein Prozess der Kriminalisierung statt. Auf der anderen Seite wurde Funk zur gleichen Zeit als ein wichtiger kultureller Ausdruck und als ein bedeutendes Marktsegment anerkannt. Von dem Moment der *Arrastões* weg erlangten die Phänomene der Peripherie und der Favelas eine ungewohnte Aufmerksamkeit in den Medien. Die wichtigsten Zeitungen Rios und des Landes wie *O Globo, Folha de São Paulo, Jornal do Brasil* und *O Dia* begannen der Thematisierung des Funk

ausdrucksvoll Platz zu widmen (vgl. Herschmann 2000: 94ff). Bald wurden die Haupttäter der *Arrastões* als Funkeiros identifiziert, Jugendliche aus den Slums, die jedes Wochenende die Bailes Funk besuchten. Die Sonntagsausgabe des *Jornal do Brasil* brachte beispielsweise einen Artikel mit der Schlagzeile „Movimento funk leva desesperança" (Funk-Bewegung erzeugt Verzweiflung):

„From Leme to Barra da Tijuca, the beaches were partitioned according to gang membership. This army was drawn from the two millions frequenters of funk – a rhythm, a movement, or a force".[38]

Auch das Nachrichtenmagazin *Veja* brachte eine Reportage, wobei der Untertitel „Baile só é bom se tiver briga" (Der Baile ist nur gut, wenn es eine Schlägerei gibt) lautete.

„The tribes that terrorized the beaches of Rio de Janeiro can be compared to English hooligans or the perverse Mancha Verde gang of the Palmeiras suburb in São Paulo. They are youths who band together to go on rioting sprees wherever and whenever the occasion arises. The name 'galera' was coined in the funk dance clubs of Rio suburbs, where gangs from the slums and Favelas gather in multitudes of up to 4.000… The aficionados of rioting call themselves funkeiros and they cultivate frequent showdowns as a leisure activity".[39]

Anfangs wurde der Vorfall als reiner Überfall interpretiert, bald jedoch als territorialer Konflikt zwischen Jugendlichen verfeindeter Gebiete wahrgenommen, bei dem der Raub nur einen Nebeneffekt darstellte. Aufgrund der von den Medien festgestellten Verbindung zu der Musik wurden die Funkeiros dadurch permanent stigmatisiert. Als Folge der *Arrastões* wurde von einigen Personen der Mittelklasse gefordert, die Buslinien aus der Zona Norte in die Zona Sul zu unterbrechen. Sie mussten diese Forderung jedoch zurücknehmen, als sie feststellten, dass auch ihre Hausangestellten auf die Busse angewiesen waren (vgl. Yúdice 1994: 204). Durch die *Arrastões* fanden sich die Funkeiros im Zentrum eines Konflikts über den Platz der Armen sowie ihren Zugang zu Gütern und Dienstleistungen der Staatsbürgerschaft. Die Funkeiros wurden durch die Bilder im Fernsehen und der Presse zu einer Bedrohung – arme Jugendliche der Favelas, die Angst verbreiten und die Mittelklasse und Oberschicht berauben. Dadurch wurde wiederum ihre Repression gerechtfertigt. Die Funkeiros fanden aber neben der Dämonisierung auch eine wachsende Akzeptanz und Funk-Sänger begannen, Anerkennung zu erhalten (vgl. Yúdice 1994: 209f). Schon im März 1992 war es jedoch zu den ersten Verboten von Bailes Funk

[38] Jornal do Brasil, 23. Oktober 1992, S.32, zitiert nach Yúdice 1994: 201.
[39] Veja, 28. Oktober 1992, S.22, zitiert nach Yúdice 1994: 202.

gekommen, nachdem es im Zusammenhang mit Funk-Festen zu einigen Gewaltakten gekommen war (vgl. Essinger 2005: 119).

Neben den zahllosen Medienberichten über die Arrastões und der Erzeugung einer öffentlichen Panik kam es dennoch auch zu konstruktiven Debatten zu dem Thema. Ein Beispiel hierfür ist ein von Manoel Ribeiro 1993 durchgeführter Workshop, an dem Universitätsprofessoren, Soziologen, Anthropologen, Repräsentanten der Anwohner-vereinigungen der Favelas, der Bürgermeister der Stadt, Funk DJs, Chefs von Soundsystems und Gruppen von Funkeiros teilnahmen. Es wurde über das Problem der Gewalt im Zusammenhang mit Funk diskutiert. Dies war der zweite Versuch einer Annäherung zwischen Intellektuellen, Autoritäten und dem Funk-Phänomen. Der erste fand ein Jahr davor mit einem Seminar zu Funk und Gewalt statt und vereinigte ca. 50 Teilnehmer, neben Vertretern des Staates und der Zivil- und der Militärpolizei, auch Anthropologen, Sozialwissenschaftler, Anhänger des Movimento Negro und Kultur-produzenten.
Der Workshop zeigte, dass in Beziehung zu der Funk-Bewegung zumindest zwei theoretische Positionen existierten. Manche befürchteten einen Klassenkampf, während anderen, wie Manoel Ribeiro, die Integration dieser Masse an ausgeschlossenen Jugendlichen nicht nur möglich, sondern unerlässlich schien. Nicht zulässig sei es, ihnen ihr Recht auf Unterhaltung abzusprechen, Bailes zu verbieten und Clubs zu schließen (vgl. Ventura 1994:151ff).

„Manoel erinnerte an den Zusammenprall der Galeras in der Zona Sul, an ‚das Unbehagen, das von ihnen auf unseren Stränden verursacht wurde' und zeigte, wie der Vorfall sich in das Bewusstsein der Mittelklasse eingeschrieben hatte. ‚Von hier weg wurden die galeras funks für jede unerlaubte Handlung in der Stadt verantwortlich gemacht: Drogenkriege, Konflikte zwischen Fußballfans, Schlägereien von Studenten'" (Ventura 1994: 154 [vgl. Anhang: 11]).

Erreichten Ende der 1980er Jahre mit der Nationalisierung des Funk einige Nummern der Platte *Funk Brasil* nationale Bekanntheit, so wurde Mitte der 1990er Jahre ein Punkt erreicht, an dem Jugendliche aller sozialen Schichten die Musikrichtung hörten. Zuvor war Funk noch mehr oder weniger auf die Favelas beschränkt gewesen. In seiner romantischen Version des *Funk Melody* und mit Musikern wie Claudinho e Buchecha, Duda do Borel und Cidinho e Doca wurde Funk schließlich zu einem großen Hit. Wie meine Interviewpartner bestätigten, hörte fast die ganze Jugend von Rio de Janeiro zu jener Zeit die Musik, selbst jene, die sich später wieder von ihr abwandten. Funk wurde auf jeder

Party und von jedem Radiosender gespielt. Der neu entstandene Markt zeigte sich im wachsenden Raum in den Distributionsmedien. Obgleich es bereits in den 1980er Jahren Radioprogramme und Plattenproduktionen gegeben hatte, kam der große Boom erst in den 1990er Jahren. 1995 gab es bereits täglich Radioprogramme auf sechs Sendern, mehrere Fernsehprogramme, Funk war in jeder Hitparade präsent und für dutzende Goldene Schallplatten verantwortlich. Souto sieht den grundlegenden Impuls für diese Transformation im *abrasileiramento*, in der „Brasilianisierung" des Funk, was die letzte Etappe eines Prozesses der Substituierung der Importe durch Produkte nationaler Labels darstellte (vgl. Souto 1997: 62).

Seit 1992, besonders jedoch zwischen dem September 1994 und dem November 1995, wurde Funk mit Kämpfen zwischen jugendlichen Funkeiros, dem Drogenhandel und dem organisierten Verbrechen in Verbindung gebracht. Die zweite intensive Kampagne der Kriminalisierung des Funk in den Medien war gegen die Bailes Funk allgemein, und speziell gegen die Funk-Feste in den Favelas, die Bailes de Comunidade, gerichtet. Dies führte während der so genannten „Operações Rio I e II" – Militäraktionen gegen die organisierte Kriminalität in den Favelas, die 1994 und 1995 stattfanden – schließlich zu einem Verbot dieser Bailes. In der Zeit zwischen 1993 und 1995 kam es auf der anderen Seite zu dem, was Sympathisanten als einen „neuen kulturellen Waffenstillstand" betrachteten, während die konservativen Teile der Gesellschaft es als eine „gefährliche" Annäherung der Klassen ansahen. Zu ihrem Entsetzen und dem zahlloser Eltern begann eine große Zahl der Jugendlichen der Mittelschicht die Teilnahme an den Bailes Funk in den Favelas als eine Art der Freizeitbeschäftigung anzusehen. Einer der bekanntesten und beliebtesten war der Baile in der Favela Chapéu Mangueira, der bald als *Baile da Paz*, als „Fest des Friedens", bekannt wurde (vgl. Herschmann, 2000: 103f). Dieses Phänomen wurde auch in der Presse beschrieben:

"Freitagnacht. Der Junge verabschiedet sich von seiner Mutter und benachrichtigt sie, dass er zu einem Baile Funk gehen wird. Wohin? Der Mutter stehen bei der bloßen Vorstellung, ihr Sohn könnte den Hügel hinaufsteigen und uh! tererê![40] schreien, die Haare zu Berge. Es beginnt jene Diskussion zuhause. Situationen wie diese fangen in den Apartments der Mittelschicht schon an, alltäglich zu werden. (…) Das immer häufigere Auftauchen der Bailes in den polizeilichen Nachrichtenteilen der Zeitungen – vor allem wegen den ‚Botschaften', die vom Comando Vermelho in den Texten vieler Lieder vermittelt werden

[40] *Uh! Tererê*! bildete sich auf dem Prinzip der Homophonie beruhend aus dem englischen Titel "Whoomp! There It Is", einer Hit Single der Miami Bass Gruppe Tag Team.

– führt zu Panik in den Familien der Mittelschicht und verwandelt die Funkeiros in eine Art verfluchte Version des Rockers der 50er Jahre“.[41]

1995 wurde eine „CPI do funk“ (Comissão Parlamentar de Inquérito), eine parlamentarische Untersuchungskommission zu Funk, ins Leben gerufen. Man wollte der Gewalt innerhalb der Funk-Bewegung auf den Grund gehen und die angebliche Beziehung des Funk zu dem Drogenhandel in Rio untersuchen.[42] Da man diese Verbindung nicht nachweisen konnte, entschlossen sich einige Politiker, die Funk-Feste zu regulieren. Der Stadtrat Antônio Pitanga, entwickelte einen Gesetzesentwurf, der die Bailes Funk als eine populärkulturelle Ausdrucksform anerkannte und in dem Rahmenbedingungen für die Abwicklung der Bailes entwickelt wurden. Im Jahr 1996 wurde schließlich ein Gesetz beschlossen, das die Bailes regelte.[43] Das Gesetz schuf eine Grundlage für die Regulierung der Bailes in den Clubs und konnte so zwar die Kontinuität des Funk sichern, jedoch nicht verhindern, dass die Bailes de Comunidade, trotz ihrer Friedlichkeit und Popularität, verboten wurden. Die Zeit vor dem Verbot war durch eine intensive Polemik gekennzeichnet und mobilisierte Politiker, Repräsentanten der Öffentlichen Sicherheit, Anwohnervereine der Favelas und die öffentliche Administration. Verschiedene Umstände wie das Fehlen einer akustischen Abschirmung, Streitereien am Eingang und auf dem Weg zum Baile, Anschuldigungen eines erhöhten Drogenkonsums, der Zweifel, woher das Geld für die Finanzierung der Bailes stammte und der Druck der konservativen Sektoren der Mittelschicht führten dazu, das diese Art von Baile von der Polizei geschlossen wurde. Das Klima der Hysterie, das zu jener Zeit herrschte und in Leserbriefen der größten Zeitungen und Interviews sichtbar wurde, die mit Eltern der Mittelschicht und Verantwortlichen der öffentlichen Sicherheit gemacht wurden, führte zu einem starken Druck, die Bailes sofort zu verbieten (vgl. Herschmann 2000: 170f).

„Die Kampagne in den Medien, die zu der Schließung jenes [Baile, Anm. d. A.] führte, der von vielen als ein ‚baile da paz’ [Fest des Friedens, Anm. d. A.], als ein Symbol des neuen ‚kulturellen Waffenstillstands’ der Stadt betrachtet wurde – der des Morro do Chapéu Mangueira, in Leme – , veranschaulicht vielleicht am Besten diese intensive Kampagne

[41] Fernandes, Lilian/Vogel, Jason: „O medo do funk”, in: O Globo, 02.07.1995, Jornal da Família, Rio de Janeiro, S.1, zitiert nach Herschmann 2000: 103f [vgl. Anhang: 12].
[42] Siehe Resolucão n° 127 de 1995. Cria Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar violencia no movimento funk, Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, 30.08.1995, Rio de Janeiro, online unter: http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro.nsf/bf083905dc4ca568032565020052b3e4/e08798b80b19dda80325630a00517a7d?OpenDocument [04.11.2009].
[43] Siehe Lei n° 2518 de 02 de dezembro de 1996. Regulamenta os bailes Funk como atividade cultural de caráter popular e dá outras providências, Câmara Municipal, 03.09.1996, Rio de Janeiro, online unter: http://www.afaerj.org.br/consulta/jump.php?go=747&PHPSESSID=2599ab2a1a873aabc50f236a1059cc25 [29.3.2006].

gegen den Funk. (…) Abgesehen davon, dass das Lärmproblem weitgehend wahrgenommen wurde, war das nicht der Entscheidungsfaktor für die Schließung des ‚Baile de Chapéu' und anderer in den Morros des Stadt veranstalteter Bailes. Im Chapéu Mangueira selbst, schlug man einige Zeit lang als Lösung für das Zusammenleben des Baile mit seinen ‚Nachbarn' die Konstruktion einer Lärmschutzvorrichtung am Platz der Veranstaltung vor. Das Element, das die Kriminalisierungskampagne des Funk und das Verbot der Bailes auslöste, waren bestimmte ‚Evidenzen', die nahe legten, dass der Funk ein Teil des organisierten Verbrechens sei" (Herschmann 2000: 105f [vgl. Anhang: 13]).

Ein anderer zentraler Diskussionspunkt waren die so genannten *Bailes de Corredor*, Feste, auf denen Kämpfe zwischen zwei verschiedenen Gruppen Jugendlicher in zahlreichen Clubs des nördlichen Stadtteils von Rio de Janeiro stattfanden. Der Höhepunkt der Bailes de Corredor war in der Zeit zwischen 1997 und 1999. Es gab zahlreiche Vorfälle mit Todesfolge, schweren Verletzungen und die Reportagen in den Medien multiplizierten sich. Vor den Hintergrund unzähliger Medienberichte und der zahlreichen Jugendlichen, die bei den Bailes ums Leben kamen, wurden 1999 viele Bailes in den Clubs verboten. Im Mai startete eine Untersuchung des Ministério Público, sechs Monate später wurde eine CPI (parlamentarische Untersuchungskommission) gebildet.[44] Das führte dazu, dass im selben Jahr sowohl Zezinho, der Chef des Soundsystems ZZ-Disco als auch Rômulo Costa von Furacão 2000 für kurze Zeit wegen Apologie des Verbrechens und der Korruption Jugendlicher verhaftet wurden. Im Jahr 2000 bewilligte die *Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro* schließlich ein Gesetz, das den Ablauf der Bailes streng regeln sollte. Das bedeutete die Aufstellung von Metalldetektoren am Eingang, verpflichtete zur vorherigen Autorisierung durch die Polizei und machte die ständige Präsenz von Militärpolizei am Fest nötig, neben einem Verbot Musik zu spielen, die das Verbrechen beschönigt und Bailes de Corredor zu veranstalten[45] (vgl. Essinger 2005: 193f).

1999 erlangte die breite Öffentlichkeit ebenfalls zum ersten Mal Kenntnis von den *Proibidões* (Mehrzahl von *Proibidão*), „verbotenen" Funk-Nummern, in denen in realistischer und oft auch enthusiastischer Weise über den Drogenhandel gesungen wird (vgl. Essinger 2005: 229). Ende der 1990er Jahre wurde der Drogenhandel zu einer der

[44] Siehe Resolucão n° 182 de 1999. Cria Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar os bailes funk, Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, 03.11.1999, Rio de Janeiro, online unter: http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/01017f90ba503d61032564fe0066ea5b/f193581d216a43f20325681f00659cc8?OpenDocument [04.11.2009].

[45] Siehe Lei Estadual nº 3410 de 29 de maio de 2000. Dispõe sobre a realização de bailes tipo funk no território do Estado do Rio de Janeiro e dá outras providências, Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, 29.05.2000, Rio de Janeiro, online unter: http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/69d90307244602bb032567e800668618/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument [04.11.2009].

rentabelsten Einnahmequellen, dessen Einnahmen das BIP vieler „Dritte Welt“ Länder überschritt. Mit einer immer moderneren Ausrüstung an Waffen entwickelten die kriminellen Organisationen eine parallele Macht, die ihre Einflusssphäre auch in der Politik, bei der Polizei und in der Wirtschaft hatte. Die großen Favelas wurden zu abgetrennten Welten, einem Staat im Staat, mit anderen Gesetzen als im Rest der Stadt. Selbst die Mittelklasse, deren Wohngebiete sich manchmal zwischen zwei gegnerischen Favelas befinden, blieb aufgrund der so genannten *balas perdidas* (verirrte Kugeln) vom Kampf zwischen den verschiedenen Drogenorganisationen um Umschlagplätze und Favelas nicht mehr unberührt. Im Übergang von den 1990er Jahren auf 2000 kam es zu zahlreichen Machtdemonstrationen der Drogenorganisationen. All das war Grund für ein Klima des Terrors, das die Medien beherrschte. Etliche MCs wurden beschuldigt, verbotene Funknummern (*Proibidão*) aufzunehmen, was nach dem Gesetz *apologia ao crime*, „Apologie des Verbrechens“, darstellt. Die ersten Anschuldigungen einer Verbindung zwischen den MCs und dem organisierten Verbrechen von Rio de Janeiro begannen bereits 1995, als polemische Raps von William & Duda, Cidinho e Doca und Junior e Leonardo auftauchten. Am meisten Aufmerksamkeit erregte die Nummer *Rap das armas* des Duos Junior e Leonardo, in der verschiedene Waffentypen aufgezählt wurden. Die Musik begann in den Favelas zu zirkulieren und bald schon gab es andere Versionen der Nummern. Die beiden Brüder mussten eine Aussage vor der *Divisão de Proteção à Criançãa e ao Adolescente* (DPCA), der Polizeikommission für den Schutz von Kindern und Jugendlichen, machen, wo sie gefragt wurden, woher sie so viele Waffenarten kennen würden. Zu jener Zeit wurden einige Reportagen publiziert, welche die MCs mit dem Drogenhandel in Verbindung brachten, etwas, das laut beiden nie der Fall war (vgl. Essinger 2005: 236f).

Ein weiterer Vorfall sorgte 2002 für eine neue Reihe negativer Schlagzeilen für den Funk. Der bekannte investigative Reporter Tim Lopes, der für eines der größten Medien des Landes, den *TV Globo*, arbeitete, wurde angeblich im Zuge einer Nachforschung über Anschuldigungen wegen Drogenhandel und der Prostitution Minderjähriger auf den Bailes ermordet. Tim Lopes hatte im Jahr davor eine Auszeichnung für eine von ihm mit versteckter Kamera gemachte Reportage über den Drogenhandel in den Favelas erhalten, im Laufe derer sein Gesicht im Fernsehen zu sehen war. Als er neuerlich in die Favelas ging, wurde er von den Drogenhändlern erkannt, gefoltert und brutal ermordet. Es gab zwar eine Reihe an Beweisen, dass die Ermordung in keinerlei Zusammenhang mit den

Funk-Festen gestanden hatte[46], trotzdem gingen 2002 eine Menge negativer Geschichten über den Funk nicht nur durch die nationalen, sondern sogar durch die internationalen Medien (vgl. Essinger 2005: 240ff).

„Tim Lopes war Opfer der fast kriminellen Fahrlässigkeit der Leitung des Journalismus des TV. Warum riskierte er es? Um Bilder von etwas Bekanntem zu zeigen, im Namen des Voyeurismus. Sexszenen mit Jugendlichen und Szenen des Drogenkonsums auf Bailes Funk. Ist dies das Leben eines Reporters wert?“.[47]

Berichte über illegale, vom Drogenhandel gesponserte Feste, Drogenhändler, die hier ihre Waffen zur Schau tragen, und die Inhalte des *Proibidão* finden sich seit 1999 bis heute regelmäßig in den Medien.

„Die Musik erinnert an Hits des MPB, die systematisch in den Radios gespielt werden. Aber die Texte mit erschreckenden Berichten, die von Vierteilungen, Gangs, Konfrontationen mit der Polizei und Kriegswaffen erzählen, lassen keine Zweifel: es sind die Proibidões. Dieser Funk des Bösen ist, wie der Anthropologe Luiz Eduardo Soares erinnert, voll von Blut und Verzweiflung. Einige Tracks von zwei dieser Proibidões – ADA do Chuck, Volume 3, und Farofa Proibida des CV [48] – werden von einer musikalischen Basis begleitet, die dem Gehör einen Sound zurückbringt, der den Bewohnern von Rio schon erschreckend vertraut geworden ist, hauptsächlich denen, die sich in oder in der Nähe der Favelas befinden: die Schüsse von Gewehren und Maschinenpistolen. In diesen Berichten unseres täglichen Krieges, ist es unmöglich, sich nicht an die Folterung und Exekution des Journalisten Tim Lopes zu erinnern“.[49]

Die *Proibidões*, die über die Drogenhändler und ihren Kampf gegen die Polizei, über die Drogenkommandos oder Gesetze der Favelas erzählen, wurden von der Regierung verboten. MCs, die diese Stilrichtung singen, und Personen, die deren CDs verkaufen, können wegen „Apologie des Verbrechens“ sogar ins Gefängnis kommen. Meine Interviewpartner sahen im Proibidão eine Reaktion auf das gesetzliche Vorgehen gegen die Funk-Feste und das Desinteresse der brasilianischen Gesellschaft, die Probleme der Favelas anzuerkennen und zu verändern. DJ Marlboro beschreibt die Verbreitung des Proibidão als eine Folge des Verbotes der Bailes, da sie danach lediglich tiefer in die Favela hineinverlegt wurden. Dadurch änderten sich schließlich auch die Texte, weil die Favelabewohner nun zueinander über ihre eigene Realität sangen.

---

[46] Zu einer genauen Abhandlung des Falles und der fehlenden Verbindung zu den Funk Festen siehe Jakobskind 2003.
[47] Utzeri, Fritz: Jornalismo ou voyeurismo?, in: Jornal do Brasil, 09.07.2002, zitiert nach Moretzsohn 2002: 17 [vgl. Anhang: 14].
[48] CV ist die Abkürzung für Comando Vermelho.
[49] Miguez, Ana Cristina: Pancadão no estômago, in: Jornal O Dia, 02/01/2002, online unter: www.luizeduardosoares.com.br/docs/colet_uma_viagem_ao_inferno.doc [2.1.2004] [vgl. Anhang: 15].

„Also diese Sache in die Favela hinein vertrieben zu werden anstatt…,weil früher wie ich es dir gesagt habe, war es die Favela die zum Asfalto aufstieg, zur Gesellschaft. Die Favela begann von nun an, für die Favela zu singen. Als der Funk in die Favela vertrieben wurde, sang nur noch die Favela für die Favela, über andere Regeln, andere Parameter, andere Gesetze. Sie sprachen über ihren Alltag für sich selbst, verstehst du? Sie redeten über das, was sie in ihrem Alltag erlebten. So begannen die Texte einen erotischen Inhalt zu bekommen, begannen sie Probidão zu haben, weil sie für sich selbst da drinnen sangen. Sie sangen nicht mehr für das Volk hier draußen, verstehst du? Und dieser Punkt wurde zu der Stunde erreicht als man anfing, die Bailes zu verfolgen, verstehst du? (…) Nur dass, wenn sie für sich selbst singen, sind es andere Regeln, andere Lebensansichten, andere Gesetze. Warum macht der Typ keine [andere] Musik…? Ich bin nicht für Probidão, ich bin nicht für Musik, die Apologia [Apologie des Drogenhandels, Anm. d. A.] macht, die zum Drogengebrauch anspornt, was auch immer…, aber heutzutage sind die Banditen Robin Hood. Wer hier ist nicht ein Fan von Robin Hood? Wer hat nicht Fernsehen gesehen und ist ein Anhänger von Robin Hood gewesen? Und Robin Hood ist sehr cool. Er raubt die Reichen, um es den Armen zu geben. Und die Typen, die in der Favela sind, sind heute für den, der in der Favela ist, Robin Hoods, weil sie niemandem, der dort ist, etwas Schlechtes antun. Im Gegenteil, sie versuchen sogar, sie zu beschützen und so ist es… Die Leute mit Geld gehen da hin, um das Geld in der Comunidade zu lassen. Also wird er da als Robin Hood betrachtet. Das ist Apologia? Ich weiß nicht, ob es Apologia ist, weil es das ist, was er lebt. (…) Und sie wollen das zum Verstummen bringen, was er singt. Als ob man das, was er lebt, ändern könnte. Nur, dass das, was er singt, die Leute müssen erkennen, dass das, was er lebt, sehr viel grausamer ist, als das, was er singt. Die Leute müssen dafür sorgen, dass er ein besseres Leben hat, damit er andere, bessere Dinge singen kann. Aber sie sorgen sich nicht darum, sie sorgen sich darum, den Jungen zum Schweigen zu bringen, ihm zu verbieten, zu singen, damit er nicht singt, was er lebt. Damit er diese Realität nicht singt. Denn sie wollen es nicht als Wahrheit ansehen“ (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio [vgl. Anhang: 16]).

Die Situation wirkt wie ein Teufelskreis. Die illegalen Partys werden von der Militärpolizei verfolgt, weil sie oft von den Drogenhändlern finanziert werden. Die Feste wurden jedoch gerade als Folge des Verbotes der Bailes de Comunidade weiter in die Favelas verlegt und somit auch für die Drogenhändler zugänglicher. Die Jugendlichen, welche die Bailes besuchen, werden durch den Aufenthalt auf illegalen Festen als kriminell abgestempelt. Gleichzeitig beschränken sich die öffentlichen Maßnahmen in Bezug auf die Favela-Jugendlichen, die so gut wie keinen Zugang zu der städtischen Infrastruktur besitzen, in den meisten Fällen auf repressive Praktiken. Trotzdem finden gerade in den letzten Jahren auch immer mehr entwicklungspolitische Projekte und kulturelle Initiativen in den Favelas statt sowie auch Initiativen von der Funk-Bewegung selbst.

5.1.3. Ein umstrittener Teil der Lokalkultur

Die Skandalisierung des Funk im Jahr 2001

Im Jänner und Februar, dem brasilianischen Sommer, des Jahres 2001 erlangte Funk wieder eine nationale Aufmerksamkeit und Anerkennung, die in ihrem Ausmaß an das Jahr 1995 erinnerte. Die CD *Tornado muito nervoso 2* von Furacão 2000 war eine der erfolgreichsten Neuerscheinungen der Tonindustrie zur Jahreswende 2000/2001 und Anfang einer extremen Erfolgsperiode dieses Soundsystems. Vor allem die Gruppe Bonde do Tigrão erreichte über die Compilation eine enorme Popularität. Das Fest und der Sex waren die Grundthemen dieser neuen Art von Künstlern, die stilistisch am ehesten an die so genannten Boy Bands erinnerten und eine Musik voller Doppeldeutigkeiten und neu kreierten Slangwörtern schufen. Daneben wurden auch andere Nummern der Platte sehr populär wie z.B. *Tapinha* von MC Beth und MC Naldinho, die bald von Sängern und Sängerinnen von außerhalb der Funk Szene adaptiert wurden. Ein anderes Beispiel stellte die Musik von MC Jonathan dar, dem 12-jährigen Sohn von Rômulo und Veronica Costa. Der Text der Nummer, in dem Jonathan im Funk-Slang davon singt, dass er bald eine hübsche Frau haben wird, erlangte die Aufmerksamkeit der Justiz. Der Richter Siro Darlan vom Kinder- und Jugendgericht drohte den Eltern mit einem Entzug des Sorgerechts, wenn Jonathan weiterhin derart „unadäquate“ Texte singen würde. Wie bereits 1995 begannen die großen Plattenfirmen, den Funk in ihr Repertoire aufzunehmen und der Reihe nach Verträge zu machen. Während viele neue Funk-Nummern veröffentlicht wurden, erreichte jedoch nur Bonde do Tigrão nationale Bekanntheit. Die Gruppe wurde zum Symbol dieser neuen Funk-Welle, die von Rio de Janeiro in den Rest des Landes und sogar ins Ausland exportiert wurde (vgl. Essinger 2005: 199ff).

Im Karneval von Bahia war das Genre stark vertreten, inspirierte die lokalen Stars und viele Funk MCs und DJs traten in Salvador auf. Auch im traditionellen Karneval von Rio de Janeiro fanden sich 2001 Einflüsse des Funk wieder. Die Musik erreichte damit neuerlich eine starke mediale Präsenz. So brachte die Wochenzeitung *Revista Época* im Februar eine lange Spezialreportage über Funk. Es wurden Vergleiche zwischen dem Funk und der traditionellen Karnevalsmusik Samba gezogen.

„Dieser Karneval wird nicht gleich sein wie der vergangene. Cabrochas [Mulattinnen, Anm. d. A.] teilen sich den Raum mit ‚cachorras’ [wörtlich ‚Hündinnen’, ist eine Bezeichnung für eine bestimmte Art von Frau im Funk-Slang, Anm. d. A.], die Betonung der Surdo [Samba-Basstrommel, Anm. d. A.] wird mit dem ‚Batidão’ [Funk-Beat, Anm. d.

A.] wettstreiten und ‚Bondes' [Funk-Gruppen, Anm. d. A.] werden sich in den Blocos de Rua [Straßenkarnevalsparaden, Anm. d. A.] bilden. Wer keine dieser Ausdrücke kennt, ist nicht mit Brasilien verbunden – einem Land, das immer mehr mit dem Funk Carioca verbunden ist, einem musikalischen Phänomen, das mit einer mit dem Erscheinen der Axé-Musik und von Pagode-Gruppen vergleichbaren Kraft explodierte. Er keimte wie der Samba und der Karneval in den Favelas von Rio de Janeiro. Beladen mit Slangausdrücken, mit einer hohen Dosis an Erotik und voraussehbaren Portugiesischfehlern in den Texten dominiert der schwarze Rhythmus die Fernsehprogramme mit Live-Publikum am Vorabend des Rummels. Auf den Trios Elétronicos von Salvador, in den Diskos und Straßen von São Paulo, in den Sambaschulen von Rio wird der erotische Swing präsent sein. Es ist Zeit, die Flügel für den ersten echten Funk-Karneval zu öffnen [damit ist der den Karnevals-Festzug eröffnende Flügel gemeint, Anm. d. A.]".[50]

Abgesehen vom Karneval ergab sich die Mittelklasse im Jahr 2001 auf den Bailes in Castelo das Pedras in der Favela Rio das Pedras endgültig dem Funk. Bald spielten auch die reichen Nachtclubs in der Zona Sul den Rhythmus. Erstmals überwand der Funk die Stadtgrenzen von Rio de Janeiro und kam bis nach São Paulo, wo ebenfalls Feste veranstaltet wurden. Anstelle von Texten über die Realität der Favelas standen nun anzügliche erotische Texte im Vordergrund, die den Funk zu einem Hit machten. Nicht nur männliche Gruppen wie Bonde do Tigrão erlangten mit ihrer Musik, in der sie neue Slangbegriffe für Frauen erfanden, eine große Popularität, sondern auch die ersten weiblichen Gruppen entstanden zu der Zeit. Das Genre war wieder in allen TV-Programmen und Radiosendern präsent. Um April herum stoppte das Funk Fieber jedoch wieder und die meisten Persönlichkeiten wandten sich wieder von der Musik ab (vgl. Essinger 2005: 211ff).

Die Schwangere des Funk

Zur gleichen Zeit, als der Funk eine große Popularität unter Teilen der Bevölkerung erfuhr, wurde er auch mit verschiedenen Skandalen in Verbindung gebracht. So brachte der damalige Gesundheitsminister Sérgio Arouca die Diskussion der „Schwangeren des Funk" (*a grávida do funk*) in die Öffentlichkeit. Der Ausgangspunkt war der Fall eines 14-jährigen Mädchens, das angeblich im Zuge der Bailes Funk schwanger wurde und AIDS bekam. Arouca hatte die Diskussion in die Medien gebracht, nachdem er angeblich einen Hinweis von einem Mitarbeiter eines Gesundheitspostens in einer Comunidade erhalten hatte. Der Jugendrichter Sirlo Darlan meinte schließlich, dass es sich aufgrund der Minderjährigkeit des Mädchens um eine Vergewaltigung handelte, womit der Produzent

[50] o.V.: Tá dominado, in: Revista Época, Edição 145, 26.02.2001, online unter: http://epoca.globo.com/edic/20010226/soci6a.htm [23.04.2006] [vgl. Anhang: 17]

des Baile zu einem Mitverantwortlichen des Verbrechens geworden wäre. Bald hieß es, eine Vielzahl von Mädchen würde auf den Bailes schwanger, ohne zu wissen, wer der Vater der Kinder sei. Die Mädchen sollten angeblich mit einer Vielzahl von jungen Männern ohne Verhütung Geschlechtsverkehr haben. Man kam zu der Ansicht, die Jugendlichen verlören mit der Musik und dem Ambiente die Kontrolle. Im März 2001 füllten sich die wichtigsten Zeitungen des Landes wie *Estado de São Paulo, Folha de São Paulo* und *O Dia* mit diesem Thema und es gab einen Aufschrei in der Bevölkerung. In einem Artikel des Internetportals Terra Networks, das im brasilianischen Sommer 2001 vier Tage lang Artikel, Reportagen, Videos und Chats zum Thema Funk brachte, wird diese Debatte beschrieben:

„In der klassischen Handlung der Filme gibt es immer ein perfektes Opfer, das dem perfekten Bösewicht unterliegt. Das perfekte Opfer des Funk erschien am letzten 8. März durch die Hand des Gesundheitsministers von Rio de Janeiro, Sérgio Arouca. Es sollte ein 14-jähriges Mädchen sein, das während eines Baile im so genannten ‚Sesseltanz' schwanger wurde und sich den HIV Virus holte. Der Spaß, wenn man es so nennen kann, sollte mit auf Sesseln sitzenden Jungs und Mädchen, die angeblich ohne Unterhose vor ihnen tanzten, gemacht werden. Zum perfekten Bösewicht – dem Funk – ein perfektes Opfer – eine unschuldige Minderjährige, die der Barbarei ausgesetzt wurde – und es wurde ein perfektes Szenarium für einen nationalen Skandal zusammengestellt. Im Drehbuch gibt es nur einen Fehler: es existiert keine Spur der ‚Schwangeren des Funk'. Sie ist in den offiziellen Verzeichnissen unbekannt und die einzige Person, die von ihrer Existenz weiß, ist Sérgio Arouca".[51]

Gemäß dem *Estatuto da Crianca e Adolescente* (Verordnung zum Schutze von Kindern und Jugendlichen) muss jeder registrierte Fall einer sexuellen Beziehung von Minderjährigen dem Jugendrichter der Region gemeldet werden, bei Minderjährigen von 14 Jahren ist dies noch ernster, da von einer mutmaßlichen Vergewaltigung ausgegangen wird. Sowohl der Jugendrichter als auch das Polizeikommissariat für den Schutz von Kindern und Jugendlichen (DPCA), die verantwortlichen Organe für diese Art der Untersuchung, erklärten jedoch, keine offizielle Benachrichtigung der Tatsache erhalten zu haben und, dass es nie eine offizielle Anzeige gegeben hatte. Als Reaktion auf die mediale und öffentliche Aufregung wurde die „Operação Baile Funk" ins Leben gerufen, die aus 20 Polizisten des Polizeikommissariats für den Schutz von Kindern und Jugendlichen sowie 22 Kommissaren des Kinder- und Jugendgerichts bestand, welche die Bailes bereisten. Da kein Hinweis auf derartige Praktiken gefunden wurde und sich der Name des Mädchens nicht in den offiziellen Berichten fand, konnte der Vorfall nicht gerichtlich verfolgt

[51] Araújo, Théo: Funk, o vilão moral da vez, in: Terra Networks, 26.03.2001, online unter: http://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia1_not1.htm [03.04.2004] [vgl. Anhang: 18]

werden. Trotzdem wurden Maßnahmen gegen die Bailes getroffen und einige geschlossen, offiziell jedoch aufgrund der Ausgabe von alkoholischen Getränken an Minderjährige. Es fällt auf, dass diese Diskussion genau zu jenem Zeitpunkt aufkam, als der Funk begann, auf nationaler Ebene populär zu werden und es damit wieder zu einer Annäherung der Klassen kam. Medien und Politik spielten sich hier Hand in Hand. So hat in diesem Fall ein Politiker die Diskussion infolge einer nicht nachweisbaren Aussage einer unauffindbaren Person in die Medien gebracht. Später zitiert der Abgeordnete Blandino Amaral in seinem Antrag für die Unterdrückung der sexuellen Funk-Nummern die Schlagzeilen genau dieser Medien, um sein Bestreben zu rechtfertigen:

„Es wird täglich mitgeteilt, dass auf Bailes Funk Jugendliche Drogen konsumieren, erotisch tanzen und sexuelle Beziehungen unterhalten und alles zum Sound von Musiknummern mit verschärftem sexuellem Inhalt. Wir schalten den Fernseher ein und sehen Choreographien, die Schläge ins Gesicht simulieren. Die Wirkungen dieser Fluten an Erotik und Gewalt, die die Kommunikationsmedien des ganzen Landes überschwemmen, beginnen, sich zu zeigen: Blitz flagra menores bebendo [Razzia ertappt Minderjährige beim Trinken] (O DIA, 12/03/2001); Delegacia de Proteção à Criança e Juizado de Menores fazem operação conjunta para acabar com a dança do sexo [Polizeikommissariat des Schutzes der Kinder und das Jugendgericht machen zusammen eine Operation um den Sex-Tanz zu beenden] (O DIA, 09/03/2001); Grávidas do funk preocupam prefeitura [Schwangere des Funk beunruhigen die Präfektur] (FOLHA DE SÃO PAULO, 09/03/2001), - Überbleibsel dessen was öffentlich zum Ausdruck kommt“.[52]

Es kam schließlich zu einem Treffen von 14 MCs und DJs mit der Vize-Bürgermeisterin von Rio, Benedita de Silva. Die Sänger und Komponisten der Funk Musik meinten, sie fühlten sich von den Regierungsautoritäten und der Presse verfolgt. Auch wenn die Kompositionen einen stark erotischen Appell hätten, so sei es nicht der Fehler der Funk-Bewegung, wenn ein Mädchen in der Öffentlichkeit sexuelle Beziehungen unterhalte, sondern ein Problem dieses Mädchens. Außerdem sei es nicht einmal sicher, dass sie genau auf einem Baile Funk schwanger wurde. Trotzdem stimmten einige Funkeiros zu, dass die Texte der Musik abgeschwächt werden sollten.[53]

[52] Blandido Amaral: MOÇÃO Nº 3552/2001, 12.3.2001, http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro99.nsf/d1b99e6346101855832567040007dd94/8b906f3e126d951e03256a11005a716d?OpenDocument [17.08.2009] [vgl. Anhang: 19].

[53] vgl. Wambier, Ana: Cantores se dizem perseguidos por governo e pela imprensa, 13.03.2001, in: Diário de Cuiba, Edicao n° 9890, online unter: http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=43874&edicao=9890&anterior=1 [26.04.2006].

Die Diskussionen um „Um tapinha não dói“ und die „Cachorras“

Einer der größten Hits des Funk Carioca im brasilianischen Sommer und Karneval des Jahres 2001 war die Nummer *Um tapinha não dói*, „Ein Klaps tut nicht weh“, von MC Naldinho und MC Beth. Die Choreographie zur Musik beinhaltete eine Geste, bei der sich die Mädchen einen Schlag auf den Hintern gaben, während sie die Hüften kreisten. Die Inspiration zu der Nummer erhielt MC Beth angeblich durch ihre Arbeit als Lehrerin in der Favela Rocinha, wo sie Kinder beobachtete, die, nachdem sie von ihren Eltern geschlagen wurden, diese provozierten, indem sie behaupteten, dass ein Klaps nicht weh täte. In der Funk-Nummer wurde dies in eine erotische Konnotation umgewandelt. Die Musik wurde ein derartiger Erfolg, dass sie im Karneval von Bahia sogar von einigen Axé-Sängern übernommen wurde. Eine Version stammte von Pagod'art, die sie in *Tapa na Cara*, „Ein Schlag ins Gesicht“ umwandelten und von einer sadomasochistischen sexuellen Beziehung erzählten, wo die Frau um eine Ohrfeige bittet, um Lust zu fühlen. Es kam zu einer Polemik, die den Karneval von Bahia in zwei Seiten spaltete: jene wie die Sängerinnen Daniela Mercury und Margareth Menezes, die gegen die Nummern protestierten und sie als Aufforderung zur Gewalt gegen Frauen ansahen und andere wie Ivete Sangalo und Carlinhos Brown, die kein Problem mit der Musik hatten und sie aufgrund des Publikumserfolges in ihr Repertoire aufnahmen.[54]

Andere im Karneval beliebte Musiknummern wie jene von der Gruppe Bonde do Tigrão entwarfen neue Slangbezeichnungen, welche die Frauen in *Popozudas*, *Tchuchucas* und *Preparadas* einteilten. Auch die weiblichen MCs, die in jenem Jahr zum ersten Mal vermehrt im Funk auftraten, hatten kein Problem damit, sich als *Cachorras* oder *Gatinhas* zu sehen.[55]

„In the lyrics of many funk songs women are divided into three categories: cachorras (literally, bitches—the aggressive and assertive girls), preparadas (the girls who are dressed to kill and who pursue guys who can provide them with clothes, jewelry, and other items), and the tchuchucas (the girls that are sweet and tender, but also always sexually excited). However, according to a few girls I talked to who visit funk dances, the same girl can be all three things, since, depending on her mood, she can emphasize anyone of these three aspects of her personality at any given time” (Sansone 2003: 121).

[54] vgl. Cezimbra, Marcia/Júnior, Waldomiro: Músicas que falam sobre tapas em mulheres geram polêmica, in: Jornal do Commercio online, 25.02.2001, online unter: http://www2.uol.com.br/JC/_2001/2502/fa2502_1.htm [21.04.2006].

[55] Der Text der Nummer *Barraco III* von Tati Quebra-Barraco geht etwa: „Nenn mich Hündin und ich mache Wau-wau, nenn mich Kätzchen und ich mache Miau“ („Me chama de cachorra, que eu faço au-au, me chama de gatinha, que eu faço miau“).

Die Tatsache, dass neben Männern auch Frauen diese Bezeichnungen verwendeten, führte zu vielen negativen Kommentaren. Auch der Fakt, dass nicht nur die Jugendlichen der Favelas, sondern auch jene der Mittelschicht die Musik voller Begeisterung mitsangen, löste bei vielen Personen Unverständnis aus. Ein gutes Beispiel für die Polemik jener Zeit sind vier Artikel der „página de opinão" der Tageszeitung *O Globo*, in der sich der Journalist Luciano Trigo und die Universitätsprofessorin Angela Carneiro eine hitzige Debatte zu dem Thema lieferten. So schrieb Luciano Trigo im März 2001:

„Aber ich möchte, dass irgendjemand, der intellektuell ‚bereit' ist, mir sagt, was im Kopf einer Jugendlichen aus einer anständigen Familie [‚adolescente de família', wörtlich ‚Jugendliche der Familie', Anm. d. A.] vorgeht, die die Hüften kreist und ‚Wau, Wau!' antwortet, wenn sie den Refrain ‚Cachorra!' hört. (…) Das absolute Nichtvorhandensein einer Reaktion von Seiten der denkenden Frauen dieses Landes im laufenden Prozess der radikalen Vulgarisierung des weiblichen Bildes, der schon die Grenzen der Vorstellung überschritten hat, ist jedoch verblüffend".[56]

Er kritisiert die Erotisierung der Texte und die chauvinistische Sichtweise des Funk, die seiner Meinung nach einen schädlichen Einfluss auf die brasilianische Jugend haben und meint, der weibliche Körper sei zum Konsumgut geworden. Interessant ist seine Verwendung der Phrase *adolescente de família*. *Moça de familia* ist ein alter Ausdruck, der ein Mädchen beschreibt, das den familiären Verhaltensregeln folgt, fleißig und gebildet ist und sich immer anständig verhält. Der Begriff beinhaltet auch rassistische Konnotationen. In einer Studie zum Rassismus in Brasilien wird dies folgendermaßen beschrieben:

"White privileged women were usually approached as potential wives and were referred to as 'moça de familia' (or a girl who belongs to a respectable family). Black women and workers in general were seen as sexual toys and adolescent white males were often expected and encouraged to initiate their sexual lives with a domestic worker" (Windsor 2007: 508).

Die Antwort kam von einer Professorin der UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), die sich seiner Sichtweise entgegenstellt und den Funk verteidigt. Sie argumentiert, dass neue Tänze (Tango, Bauchtanz, Rock, Twist bis zu Elvis) immer schon ein Skandal gewesen seien und jede Epoche ihren eigenen Tapinha gehabt habe. Sie kritisiert vor allem seine Verwendung der Phrase *adolescente de família* bzw. *moça de familia*, eine Phrase, die ihrer Meinung nach auf ein tief verwurzeltes Vorurteil in Bezug

[56] Trigo, Luciano: Um tapinha não dói, in: Jornal O Globo, 06/03/2001, Editoria Opinião, Primeiro Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [17.09.2006] [vgl. Anhang: 20]

auf unterschiedliche sexuelle Freiheiten des Mannes und der Frau verweist.[57] In einer weiteren Gegenantwort meint der erste Autor:

„Ich bedauere, die Professorin informieren zu müssen, dass sehr wohl moças de família existieren, auf die gleiche Weise, wie ‚tchutchucas' und ‚cachorras' existieren. Ich gehe noch weiter: Die, die es sind, wissen das und die, die es nicht sind, wissen, dass sie es nicht sind. Und das ist kein Vorurteil. (…) Die Mädchen, die bellen und Schläge ins Gesicht davontragen, üben keinerlei Freiheit aus, sie werden nur wie Mist behandelt und ergeben sich der Unterwerfung und der Minderwertigkeit, die zu überwinden ihre Mütter und Großmütter Jahrzehnte gekostet hat. Sie verzichten auf Würde als menschliche Wesen und lassen sich auf den Hintern und ein Paar Brüste, sehr oft voller Silikon, reduzieren".[58]

Auch die spiritistische Zeitschrift *Jornal Apertura* brachte im Juli 2001 einen Artikel zum Thema der feministischen Befreiung und verurteilte darin die Funk-Bewegung. Eine der markantesten Tatsachen des 20. Jahrhunderts sei der Aufstieg der Frauen in der Politik, im Arbeitsmarkt und in Bezug auf die sexuelle Freiheit gewesen. Jetzt, wo die feministische Bewegung 40 Jahre alt sei, gäbe es einen Diskurs zu dem Thema, der immer mit dem Funk des Bonde do Tigrão ende. Auch hier wird Kommerzialisierung der Musik und ihre Popularisierung im Fernsehen, der Tonindustrie und den Unterhaltungsmedien kritisiert und der verheerende Einfluss auf die Kinder und Jugendlichen hervorgehoben.

„Die gleiche Frau, die es sich hart erarbeitet hatte, nicht als Sexualobjekt betrachtet zu werden, wiegt heute ihre Hüften, um ihren nackten, silikonüberfüllten Körper anzubieten. Was ist mit den postfeministischen Frauen geschehen? Nach so vielen Eroberungen scheinen sie alles wegzuwerfen und sich mit Lust (und das ist der schlimmste Teil) der Rolle der Popozuda, Cachorra oder Tchutchuca hinzugeben. Mädchen in allen Altersstufen und sozialen Klassen kreisen, unter dem Vorwand von ansteckenden Rhythmen und Choreographien, ihre Hüften zum Sound von um tapinha não dói und bellen, wenn sie Hündinnen [cachorras, Anm. d. A.] genannt werden".[59]

Die Diskussion um die Musik *Um tapinha não dói* erlangte im Jahr 2008 neue Aktualität, als das Soundsystem Furacão 2000 wegen der Veröffentlichung dieser Nummer acht Jahre zuvor durch ein Gerichtsurteil dazu verurteilt wurde, 500.000 Reais (173 214€) zu zahlen. Romulo Costa, der Inhaber des Soundsystems, zeigte sich besorgt, dass durch dieses Urteil ein Präzedenzfall gegen Musiker enstünde, ihre Freiheit eingeschränkt würde und sich eine neue Form der Zensur entwickeln könnte. Er teilte mit, gegen das Urteil berufen zu wollen,

[57] vgl. Carneiro, Angela: Tapa de pelica, in: Jornal O Globo, 13.03.2001, Editoria Opinião, Primeiro Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [24.01.2006].
[58] Trigo, Luciano: Um tapinha não dói (2), in: Jornal O Globo, 14/03/2001, Editoria Opinião, Primeiro Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [17.09.2006] [vgl. Anhang: 21].
[59] o.V.: 40 Anos de Libertação Feminina, in: Zeitschrift Jornal Abertura (SP), Juli 2001, Ano XIV, N° 161, online unter: http://www.espiritnet.com.br/Abertura/Ano2001/redacjul.htm [16.1.2006] [vgl. Anhang: 22].

stellte jedoch fest, dass ihn dieses Urteil in den Ruin führen könnte, da mit Anwaltskosten und Berufung eine Summe von einer Million Reais (346 428 €) zustande käme. Die Klage wurde 2003 vor das Gericht gebracht, da der Text angeblich Gewalt gegen Frauen banalisiert, ein vorurteilsreiches Bild der Frau zeigt und ihre Würde verletzt. 2003 wurde der Fall vom Ministério Público Federal (Bundesstaatsanwaltschaft) und dem Themis, der Frauenrechtsorganisation Assessoria Jurídica e Estudos de Gênero (juristische Beratung und Studien des Gender), vor das Regionale Bundesgericht gebracht. Als das Ergebnis bekanntgegeben wurde, diskutierten Medien, Internetartikel und Leserbriefe der größten Tageszeitungen den Fall. Ein Teil der Menschen sahen in diesem Urteil eine Zensur, während andere die Entscheidung bejubeln.[60]

Repräsentation der weiblichen MCs in den brasilianischen Medien

Lange Zeit spielten Frauen in erster Linie eine passive Rolle im Funk Carioca – als Objekte in den Texten oder als Tänzerinnen auf den dazugehörigen Partys. Bis ins Jahr 2001 wurde ihnen kaum Aufmerksamkeit geschenkt – damals war Funk vor allem durch die Assoziation mit Gewalt im Gespräch. Erst als die Musikrichtung in Brasilien erfolgreich wurde und anfing den Karneval, das Radio und das Fernsehen zu erobern, begann sich das zentrale Interesse der Medien und der Öffentlichkeit auf sexistische und pornographische Tendenzen zu richten. Der Tatsache, dass damals auch erstmalig Frauen als Sängerinnen bzw. MCs tätig wurden, wurde ebenfalls Aufmerksamkeit geschenkt. Die Funkeiras wurden für ihre provokanten, offen sexuellen Texte bekannt. Im Jahr 2004 hatten die weiblichen MCs wie Tati Quebra-Barraco oder Vanessinha Pikachu und Gruppen wie Bonde Faz Gostoso, Gaiola das Popozudas, as Tchutchucas und as Danadinhas bereits einen fixen Platz in der Funk Welt inne.

Am berühmtesten unter ihnen wurde Tati Quebra-Barraco, deren Phrase *Sou feia mas tô na moda* („Ich bin hässlich, aber in Mode“) zum Titel einer Dokumentation der Brasilianerin Denise Garcia über die weiblichen Funk-MCs wurde. Obwohl die Dokumentation erst 2005 erschien, wurde bereits im Jahr 2004 in der Kulturbeilage der Tageszeitung *O Globo* darüber berichtet.

„Tati ist das Symbol eines Phänomens innerhalb eines Phänomens. Vielleicht wurde ihre Phrase ‘Sou feia, mas tô na moda’ deswegen zum Titel der Dokumentation von Denise Garcia, die ein wenig von der Geschichte der ‘Cachorras’ des Funk erzählt und im

[60] Vgl. Tavares,Marcus: Só um tapinha não dói?, in: MULTIRIO, Século XX1, Funk em debate, 07/11/2008, online unter: http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=4220 [22.04.2009].

September fertig sein wird. Wenn der Aufstieg des Funk auf den beiden Seiten der 'Cidade Partida'[der 'geteilten Stadt', Anm. d. A.] viel Furore gemacht hatte, Arme und Reiche dazu gebracht hatte, sich zum Sound des Pancadão zu bewegen, ruft die mit jedem Mal steigende Anzahl an Funkeiras noch mehr Aufmerksamkeit wach. Sie zeigen im Universum der Bailes und der Radioprogramme eine markantere Präsenz als in irgendeinem anderen musikalischen Genre. Die 'Cachorras', auch 'Tchutchucas' oder 'Popozudas' genannt, verführen und stören durch die Tatsache, dass sie Feministinnen ohne Streitschrift und Fibel sind. Tati, Vanessinha Picachu und die Mädchen der Gruppen wie As Tchutchucas und Bonde Faz Gostoso verbrennen keine Büstenhalter, sondern reden offener über Sex als viele engagierte Intellektuelle."[61]

Im gleichen Artikel bezeichnet DJ Marlboro Tati als "Frau der Zukunft" und Denise Garcia redet von revolutionären Dingen, welche die Frauen des Funk erreichen könnten. Die Autorin des Artikels beschreibt die weiblichen MCs als schüchtern hinter der Bühne und einen weiblichen Wirbelsturm bei ihren Auftritten, wo sie in ihren Texten eine Gleichberechtigung gegenüber den Männern fordern, ihre eigene Lust am Sex deklarieren und ihren Partner erobern und sogar dominieren wollen. Vor dem Hintergrund der früheren Debatten über den Funk löste gerade die Darstellung der Funkeiras als Feministinnen entsetzte Reaktionen aus. So beschreibt Denise Garcia im Interview die Folgen dieses Artikels:

„Many months before Tati went to Germany it was the Journal Globo that published a cover of the culture supplement about the film, and it was me and her on the cover of the thing. The whole week after this article the readers they were sending letters to the newspaper saying that I was crap, that what I was trying to do was crap, that my next film would be supporting the drug dealers. It was like, I was like 'I'm not going to finish this film. I mean no one is going to give me any money, because this is the way people think.' But then I thought: 'No, I don't give a shit.' But my first impression was: 'I will never get this film done.' This was like six months before she went to Germany. When she went I saw all the things again, and it was like the same people, the same… the same discourse. (…) I never got any money to do the film by the way, because in the beginning no … not any company wanted to put the name to … to associate the name with funk" (Interview mit Denise Garcia am 4.11.2005 in Rio).

Der Zorn der Kritiker des Funk wurde zusätzlich zu der Tatsache, dass die Sängerin viel positive Aufmerksamkeit erhielt, verstärkt, als Tati Quebra-Barraco im Juni 2004 bei der São Paulo Fashion Week von der Marke Cavalera engagiert wurde, sie zu repräsentieren. Sie stellten zur Feier ihres zehnjährigen Jubiläums eine vom Funk Carioca inspirierte Jean vor. Aufgrund einer Einladung des Künstlerhauses Stuttgart und des Ladyfestes Stuttgart-Esslingen kam es dann im Oktober 2004 zu der ersten Auslandsreise von Tati Quebra-

[61] Name, Daniela: Elas estão descontroladas, in: O Globo, 16.04.2004, Segundo Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [08.09.2006] [vgl. Anhang: 23].

Barraco. Das Künstlerhaus Stuttgart führte von Oktober bis Dezember 2004 eine Ausstellung unter dem Titel *Entre Pindorama – Zeitgenössische brasilianische Kunst und die Adaption antropofager Strategien* durch. Das Ziel der Ausstellung lag darin, einen Einblick in die unterschiedlichen Positionen zeitgenössischer brasilianischer Kunst zu liefern. Den Ausgangspunkt der Ausstellung bildete die Auseinandersetzung mit der Idee der Antropofagia, einer kulturellen Bewegung des brasilianischen Modernismus, die bis heute in der kulturellen Praxis Brasiliens eine wichtige Rolle spielt. Giorgio Ronna, der Kurator der Ausstellung, hatte Tati Quebra-Barraco bei der Modeschau São Paulo Fashion Week gesehen. So kam er schließlich auf die Idee, die Künstlerin in einer Kooperation zwischen dem Künstlerhaus Stuttgart und dem Ladyfest Stuttgart-Esslingen für einen Auftritt in Europa zu engagieren (vgl. Interview mit Tati Quebra-Barraco und Márcio dos Santos am 30.10.2004 in Stuttgart). Das Ladyfest Stuttgart-Esslingen ist eine Veranstaltung, wo neben Musik auch Filme, Literatur und Theatervorstellungen präsentiert werden und das sich der Darstellung von Frauen jenseits gängiger Geschlechtsbilder widmet. Der Flug der Sängerin wurde vom brasilianischen Kulturministerium bezahlt.

Eine der größten brasilianischen Tageszeitungen, das *Jornal O Globo*, berichtete darüber, dass Tati mit Unterstützung des Kulturministeriums auf einem feministischen Festival die brasilianische Kultur repräsentieren sollte und löste damit eine erhitzte Diskussion aus. In der Printausgabe der Zeitung wurde Tati als „das neue Gesicht der brasilianischen Frau im Ausland“ bezeichnet.[62] In einer Onlineumfrage, die im Anschluss an den Leitartikel über die Auslandsreise der Sängerin auf der Internetseite der Zeitung erschien, antworteten in wenigen Tagen mehr als 2000 Leser auf die Frage, ob Funk Kultur sei. In der Internetversion der Zeitung *O Globo* schrieb der gleiche Autor, der am selben Tag bereits den Zeitungsartikel veröffentlicht hatte, schließlich einen ähnlichen Artikel unter einer etwas stärker provozierenden Schlagzeile: „Tati Quebra Barraco macht eine Tournée in Europa und repräsentiert die brasilianische Kultur (und den Feminismus)“:

„MC Tati Quebra Barraco bricht diesen Mittwoch zu einer Tournee durch Europa auf. Die Tournee ist durch eine von den Organisatoren des Ladyfestes, eines feministischen Festivals von Stuttgart, direkt an Tati gegangene Einladung entstanden. Sie wollten die Künstlerin als Repräsentantin der brasilianischen Kultur. Aber Tati und Cabbet mussten eine gute Zeit damit verbringen, das Kulturministerium davon zu überzeugen, die Reise der MC zu zahlen, [und] dass Funk ebenfalls Kultur sei. Man kam zu der Übereinstimmung, dass Funk Kultur sei, viele Leute rümpfen immer noch die Nase, wenn sie Tati als

[62] Carlos Albuquerque: Dama do funk, Tati Quebra Barraco na Europa, in: O Globo, 27.10.2004, Segundo Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [17.09.2006] [Anhang: 24].

Repräsentantin des brasilianischen Feminismus sehen. Mit Versen wie ‚Vou comer o seu marido' [‚Ich werde deinen Mann verspeisen', Anm. d. A.] und ‚Eu tô podendo pagar motel pros homens' [‚Ich kann das Stundenhotel für die Männer zahlen', Anm. d. A.], ‚Sou feia mas tô na moda' [‚Ich bin hässlich, aber in Mode', Anm. d. A.] und ‚Dako é bom' [‚Dako ist gut'[63], Anm. d. A.] (doppeldeutiger Bezug auf eine Herdmarke) reist sie ab, um, sagen wir, eine Art ‚neofeministischen' Angriffs durchzuführen. Klar, dass es Kontroversen gibt."[64]

Denise Garcia erklärte mir im Interview, dass die Bezahlung des Fluges von Tati durch das Kulturministerium im Zuge eines Projektes zustande kam, das damals für alle Brasilianer zugänglich war, die ins Ausland eingeladen wurden, um dort ein Kulturprojekt zu machen. Auch Denise selbst sei schon mit so einem Ticket geflogen (vgl. Interview mit Denise Garcia am 4.11.2005 in Rio). Dies war den Medien jedoch nicht bekannt, die zu jener Zeit viele negative Stellungnahmen zu Funk brachten. Die Sängerin Tati Quebra-Barraco stieß aufgrund ihrer provokanten Texte im eigenen Land auf viel Kritik, während gerade dieser Aspekt die Musik für das feministische Ladyfest interessant gemacht hatte. Vielfach wünschte man sich in Brasilien einen anderen Repräsentanten brasilianischer Kultur und fürchtete sich vor einer verstärkt negativen Betrachtung des Landes im Ausland.

„Ich fühle mich erniedrigt und ernsthaft als Staatsbürgerin verletzt, wenn ich sehe wie die Regierung es schafft, Tati Quebra-Barraco dazu auszuwählen, die Kultur unseres Landes mit dem Funk zu repräsentieren. Funk ist Kultur? Was für eine Kultur? Schimpfwörter sind Kultur? Pornografie ist Kultur? Ah, das wusste ich nicht… ein großartiges Kulturministerium das wir haben."[65]

Tati selbst sieht sich nicht als Feministin und meint auch, keinerlei Einfluss auf das Verhalten der Frauen zu haben – weder einen positiven noch einen negativen: Zur Frage, ob ihre Musik das Verhalten der Frauen im sexuellen Bereich verändert hat und ihnen mehr Selbstbewusstsein gegeben hat, meint sie folgendes:

„Ich denke nicht. Sie ändern sich, wenn sie es wollen, nicht? Ich denke, dass die Musik gar nichts beeinflusst. Ich war selbst mit 13 Jahren Mutter und sang damals noch nicht einmal. Also ich denke, dass es nichts miteinander zu tun hat" (Interview mit Tati Quebra-Barraco und Márcio dos Santos am 30.10.2004 in Stuttgart [vgl. Anhang: 27]).

[63] Daku stellt einen doppeldeutigen Bezug auf eine Herd-Marke dar, da Dako auch als „dar cu" interpretiert werden kann, was „Analsex" bedeutet.
[64] Carlos Albuquerque: Tati Quebra Barraco faz turnê na Europa representando a cultura (e o feminismo) brasileiro, in: O Globo Online, 27.10.2004, online unter: http://www2.uol.com.br/bigmix/noticia17.html [8.7.2005] [vgl. Anhang: 25].
[65] Monteiro Costa, Vanessa: Quebra-Barraco, in: O Globo, 03/11/2004, Segundo Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [26.01.2006] [vgl. Anhang: 26].

Ihr Bruder, der einen Großteil von Tatis Texten verfasst hat, sieht hingegen schon ein neues Bewusstsein der Frauen, das durch die Musik entstanden ist:

„Ja, ein Bewusstsein schuf sie, nicht? Mehr innere Einstellung [engl. ‚attitude', Anm. d. A.]. (…) [E]s ist, wie wir sagen, in der Welt, weltweit, dass der Mann viel mehr von der Frau redet als die Frau vom Mann. Also wenn eine Person erscheint, die den Mut hat, schlecht über sie zu reden oder ihnen zu zeigen, dass wir auch wer sein können, dass die Frau auch wer sein kann, dann wird es zu so einer Sache. (…) Wenn sie Lust hat, wenn sie etwas will, dann zögert sie nicht, sie geht [darauf zu]. (…) Sie zeigt also, ich will das, ich bin so, ich muss so sein, weil wenn nicht, werde ich zertreten, verstehst du?" (Interview mit Tati Quebra-Barraco und Márcio dos Santos am 30.10.2004 in Stuttgart [vgl. Anhang: 28]).

Ab dem Jahr 2004 bekamen auch andere Frauen eine verstärkte mediale Aufmerksamkeit, da immer mehr weibliche Gruppen die Funk-Szene betraten. Besonders MC Deize Tigrona, welche im Zentrum der Dokumentation von Denise Garcia stand, wurde vermehrt zu einer Konkurrentin von Tati. Verschiedene weibliche MCs und Gruppen traten in das Rampenlicht und lieferten sich verbale Duelle mit den männlichen MCs.
Zur gleichen Zeit verbreitete sich der Funk auch endgültig nach São Paulo, wo jede Woche zahlreiche Funk MCs und DJs aus Rio in den Clubs der wohlhabenderen Viertel der Stadt auftraten. Nachdem der Funk 2004 und 2005 auch eine internationale Anerkennung erfahren hatte und in den brasilianischen Medien immer wieder darüber berichtet wurde, erlebte er wieder eine große nationale Popularität. Einige meiner Interviewpartner sahen die neue Anerkennungswelle als eine direkte Folge der globalen Verbreitung der Musik. Ana Dantes, die 2003 ein Buch über Funk herausgebracht hatte, erklärt dies folgendermaßen:

„Zurzeit erreicht der Funk ein… Also viele Leute, die nachts in São Paulo ausgehen, haben jetzt begonnen, den Funk zu entdecken. Ich denke, dass es hier sogar eine Verzögerung gegeben hat, denn jetzt haben sie Tati entdeckt, nur dass Tati Quebra-Barraco als Frau in Rio schon seit ungefähr drei Jahren im Bewusstsein ist. (…) Die Elite, die Oberschicht, ist mehr mit der elektronischen Musik und so verbunden. (…) [W]eil die elektronische Musik hat den Funk verinnerlicht, es hat lange gebraucht, denn zuerst begannen sie Drum n' Bass und so zu hören und da, als der Funk im Ausland erschienen ist, begann ihn diese Art von Leute auch hier zu hören. Und der Funk existiert hier schon seit langer Zeit, aber sie hatten ein bestimmtes Vorurteil, sogar der Hip-Hop erschien hier vor dem Funk, für diese Leute. Sie schienen darauf zu warten, dass Marlboro in die USA geht, zahlreiche Feste im Ausland macht. Als sie sahen, dass er in England und überall erschien, hörten sie ihn. Also ich denke, dass dieses Zentrum wichtig war, die Anerkennung des Funk außerhalb von Brasilien, weil wenn nicht, dann hätten sie ihn vielleicht nicht als Mode angesehen oder als zum guten Ton gehörend, weil er von den armen Leuten kommt. (…) Jetzt beginnt es, weil er zur Mode wurde" (Interview mit Ana Dantes, 2004, Rio [vgl. Anhang: 29])

Die Verbreitung der Musik in Europa hilft mit, die Favelas als Kulturproduzenten und nicht nur Gewaltproduzenten sichtbar zu machen und ihnen eine gewisse Anerkennung zu verleihen. Funk führt schon seit vielen Jahren immer wieder zu einer Annäherung zwischen den Jugendlichen der Mittelschicht und der Favelas. Man darf jedoch nicht vergessen, dass die sozialen Strukturen in Rio, die in einem ständigen Kampf um die Räume der Stadt sichtbar werden, kompliziert und tief im Bewusstsein der Bevölkerung verankert sind. In einer Zeit, in der die sozialen Unterschiede und auch die urbane Gewalt immer stärker werden, reicht Musik alleine oft nicht aus, um festgefahrene Grenzen und Vorurteile zu überwinden. So wird in den teureren Clubs die Ideologie der Segregation vielfach durch hohe Eintrittspreise oder Türsteher weitergeführt.

Auffällig bei dem Funk-Diskurs ist die gleichzeitige Kriminalisierung und Popularisierung, was sich nicht nur 1995 (Diskussion um die Gewaltbereitschaft der Funkeiros) sondern auch 2001 (Diskussion um Sexismus und Perversion) feststellen lässt. Die Diskussion um Sexualität sowie das Frauenbild der Funkeiros spielte vor 2001 keine große Rolle. Sieht man von der Phase des Black Rio der 1970er Jahre ab, wo dem Funk kultureller Kolonialismus vorgeworfen wurde, gab es bis 1992 praktisch keinen Diskurs zu Funk, danach bis 2001 immer in Zusammenhang mit Gewalt und Drogenhandel. Der Diskurs über Sexismus entstand erst mit dem Aufkommen einer neuen Funk-Generation und deren Popularität, wobei die verstärkte Konzentration auf die Sexualität auch eine Folge der Antigewaltkampagne von Seiten der Funk-Bewegung darstellte. Die erste nationale Aufmerksamkeit erreichte der Funk 1995, diese war jedoch auf Rio beschränkt. Erst 2001 konnte die Musik nach Wellen des Erfolgs beim Karneval in Bahia und anschließend in São Paulo auch auf gesamtnationaler Ebene populär werden. Der starke Gegensatz zwischen der Kriminalisierung und der Anerkennung des Genres Funk Carioca als ein wichtiges Marktsegment, der bereits im Jahr 2000 in der Analyse von Micael Herschmann festgestellt wurde, findet sich auch weiterhin in der öffentlichen Meinung zu dieser Musik wieder. Die Grundlage für die gegensätzliche Sichtweise ist in dem medialen Umgang zu finden, das heißt der gleichzeitigen negativen und positiven Berichterstattung. Einerseits widmen sich eine Reihe von Radio- und Fernsehprogrammen, Zeitungen und Zeitschriften der Musik, anderseits finden sich häufig negative Schlagzeilen über Drogenmissbrauch, Gewalt und Sex in den Nachrichten. Es kommt hinzu, dass gerade während der Phasen der Anerkennung des Funk unter den Jugendlichen der Mittel- und Oberschicht von Seiten der Eltern, der Politiker und der Öffentlichkeit befürchtet wird, dass die Musik und gerade die

Bailes de Comunidade eine Eintrittstüre in die Favelas und damit auch in die Kriminalität, die Gewalt und den Drogenhandel darstellen. Es entsteht ein Bedenken, „Jugendliche aus gutem Hause“ könnten durch den schlechten Einfluss der Funk-Texte und der Bailes „verdorben“ werden. Deshalb löst gerade die wachsende Annäherung zwischen jungen Menschen verschiedener sozialer Klassen in Folge der Popularisierung der Musik Angst in den konservativen Bevölkerungsschichten aus. Die verschiedenen Diskussionen und Polemiken um den Funk und die mit ihm in Verbindung stehenden Problematisierungen führten zu einer starken Diskriminierung der Musik und der Feste sowie auch zu sehr vielen bis heute tief sitzenden Vorurteilen. Probleme wie Drogenhandel, Schwangerschaften und Gewalt besitzen jedoch keine direkte Verbindung zum Funk, da er lediglich die Symptome aufzeigt, nicht jedoch ihre Ursache darstellt. In der Funk-Bewegung werden die Problematiken der brasilianischen Gesellschaft und im Speziellen von Rio de Janeiro sichtbar gemacht, die vielfach in den großen Differenzen zwischen Arm und Reich sowie der ständigen Vergrößerung dieser Kluft liegen. Der fehlende Zugang zu Infrastruktur und Ressourcen, Arbeitslosigkeit, fehlende Bildung, die allgemeine Unsichtbarkeit und Diskriminierung der Favelabewohner und die Zunahme der Gewalt in Verbindung mit der immer größeren Macht der Drogenorganisationen sind nur ein kleiner Teil des komplexen Zusammenspiels einer Vielzahl von Faktoren. Da der Funk all dies zwingend sichtbar macht, löst er natürlich sehr viele Emotionen in der Bevölkerung aus und spaltet die Gesellschaft.

5.2. Funk, Identität und Repräsentation

In diesem Teil der Arbeit werden die Selbst- und Fremdbilder über Funk in der brasilianischen Gesellschaft und der Zusammenhang der Musik mit brasilianischen Kultur- und Gesellschaftstheorien analysiert. Die Diskurse zu Funk in Brasilien auf den Ebenen der Medien, Öffentlichkeit und Politik haben gezeigt, dass die Musikkultur, ihre Vertreter und ihr Publikum oft als marginal, das heißt als gesellschaftliche Außenseiter wahrgenommen werden und der Funkeiro als der „Andere“ betrachtet wird. Dies steht in einem starken Gegensatz zu der Selbstrepräsentation der Vertreter des Funk, für die die Verbindung zum eigenen Territorium und zu der hier lebenden Bevölkerung im Mittelpunkt steht und die die Funk-Bewegung als friedfertig und gewaltlos ansehen. Anhand verschiedener brasilianischer Kultur- und Sozialtheorien wird gezeigt, welche Rolle Mediatoren bei der nationalen Anerkennung von Musikkulturen spielen, inwiefern

Funk Carioca mit seiner Neuinterpretation fremder Einflüsse ein Paradebeispiel für das brasilianische Kulturkonzept der *Antropofagia* darstellt und wie die Betrachtungsweise der Funk-Anhänger, der Baile Funk sei ein Ort der gemeinsamen Feier verschiedener Hautfarben, mit dem Mythos der *democracia racial* in Verbindung steht.

5.2.1. Selbst- und Fremdrepräsentation

Die Selbst- und die Fremdrepräsentation der Funkeiros hängen eng mit den historischen Prozessen der Stigmatisierung und den Widerstandsbewegungen in den Favelas zusammen. Funk wird als Ausdruck der Jugendlichen der Favelas wahrgenommen, weshalb viele Vorurteile gegen die Musikkultur den Vorurteilen gegen die Armenviertel gleichen. Auch die Selbstdarstellung der Funkeiros bezieht sich intensiv auf die eigene Comunidade.

5.2.1.1. Der *Funkeiro* als Sinnbild des Marginalen

"Diese Verfolgung [des Funk, Anm. d. A.] durch die Polizei gibt es, weil sie alles, was in der Favela geschieht, immer unterdrücken werden. Sie denken immer, dass alles, was in der Favela existiert, rechtswidrig ist, Verbrechen ist. So ist es heute nicht. Heute sind wir Profis, die im Funk arbeiten, nicht? (...) Also die Unterdrückung geht von der finanziellen Macht jedes einzelnen aus. Aber wir werden das ändern – das ist Politik, Politik und die Bildung des Volkes. Also liegt es an uns Brasilianern, für unsere Rechte, unabhängig von der ökonomischen Macht, zu kämpfen, oder nicht?" (Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio [vgl. Anhang: 30]).

Die Vorurteile, die gegen den Funk herrschen, wie seine Gleichsetzung mit Armut, Gewalt, Drogenhandel und Sex hängen eng mit den gesellschaftlichen Vorstellungen über die Favelas zusammen, die seit ihrer Entstehung stigmatisiert werden. Die Favelas wurden lange Zeit zerstört und illegalisiert und werden immer wieder aus der Stadt ausgegrenzt. Auch wenn heute staatliche Projekte der Integration der Favelas in die Stadt existieren, ist das Stigma noch lange nicht verschwunden. Es wird in Mythen einer gesellschaftlichen Marginalität und in rassistischen Diskursen aufrechterhalten und sieht die Favelas als Ursache des organisierten Verbrechens.

Viele der negativen Vorstellungen über das Leben in den Favelas haben ihren Ursprung bereits in den 1940er Jahren. Schon in den 1930er Jahren galten die Favelas als hygienisches Randproblem. Es gab eine Dualität zwischen Favelas und Stadt, wobei die

Favelas als minderwertig angesehen wurden. Doch erst in den 1940er Jahren entstand eine gesellschaftliche Debatte über die Favelas, die durch die ständige Migration vom Land in die Stadt stark anwuchsen. Die Favelas wurden nun als moralisches Problem wahrgenommen und mit Bezeichnungen wie „Krankheit“, „Plage“ oder „krebsartige Geschwülste“ belegt. Sie galten einerseits als Verweigerung der Zivilisation, anderseits wurden sie zum Symbol für apokalyptische Fantasien und als Orte der Unordnung, tödlicher Krankheiten und des moralischen Chaos wahrgenommen. Mit dem autoritären Regierungssystem des Estado Novo von Getulio Vargas kam der Plan der Eliminierung der Favelas und der Selbstbau wurde verboten. Personen ohne formale Jobs wurden aus der Sozialpolitik ausgeschlossen und Analphabeten von den Wahlen ausgenommen. Die Favelados galten in der Öffentlichkeit als faul. Nach der Rückkehr Brasiliens zur parlamentarischen Demokratie im Jahr 1945 gewann die kommunistische Partei bei den Kommunalwahlen viele Stimmen, womit die Favelabewohner erstmals auch als politische Bedrohung wahrgenommen wurden. Es wurde eine Vorstellung von der Marginalität der Favelados (Favelabewohner) verbreitet, um deren Ausgrenzung zu legitimieren. Schon damals war von der Promiskuität, einem Alkohol- und Drogenproblem sowie der Kriminalität der Favelabewohner die Rede. Auch wenn sich im Laufe der Zeit die politische Haltung zu den Favelas änderte und diese langsam in die Stadt integriert wurden, so werden sie von der Gesellschaft auch heute noch als moralisches und kriminelles Problem betrachtet (vgl. Lanz 2004b: 36ff).

Trotz positiver Initiativen und Gegenbildern wird die Favela in den Nachrichten immer noch als Synonym für Armut, Gewalt und fehlende Kultur dargestellt, was die Angst und den Ruf nach Repression von Seiten der Ober- und Mittelschicht fördert (vgl. Lanz 2004c: 95). Es gibt eine große Zirkulation und einen Konsum von Bildern der Armut und der Gewalt. Sie werden von Journalisten ohne ihren Kontext, ohne die Verbindung mit der Wirtschaft und der sozialen Ungerechtigkeit gezeigt und als Spektakel oder Sensation dargestellt. Brasilianische Fernsehsendungen zu diesem Thema schaffen ein Klima der Angst und Unsicherheit in der Bevölkerung. Sie verhindern somit die Integration und stärken die Teilung der Gesellschaft. In diesem Kontext muss auch die Kriminalisierung des Funk betrachtet werden.

„Die anfängliche Kriminalisierung des Funk in Rio de Janeiro war nur ein Symptom dieser Angst vor dem sozialen und kulturellen Aufstieg der Gruppen von jungen Menschen aus der Peripherie, die den Markt eroberten. Der Erfolg dieser Bewegungen des Funk und

Hiphop führte dazu, dass die beständig vermittelte unkritische und entkontextualisierte Beziehung zwischen Verbrechen, Armut und Gewalt bestätigt wurde“ (Bentes 2004: 75).

Als Folgen dieses Diskurses wurden die private Sicherheit und die Repression verstärkt und ein Ruf nach Kontrolle der Favelabewohner war zu hören. Die Diskurse über Armut in Fernsehen und Presse wirkten als Bestätigung von Stereotypen, die den Armen als Gefahr und soziale Bedrohung darstellten (vgl. Bentes 2004: 76f).

Der Beginn der Kriminalisierung des Funk fand seinen Anfang mit den *Arrastões* am Strand von Arpoador am 18. Oktober 1992. Ab diesem Vorfall wurde er als ein gewalttätiges Phänomen wahrgenommen. Hermano Vianna stellt die Frage, wie und warum ein bestimmter Konflikt für alle gesellschaftlichen Gruppen sichtbar und von den gesellschaftlichen Institutionen als gewalttätig behandelt wird. Es gibt Fälle, wo die Gewalt zwar von den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen bemerkt wird, diese jedoch nicht als charakteristisch für den sozialen Raum betrachtet wird, wo der gewalttätige Vorfall stattgefunden hat. So fanden beispielsweise Kämpfe in den Clubs der Ober- und Mittelschicht in der Zona Sul statt. Diese wurden zwar von der Presse als gewalttätig dargestellt, aber trotzdem gab es keinen gesamtgesellschaftlichen Konsens darüber, dass die Clubs der Mittelschicht gewalttätige Territorien bzw. Produzenten von Gewalt sind. Im Gegensatz dazu steht die Betrachtung der Bailes Funk, wo jeder gewalttätige Vorfall sofort zur Transformation des gesamten Funk Carioca in ein gewalttätiges Phänomen führte (vgl. Vianna 1996: 179). Vianna meint, es sei unwahrscheinlich, dass die *Arrastões* im Oktober 1992 zum ersten Mal geschahen, da der Strand, wo der Vorfall stattgefunden hatte, von den Jugendlichen der Favelas bevorzugt wird. Verschiedene Gründe, die nach Ansicht des Autors aufgrund einer bevorstehenden Wahl wahrscheinlich politischer Natur waren, führten dazu, dass die vom Fernsehen übertragenen Bilder dieser Kämpfe einen nationalen Skandal auslösten. Die Videoaufnahmen des Vorfalls schrieben sich ins nationale Gedächtnis ein und die zahlreichen Medienberichte, die das Geschehen mit dem Publikum der Bailes Funk in Verbindung brachten, führten dazu, dass sich die Funkeiros in eine Art des öffentlichen Feindes verwandelten. Sie mussten als Sündenböcke für die zahlreichen Krisen herhalten, die Rio de Janeiro erschütterten. Vor diesem Vorfall war die Funk-Bewegung der Ober- und Mittelschicht unbekannt. Dies weist nach Vianna auf die Beziehung zwischen dem Exotismus und der Vertrautheit hin. Das was exotisch ist, muss nicht immer weit entfernt sein. Gerade in einer Großstadt kann das Exotische direkt nebenan wohnen und niemals

vertraut werden. Die *Arrastões* waren der Auslöser, der den Funk von einer unbekannten exotischen Bewegung in eine vertraute verwandelte. Diese Transformation führte jedoch nicht zu einer Domestizierung des Funk, sondern mit zunehmender Vertrautheit wurde er als „barbarisch" wahrgenommen. Vianna meint, bei seiner ersten Forschung zu Funk im Jahr 1988 habe ihn fasziniert, wie ein derart großes Phänomen in einer Stadt existieren und gleichzeitig von den Mitgliedern zahlreicher sozialer Gruppen vollständig ignoriert werden kann. Zum Zeitpunkt der Publikation seiner Forschung als Buch wurde der Funk auch von den Journalisten noch ganz anders und nicht als gewalttätig wahrgenommen. Die gleichen Zeitungen, die den Funk 1992 verurteilten, beschrieben ihn damals lediglich als eine eigene Musikszene mit einem bestimmten Kleidungsstil, einer eigentümlichen Sprachweise und speziellen Unterhaltungsformen. Erst nach den *Arrastões* wurde der Funk als ein gewalttätiges Phänomen betrachtet. Die Gewalt und nicht die Unterhaltung wurden damals zu seinem Hauptmerkmal und die Funkeiros wurden ab diesem Zeitpunkt stigmatisiert. Innerhalb von kürzester Zeit kam es von der totalen Ignoranz zur Kriminalisierung der Funk-Bewegung. Vianna meint, dass gerade die Tatsache, dass es keinerlei Vertrautheit mit dem Phänomen gab, seine Dämonisierung erleichterte. Der hohe Grad an Exotismus dieser unbekannten sozialen Erscheinung habe die Stereotypisierung der Funkeiros vereinfacht. Die Clubs der Mittelklasse in der Zona Sul sind im Gegensatz dazu den Journalisten, die ebenfalls der Mittelklasse entstammen, vertraut. Deshalb ist es schwieriger, sie in kriminelle Räume zu verwandeln. Die Unkenntnis der Journalisten und auch der Leser der Printmedien, welche eine entscheidende Rolle in der Kreation des heutigen Images des Funk hatten, schuf die notwendigen Verhältnisse, um das gewalttätige Bild der Bailes Funk festzulegen (vgl. Vianna 1996: 180ff). Vor allem die *Galeras*, große Freundesgruppen, welche zusammen die Bailes besuchten, standen in den 1990er Jahren immer wieder im Zentrum der Aufmerksamkeit und wurden mit Gewalt in Verbindung gebracht. Nachdem Vianna im Zuge seiner Dissertation in Anthropologie wöchentlich die Feste besucht hatte, fragte er, was denn nun eigentlich die so genannte *Galera Funk* sei und kam zu folgendem Ergebnis:

"Es gibt keine 'galera funk'. Der Funk produziert keine Galeras. Die Galeras haben sich schon geformt, wenn sie am Baile ankommen: Es sind Gruppen von Heranwachsenden, Nachbarn des gleichen Morros oder des gleichen suburbanen Viertels, die gerne zusammen unterwegs sind. Der Funk ist nur eine ihrer kollektiven Aktivitäten, vielleicht nicht einmal die wichtigste. Die Galera geht auch zusammen zum Strand, zum Fußball, zum Pagode, zum festa de São João. Und mehr noch: der Funk ist eindeutig kein zentrales Element für die Konstruktion ihrer Identität als soziale Gruppe. Der Wohnort ist viel wichtiger. Es gibt die Galera von Urubu, von Campinho. Aber es exisitert keine Galera des Baile do CCIP

von Pilares (einer meiner bevorzugten, wegen seiner Stimmung). Die Rivalitäten zwischen den Galeras sind Konsequenzen der Rivalitäten (oft viel älter als das Erscheinen des Funk oder der ‚Comandos' in Rio) zwischen den Morros der Stadt" (Vianna 2005a: www [vgl. Anhang: 31]).

Weiters stellt er fest, dass auch „Funkeiro" keine eindeutige Identität darstellt:

"Auch 'Funkeiro' ist eine sehr schwer zu definierende Identität. Es existieren keine Funkeiros wie ‚Head-Bangers' (Die Heavy Metal Fans), Punks oder Skins existieren. Die letzteren lassen ihre bevorzugte Musik ihren ganzen Lebensstil und ihre ganze Lebensansicht übernehmen. Sie sind z.B. 24 Stunden am Tag Punks: sie ziehen sich an wie Punks, sie kennen die noch so esoterischen Details der Punk Diskografie, und – was am Wichtigsten ist – denken sich selbst als Punks, was sich sogar bis zu einer Art des Ethnozentrismus hin entwickelt, indem der Punk als anderen jugendlichen urbanen ‚Tribes' überlegen betrachtet wird. Nichts davon passiert mit den Funkeiros. Für sie (ich rede nicht von der Minderheit fanatischer Musiker, die um die Soundsystems und DJs, die die Bailes organisieren, herum lebt), ist der Funk nur eine Unterhaltung für das Wochenende. Sie kennen die Namen der Nummern, zu denen sie gerne tanzen, kaum, und benennen sie lieber mit Namen wie Melô do Tomate oder Melô do Quebra-Vidro. Abgesehen davon kann man einen Funkeiro nicht auf der Straße identifizieren wie man einen Punk identifizieren kann. Aber man kann nicht dazu übergehen, alle armen und ‚dunkleren' Jugendlichen Rios Funkeiro zu nennen. Das ist ein vorurteilsbehafteter Fehler, den die Presse (Zeitungen, Fernsehen, Radio, etc.) zu begehen beharrt (nicht jeder arme und schwarze Jugendliche Rios ist ein Besucher des Baile Funk)" (Vianna 2005a: www [vgl. Anhang: 32]).

Wie es Vianna beschreibt, waren gerade die Fremdheit und die Unbekanntheit des Funk zusammen mit seiner geringen geographischen Entfernung Gründe, die es leichter machten, ihn als das negative „Andere" im Gegensatz zum „Eigenen" zu sehen. Fremdheit ist nach Ortfried Schäffter ein Beziehungsverhältnis, das sich durch Nähe intensiviert. Erst durch direkte Kontakte erlangen latente Unterschiede eine unvergleichbare Bedeutung (vgl. Schäffter 1991: 11f). Erst in der Beziehung zu anderen wird Fremdheit erlebt.

„Fremdheit ist daher keine Eigenschaft von Dingen oder Personen, sondern ein Beziehungsmodus, in dem wir externen Phänomenen begegnen. (…) Es geht dabei um die Fähigkeit, seine eigene Position und Sichtweise als eine Möglichkeit u.a. zu erkennen und dabei zu sehen, dass das, was ich und wie ich es als fremd erlebe, sehr wesentlich von meiner eigenen Geschichte abhängt" (Schäffter 1991: 12).

Fremdheit ist somit ein relationaler Begriff und ein historisch gebundenes Phänomen, das mit der jeweiligen personalen und sozialen Identität in Verbindung steht, welche zur Wahrnehmung des Anderen als fremd führt. Bei einem direkten Kontakt kommt es ebenfalls zum Zusammentreffen von unterschiedlichen Konzepten und Wahrnehmungs-traditionen dessen, was als fremdartig gilt. Fremdheit ist eine Form der Unterscheidung. Es

geht dabei um die unterschiedlichen „Modi des Fremderlebens“, um die verschiedenen Auffassungen von gegenseitiger Fremdheit. Es gilt festzustellen, auf welche Weise eine kulturelle, nationale, soziale oder persönliche Identität ihre spezielle Eigenheit definiert und diese von dem Andersartigen abgrenzt. Wird der Andere als fremdartig gesehen, werden vorhandene Differenzen als wichtige Unterschiede bzw. „sozialen Bruchlinien“ wahrgenommen. Dabei können verschiedene inhaltliche Deutungsmuster unterschieden werden wie z.B. das Fremde als das Auswärtige (räumliche Definition), das Fremde als Fremdartiges (im Gegensatz zum Eigenen als Normalen), das Fremde als das noch Unbekannte (Möglichkeit des Vertrautwerdens), das Fremde als das letztlich Unerkennbare (das Außen, das nicht vertraut werden kann) oder das Fremde als das Unheimliche (Gegensatz zur Geborgenheit des Vertrauten). Die Modalitäten des Fremderlebens können nach Schäffter neben ihren inhaltlichen Bedeutungen auch nach den Ordnungsschemata charakterisiert werden, aus denen die Unterscheidung hervorgeht. Dies steht in Verbindung mit gesellschaftlichen Wirklichkeitsdefinitionen und somit auch mit Fragen von Macht und Kontrolle. Die Unterscheidungsmuster sind situationsbedingt und werden immer dann repressiv, wenn sie als „natürliche“ Ordnungen verstanden werden. Schäffter analysierte im Sinne einer „Phänomenologie der Fremdheit“ auf welcher „Leitdifferenz“ eine Ordnung beruht und welche Konsequenzen dies für den Modus des Fremderlebens hat. Es lassen sich nach ihm vier Deutungsmuster von Fremdheit anhand von vier elementaren Ordnungsschemata (Innen/Außen-Beziehungen) unterscheiden: 1.) Ordnungen transzendenter Ganzheit: Das Fremde als Resonanzboden von Eigenheit, 2) Ordnungen perfekter Vollkommenheit: Das Fremde als Negation von Eigenheit, 3) Ordnungskonzepte dynamischer Selbstveränderung: Fremdheit als Ergänzung und Vervollständigung, 4) Konzeptionen komplementärer Ordnung: Eigenheit und Fremdheit als sich wechselseitig hervorrufende Kontrastierungen (Schäffter 1991: 12ff).

In der brasilianischen Öffentlichkeit hat sich im Zuge der verschiedenen Diskurse, die den Funk als gewalttätig und sexistisch darstellten, ein Bild des „Anderen“ entwickelt, das Schäffters Definition von Fremdheit als Gegenbild (Xenophobie, aber auch Xenophilie) entspricht. Dieser Modus beruht auf einer Ordnungsstruktur, die auf den inneren Zusammenhalt und auf die Ausgrenzung des Andersartigen ausgerichtet ist. Das Fremde gilt als die Negation des Eigenen und damit als unvereinbar. Es wird als Fremdkörper wahrgenommen, der die eigene Integrität zu stören droht. Darüber hinaus nimmt das Fremde jedoch auch die Funktion eines Kontrasts ein, da es als Gegenbild die Identität des

Eigenen stärken kann. Das Fremde ist das Nicht-Eigene und in dieser Form der Unterscheidung von Innen und Außen alles, was nicht innen ist. In einem asymmetrischen Innen-Außen-Verhältnis wird das Innere überbetont. Als Gegensatz zu der Annahme der eigenen Integrität, Reinheit, Unvermischtheit und inneren Stärke kann das Fremdartige mit Vermischung, Unreinheit, Gift und Schmutz assoziiert werden. Vor allem, wenn die innere Ordnung unsicher ist oder das Verhältnis von Innen und Außen durch „Überfremdung" gefährdet erscheint, kommt es zu solchen Charakterisierungen und Ausgrenzungsformen (vgl. Schäffter 1991: 19). So entstand die Fremdheit des Funk unter anderem aufgrund der Angst der Mittelklasse vor der immer stärker sichtbar werdenden Armut der Favelas, die als Bedrohung der Stadt wahrgenommen wurde.

Es besteht immer eine Dualität und eine Gegensätzlichkeit zwischen Fremdem und Eigenem. Das bedeutet nicht nur, dass der „Andere" in negativer Sichtweise als „natürlicher Feind" und eine tiefe Bedrohung gesehen wird, sondern er kann auch als etwas Faszinierendes und Verführerisches gelten. Bei einer Stagnation der eigenen Entwicklung wird das Fremde fallweise zu einem positiven Gegenmodell und nimmt einen utopischen Charakter an. In Gestalt der Utopie übernimmt Fremdheit die Ordnungsfunktion eines eindeutigen Gegensatzes und es kommt zur Idealisierung dessen, was das Eigene nicht bieten kann (Mythen der Zivilisationskritik, Bild des edlen Wilden, utopische Zukunftsromane, etc.). In der Wahrnehmung des Anderen als Gegenbild zum Eigenen wird jedoch bei beiden Formen ein einseitiges und reduziertes Bild des Anderen geliefert (vgl. Schäffter 1991: 19ff). Auch Stuart Hall betont die binäre Art der Repräsentation des „Anderen":

"[P]eople who are in any way significantly different from the majority - 'them' rather than 'us' - are frequently exposed to this binary form of representation. They seem to be represented through sharply opposed, polarized, binary extremes - good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling-because-different/compelling-because-strange-and-exotic. And they are often required to be both things at the same time" (Hall 1997: 229).

Differenz ist grundlegend für die Bedeutungskonstruktion. So meinte der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure, dass die Wörter „Tag" und „Nacht" alleine keine Relevanz hätten, sondern nur in ihrer Differenz Bedeutung trügen. Auch wenn es in der Realität keine binären Gegensätze zwischen Tag und Nacht gibt, so brauchen wir polarisierte Konzepte und binäre Oppositionen, die fundamental für alle sprachlichen und symbolischen Systeme und Bedeutungskonstruktionen sind. Diskurs ist oft simplifizierend

(vgl. Hall 1996: 187f). Er repräsentiert Dinge, die in Wirklichkeit sehr differenziert sind, als homogen und einfach.

„In short, the discourse, as a 'system of representation' represents the world as divides according to a simple dichotomy (…) That is what makes the discourse (…) so distructive – it draws crude and simplistic distinctions and constructs an over-simplified conception of 'difference'" (Hall 1996: 189).

Stereotypen in den Diskursen zum „Anderen" sind von Natur aus bi-polare Systeme, die antithetische Signifier generieren (vgl. Hall 1996: 216). Der Prozess des Stereotypisierens ist von grundlegender Bedeutung für die Erschaffung des Gegenbildes.

„A stereotype is a one-sided description which results from the collapsing of complex differences into a simple 'cardboard cut-out'. Different characteristics are run together or condensed into one. This exaggerated simplification is then attached to a subject or place. Its characteristics become the signs, the 'evidence,' by which the subject is known. They define its being, its essence" (Hall 1996: 215).

Die Charakteristiken des Stereotypisierens sind nach Hall folgende: 1.) Reduktion auf Essentielles: Differenz wird naturalisiert und fixiert; 2.) die Praktik des Verschließens und des Ausschlusses: Grenzen werden symbolisch fixiert und alles was nicht dazugehört ausgeschlossen; 3.) Vorhandensein von großen Machtungleichheiten (vgl. Hall 1997: 258). Die Zuschreibungen, die den Anderen als abnormal und im Gegensatz zum Eigenen sehen und ihn mit negativen Eigenschaften wie minderwertig und degeneriert belegen, stärken eine Ideologie, die soziale Unterdrückungspraktiken gegenüber Anderen rechtfertigt. In der kritischen Diskursanalyse wird gezeigt, auf welche Art und Weise dominante Gruppen nichtdominante Gruppen und Minderheiten diskursiv als minderwertig und abnormal repräsentieren, während sie gleichzeitig implizit oder explizit ihre eigenen sozialen Identitäten als erhöht und begünstigt darstellen (vgl. Briscoe 2005: 29f). Dadurch wird die eigene überlegene Position gerechtfertigt.

„Denn in modernen Gesellschaften bedarf solch eine dauerhafte Ungleichheit einer Erklärung, die den konkreten Zwang ignoriert und die Ursache bei den ‚Anderen' verortet. (…) Es bildet sich neues Wissen über die produzierten Gruppen aus, das auf die eine oder andere Weise immer erklärt, warum wer welche Rolle innehat. Ausgrenzungspraxis und Differenzproduktion verstärken sich dabei gegenseitig. Unser Wissen über die Anderen erklärt und legitimiert deren Ausgrenzung und diese bestätigt wiederum unser Wissen und unsere kulturellen Ausdrucksformen" (Geller 2006: www).

Man muss jedoch bedenken, dass es immer verschiedene Diskurse zu Funk gab und sich die Bedeutungen ständig wandeln. Es gibt viele Personen aus der Mittel- und Oberschicht,

die den Funk anerkennen und unterstützen und die Musik wurde gerade erst offiziell als kulturelle Bewegung anerkannt. Es geht darum, auf die diskursive Konstruktion der Musik hinzuweisen, die immer noch eine starke Bedeutung für die lokalen und globalen Betrachtungsweisen des Funk hat. Die Vorurteile stehen in enger Verbindung zu den Vorstellungen, die sich im Laufe der Geschichte zu den Favelas entwickelt haben und auch die Identität der Comunidade wurde in gewisser Weise als Gegenbild zu dieser Betrachtung geschaffen.

5.2.1.2. Funk als Ausdruck der *Comunidades*

„Stolz in der Favela zu leben haben alle. Weil erstens ist es ein schwieriger Ort, um zu leben. Zweitens, um dort zu leben, musst du Disziplin haben, denn es ist nicht irgendwer, der in die Favela geht und in der Favela lebt. Die Favela hat andere Gesetze, verstehst du? Es sind nicht die gleichen Gesetze wie auf der Straße, verstehst du? Das Gesetz des Landes ist eines, das Gesetz der Favela etwas anderes, verstehst du? Es gibt bestimmte Dinge, die für das Land richtig sind, aber falsch für die Favela und es gibt bestimmte Dinge, die für die Favela richtig sind, aber falsch für das Land. Die Stadt ist in zwei vollkommen verschiedene Welten geteilt, verstehst du? Wir leben in einer Welt, wo Familien existieren…, in den Favelas existieren jüngere Familien. The younger family. The family with young people, ok? You are not the same blood, but the same consciousness. In der Favela bist du Bruder im Bewusstsein, nicht Bruder des Blutes, was noch stärker ist als das Blut, das in den Venen fließt. Der Geist, du bist Bruder im Geist, nicht im Blut, was tiefgründiger ist. Du bist Bruder des Feuers, Bruder des Lebens, verstehst du? Es ist anders, es ist anders. In der Favela ist jeder Einzelne, jeder einzelne Bürger, der in der Favela lebt, ist eine Zelle dieses immensen Körpers, der die Favela ist. Die Favela ist ein Körper, der lebendig ist. Die Favela atmet, die Favela lacht, die Favela weint, die Favela entflammt, die Favela ist angespannt, die Favela, die Favela…. Du fühlst das. Wenn du in die Favela kommst, fühlst du, wenn die Favela glücklich ist, wenn die Favela traurig ist, wenn sich die Favela sicher ist, wenn die Favela voller Angst ist, wenn die Favela wütend ist. Die Favela hat ihr eigenes Denken, verstehst du? Ein Denken, das aus vielen Köpfen besteht, viele Geister mit demselben Denken in derselben Stunde“ (Interview mit Mr. Catra am 01.07.2004 in Rio [vgl. Anhang: 33]).

In Rio de Janeiro gibt es in den Favelas bereits seit hundert Jahren eine aus der Not geborene kulturelle, ökonomische und politische Selbstorganisation jenseits des Staates. Der Widerstand der Favelabewohner ist genauso alt wie die Stigmatisierung der Armenviertel. Die ersten Favelabewohner begannen sich in den 1940er Jahren gegen die staatlichen Interventionen zu wehren und sich politisch zu engagieren. Damals wurden die ersten Bewohnerkommissionen gegründet, um drohende Räumungen zu bekämpfen. Bevor die kommunistische Partei 1947 verboten wurde, initiierte sie einige Bewohnervereine. Die Kirche gründete zusammen mit der Stadtverwaltung eine Stiftung, die diverse Favelas mit Wasser und Strom versorgte und ebenfalls Bewohnervereine gründete. Diese waren jedoch

meist eine Art verlängerter Arm des Staates und vertraten nicht wirklich die Interessen der Bewohner. In den 1950er Jahren bildete sich in Bezug auf die Favelas ein Klientelismus heraus, eine Version des politischen Tauschhandels, der in der Armutszone des Nordostens Brasiliens, von wo die meisten Zuwanderer kommen, lange üblich war. Materielle Leistungen wie Lebensmittelpakete oder Versprechungen, Strom- oder Wasserleitungen in die Favela zu legen, wurden über Mittelsmänner von Politikern im Gegenzug zu Wählerstimmen angeboten. In den 1960er Jahren entstanden unter dem Soziologen José Arthur Rios, der die Koordination der staatlichen Sozialdienste über hatte und einen anti-klientelistischen Kurs einschlug, unter staatlicher Initiative 75 Anwohnervereine. Diese standen jedoch wieder unter dem Einfluss des Staates. Rios führte damals die „Hilfe zur Selbsthilfe“ in die Favelapolitik ein wie ein kollektives Bauprogramm von Gemeindezentren, Gesundheitsposten und Schulen, bei dem die Regierung das Material und die Bewohner die Arbeitskraft einbrachten. Politiker fürchteten jedoch aufgrund des anti-klientelistischen Programms um Wählerstimmen und auch die Immobilienbranche, die die Favelas der Südzone aus dem Weg haben wollte, übte Druck aus. Schließlich übernahm die konservative Politikerin Sandra Cavalcanti den Posten und die ersten emanzipatorischen Programme wurden durch ein repressives Räumungsprogramm ersetzt. Es begann ein Zerstörungs- und Umsiedelungsprogramm. Gleichzeitig entstand ein Dachverband der Bewohnervereine als Widerstand gegen die Repression, der jedoch durch den Militärputsch im Jahr 1964 ein gewaltsames Ende fand. Gestiftete Brände in den Favelas waren die Antwort auf den Widerstand gegen Umsiedlungsprogramme. Zahlreiche Führer der Bewohnerorganisationen wurden verhaftet oder ermordet und die Vereine wurden durch den Staat kontrolliert. Innerhalb von zehn Jahren wurden 80 Favelas geräumt und 140.000 Bewohner umgesiedelt. Trotzdem stieg die Zahl der Favelabewohner innerhalb von nur drei Jahren um ein Drittel. Mit Ende der Militärdiktatur erlebten die Bewohnervereine einen Boom. Sie forderten Bürgerrechte und stimulierten ein politisches Bewusstsein in ihren Gemeinden (vgl. Lanz 2004b: 36ff).

Die Bewohner der Favelas setzen sich bis heute gegen die Machtverhältnisse zur Wehr – in „städtischen sozialen Bewegungen“ und „Ersatzökonomien“ (Lanz 2004a: 8). Der Begriff der städtischen sozialen Bewegung wurde von Manuel Castells in den frühen 1970er Jahren geprägt. Nach ihm sind städtische soziale Bewegungen übergreifende politische Bündnisse gegen den kapitalistischen Staat, in denen sich Proteste der Bevölkerung gegen die Rücknahme staatlicher Leistungen oder deren Inhalte, zum Beispiel gegen den Abriss

der selbst organisierten Siedlungen in Lateinamerika, ausdrücken (vgl. Castells 1977). Hat er diese Bewegungen zuvor als den Staat transformierend gesehen, so geht er im nächsten Buch (vgl. Castells 1983) wieder davon ab. Sie seien nur „reaktive Utopien", die zwar eine gesellschaftliche Veränderung anstreben, aber nicht dazu in der Lage sind. Sie sind Reaktionen auf Kapitalismus, autoritäre Regelungen des Staates und die Logik einer standardisierten Massenkultur. Die Arbeiterbewegung und politische Parteien seien im Kampf gegen wirtschaftliche Ausbeutung, kulturelle Dominanz und politische Unterdrückung gescheitert. Deshalb bliebe den Bewohnern nur mehr die autonome Selbstorganisation auf der Ebene des Wohnortes. Castells sieht städtische soziale Bewegungen als kollektive, auf einem urbanen Territorium organisierte und von politischen Parteien unabhängige Akteure. Sie kämpfen unter anderem für kulturelle Autonomie, nachbarschaftliches Leben und lokale politische Selbstbestimmung. In einer neuerlichen Betrachtung des Themas im Jahre 2002 (vgl. Castells 2002) geht er auf verschiedene Entwicklungslinien ein, unter anderem auf eine riesige Anzahl armer Gemeinschaften, die sich um ihr kollektives Überleben kümmern sowie kriminelle Bewegungen ohne politische Ziele. Die Bedeutung sozialer städtischer Bewegungen sieht er nun in lokalen Gemeinschaften, die als charakteristische Quellen der Identität dienen und eine Reaktion auf die globale Unordnung und den zügellosen schnellen Wandel darstellen (vgl. Lanz 2004a: 8ff). Lanz kritisiert die eurozentrische Sichtweise Castells, der bei urbanen Bewegungen der Städte des Südens nur Überlebensgemeinschaften und kriminelle Banden als beispielhaft sieht. Hier gibt es nach Lanz andere Ausgangbedingungen als in den nordwestlichen Industriestaaten, die berücksichtigt werden müssen. Die neuen sozialen Bewegungen werden in Europa meist von einer jungen Mittelklasse getragen, während sie in Südamerika von der Unterschicht getragen werden, die sich in einer Situation der politischen Bedrohung, Nicht-Repräsentanz und materieller Not befindet (vgl. Lanz 2004a: 11f).

Die städtischen sozialen Bewegungen der brasilianischen Favelas stehen in Verbindung mit der Selbstorganisation der Bewohner. Seit einigen Jahren haben sich neben den Anwohnervereinen neue Gruppen gebildet. Sie verbinden Kulturproduktion und Sozialarbeit mit einem Protest gegen die Stigmatisierung der Favelas und gegen verweigerte Bürgerrechte. Sie kooperieren zwar mit der Kommune und offiziellen Institutionen, sind jedoch nicht korrumpiert und lassen sich nicht instrumentalisieren. Es handelt sich dabei um Netzwerke und Projekte wie *Rede CCAP*, *Afro Reggae* oder *Cufa*. Sie gehen über den reinen Protest hinaus und verbinden die Forderung nach einem

verbesserten Zugang zum kollektiven Konsum mit dem Recht auf eine selbst bestimmte kulturelle Identität und der Durchsetzung von Menschenrechten in den Favelas. Die Bewegungen sind nicht nur defensive Akteure. Ihre politischen Ziele gehen über das städtische System hinaus und sie wollen einen Wandel gesellschaftlicher Strukturen. Sie fordern urban citizenship, Wohlfahrtsgesellschaft und wünschen sich den Bewohner als emanzipiertes Subjekt (vgl. Lanz 2004a: 11). In den Favelas existieren zahllose Kulturvereine, Gemeindezentren, autonome Radio- und Fernsehkanäle, Selbsthilfegruppen und soziale Organisationen. Es gibt eigene Webseiten zu den großen Favelas wie auch übergeordnete Projekte wie die *Agência de Notícias de Favelas* oder *Viva Favela*. Zunächst wurden diese Gruppen von NGOs initiiert, welche von außen kamen, während sie sich heute in den Favelas selbst gründen. Sie verknüpfen die soziale und kulturelle Praxis der NGOs mit politischen Programmen über Bürgerrechte und soziale Gerechtigkeit. Um Jugendliche von Arbeitslosigkeit und Drogenbanden fernzuhalten, bieten sie kulturelle Programme wie HipHop und Funk als Ersatz an. Außerdem bekämpfen sie die Fremdrepräsentationen der Favelas und ersetzen sie durch ihre eigenen Stimmen und Bilder (vgl. Lanz 2004b: 44ff). Auch die Musik bietet einen Gegendiskurs zu den Bildern der Armut des Journalismus und der Filme. Junge Menschen aus der Favela und der Peripherie schaffen Protestsongs und fordern gesellschaftliche Veränderungen. Rapper und Funkeiros werden damit zu einer Art neuer Kulturvermittler und schaffen in Verbindung mit der urbanen Jugendkultur einen politischen Diskurs jenseits traditioneller Institutionen. Sie werden von Objekten des Diskurses zu Subjekten und brechen die seit über hundert Jahren existierenden Fremdbilder über die Favela auf (vgl. Bentes 2004: 83ff). Damit erhält die Musik auch einen politischen Aspekt.

> „Der entscheidende Wandel ist die politische Dimension dieses Ausdrucks urbaner Kultur und aus der Armut entstammende Lebensstile, die sich im Übergang von einer Kultur der Schrift zu einer Kultur des Audiovisuellen und der Medien herausbilden. Vielleicht sollte eine intelligente Staatspolitik unbedingt diese kulturellen Erfahrungen einbeziehen, die in den großen Zentren hervorbrechen“ (Bentes 2004: 84)

Die „Favela-Identität“ steht in enger Verbindung mit den historischen Prozessen der Beziehung zwischen Favela und Stadt, der Segregation und Selbstverwaltung. Die Herausbildung von Vorstellungen einer eigenen Identität ist zum großen Teil als Gegenbild und Widerstand zu der Marginalisierung der Favelabewohner und aus der Notwendigkeit des Aufbaus eines sozialen Netzwerkes entstanden, das durch den Ausschluss von der Stadt zum Überleben notwendig wurde.

„Ich bin in Jacarézinho geboren und aufgewachsen, verstehst du? Und von hier gehe ich für nichts weg! Selbst wenn sich die Situation stark ändern würde, würde ich von hier für nichts weggehen, weil alle hier meine Freunde sind. Die Comunidade ist folgendermaßen: Man kennt sich von klein auf und niemand teilt den Reichtum, aber das Elend teilen die Personen, verstehst du? Also hier ist für jeden Einzelnen, der irgendeine Art von Problem hat, immer jemand da, der bereit ist, dem Anderen zu helfen. Wenn du kein Essen zuhause hast, dann leihen wir dir einen Becher Reis und teilen alles! Also das lernen wir in der Favela: Den Reichtum teilt niemand, aber das Elend wird immer bereitwillig geteilt! (…) Es ist der Reichtum, der von drinnen kommt und der in uns ist. Also das ist es, was du in der Favela, in der Comunidade lernst: die Gefühle zu teilen, die Sachen, die du hast, mit dem Nächsten zu teilen. Hier hat niemand mehr, als er verdient. Jeder hier hat das Notwendigste, wenn jemandem das Notwendigste fehlt, dann wird es geteilt. (…) Und der echte Funk ist der Funk, der aus der Favela kommt. Keine Funk Nummer wird erfolgreich, wenn sie nicht aus der Favela kommt, nicht? Kurz gesagt: Serginho kommt aus der Favela, Cidinho e Doca kommen aus der Favela, nicht? So ist es… andere: Duda do Borel… kein Künstler des Funk wird erfolgreich und kommt nicht aus der Favela. Das ist unglaublich, beeindruckend! (…) Deswegen gehe ich für nichts aus meiner Comunidade weg, klar? Wenn morgen der Serginho keinen Funk mehr singen würde, würde ich hier sein, um mit meinen Freunden Ball zu spielen, würde hier sein, Motorrad fahren“ (Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio [vgl. Anhang: 34]).

Weder der Funk noch die Tatsache, dass jemand in einer Favela lebt, kann allgemein als ein charakteristisches Kriterium für dessen eigene Identitätszuschreibung gesehen werden. Nicht jeder Favelabewohner definiert sich positiv über seine Comunidade und zwischen verschiedenen Favelas gibt es eine starke Konkurrenz und gegenseitige Ausgrenzung (so wird auch im Funk zwischen befreundeten und verfeindeten Favelas unterschieden). Bei weitem nicht jeder Mensch in der Comunidade hört Funk und nicht jeder ist stolz darauf, in einer Favela zu leben. Einerseits ist es eine situationsbedingte und von der Position abhängige Zuschreibung (multiple Identität), so dass die gleiche Person, die bei einem Funk-Fest auf ihre Comunidade stolz ist, sich dieser in einer anderen Situation möglicherweise schämt. Anderseits wird Funk nicht nur in der Favela gehört und nicht alle Funk-Produzenten stammen aus der Favela (wie etwa DJ Marlboro). Funk MCs, Produzenten und das Publikum sowie Gruppen von Jugendlichen aus der gleichen Favela definieren sich jedoch in bestimmten Situationen sehr stark über ihre geographische Herkunft.

“Ich denke, dass der Complexo [Favela Complexo do Alemão, Anm. d. A.] so etwas wie mein Grund zu leben ist, er ist meine Wurzel, gleich wie Brasilien, er ist meine Nation. Ich könnte sogar weggehen, verstehst du, abwesend sein, aber im Herzen wäre ich immer anwesend, weil hier meine Wurzel ist, alles ist, wo ich alles habe, alles ist, wo ich alles geschafft habe und wenn das alles umsonst ist, ist alles was ich habe hier“ (Interview mit MC Playboy am 08.11.2005 in Rio [vgl. Anhang: 35]).

Im Funk wurden die negativen Sichtweisen der Favela in eine positive Identitätszuschreibung umgewandelt. Die hohe Bedeutung der eigenen Comunidade findet sich in zahllosen Funk-Texten wieder, da ständige Referenzen an die verschiedenen Favelas zu finden sind. Auch die unterschiedlichen Arten von Bailes verweisen auf die Zentralität der Comunidade in der Funk-Bewegung. Dies gilt sowohl für nicht mehr existierende Formen wie die Bailes de Corredor oder die Festivais de Galeras, wo der eigene Herkunftsort im Mittelpunkt stand, als auch für die Bailes de Communidade, die trotz ihres relativ geringen finanziellen Ertrags eine immense Bedeutung als Identitätsmerkmal der Bewegung und als Quelle neuer Stars innehaben. Auch die Funk MCs selbst sehen die Verbindung zu der Bevölkerung der Comunidades als grundlegend für ihre eigene Karriere an.

5.2.2. Ein neuer Repräsentant brasilianischer Kultur

Die Verbindung von Funk mit der brasilianischen Kultur wird anhand von drei Beispielen dargestellt: der Entwicklung des Samba als nationales Symbol, der Theorie der *Antropofagia* und des Mythos der *democracia racial*. Der Vergleich zum Samba, eine Musik die ebenfalls in den Favelas ihren Ursprung hatte, soll zeigen, welche Entwicklungen bei der Umwandlung des Samba in ein nationales Symbol eine Rolle spielten und inwiefern die gleichen Prozesse dem Funk zu einer Anerkennung in der brasilianischen Gesellschaft helfen können. Das Konzept der *Antropofagia*, für das Funk als ein Beispiel betrachtet werden kann, ist zur Verständnis der brasilianischen Kultur von Bedeutung. Warum die Vertreter und Anhänger des Funk trotz der großen Mehrheit an Afro-Brasilianern Funk nicht als Ausdruck einer Schwarzen Identität betrachten, sondern die Feier unabhängig von der Hautfarbe in den Mittelpunkt stellen, wird anhand der *democracia racial* begründet.

5.2.2.1. Funk und Samba

“Die Verfolgung begann 92. Der Funk wurde 89 nationalisiert und als der Funk nationalisiert wurde, hatte er einen großen Aufschwung und begann, mehr Ausdruck zu haben und die Leute fingen an... die Favela fing an, eine Stimme zu haben und er begann, ein Ausdrucksmittel zu sein. Seit wieviel Jahren hatte die Favela schon kein Ausdrucksmittel mehr? Seit Anfang... seit Dekaden. Da wurde der Samba verfolgt, wurde unterdrückt, die Polizei hat [Menschen] festgenommen. (...) So war es mit dem Capoeira, so war es mit dem Samba und ebenso ist es mit dem Funk. Das ist sehr schlecht. Also, als

der Samba anfing, verfolgt zu werden, es verboten wurde, ihn auf der Straße zu spielen, da fing das Vorurteil der Gesellschaft an und die Medien begannen, von oben herab schlecht zu reden. Als die Personen im Ausland, von der Ersten Welt, anfingen, den Samba zu bemerken und zu sehen, dass jener etwas Gutes, etwas Wichtiges, war, da begannen die Leute hier, ihn auch zu bemerken. (...) Da begannen sie den Samba zu unterstützen. Mit dieser Unterstützung, die sie dem Samba gaben, verlor der Samba seine Favela-Identität. Der Samba wurde sehr ordentlich und wurde teures Sambódromo und es konnte keinen Straßenbloco mehr geben, um das Sambodrómo zu füllen, wegen der Leute, die ihn finanzierten und er verlor ein wenig, der Samba verlor ein wenig diese Magie, dieser echte, populäre Ausdruck der Favela zu sein. Und sie blieb viele Jahre ohne diesen Ausdruck. Und der Funk ist genau das, zu diesem Ausdruck zurückzukehren, der wirklich aus der Comunidade ist" (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2005 in Rio [vgl. Anhang: 36])

Hermano Vianna geht in seinem Buch "The Mystery of Samba" der Frage nach, wie der Samba in den 1930er Jahren von einer auf die Schwarzen Sambistas der Favelas beschränkten Musik zu einem Symbol der brasilianischen Kultur und einem Sinnbild der brasilianischen Idenität aufsteigen konnte. In Beschreibungen der Geschichte des Samba werden üblicherweise zwei Phasen unterschieden, die durch eine Lücke, eine Diskontinuität, geprägt sind und sich auf das Verhältnis der Carioca Sambistas und der brasilianischen Gesellschaft beziehen: Die erste Phase bezieht sich auf jene Zeit, als sich die Musik noch auf die Favelas von Rio beschränkte und ist durch die Unterdrückung des Samba gekennzeichnet. In der zweiten Phase hingegen triumphierte der Samba im Karneval und Radio, fand unter allen Klassen Anerkennung, wurde zu einem Symbol für Brasilien als Ganzes und schuf innerhalb und außerhalb Brasiliens ein neues Bild des Landes. Die mysteriöse Transformation des Samba von einem marginalisierten Ausdruck, der durch die Polizei unterdrückt und verfolgt wurde, zu einem offiziellen nationalen Symbol wird zwar in der Literatur oft angesprochen, aber nie erklärt. Diese Entdeckung des Samba steht in Verbindung mit anderen Debatten über die Definition der brasilianischen nationalen Identität. In der Zeit ab 1930, die durch die Entstehung des Estado Novo unter Getulio Vargas geprägt war, entwickelte sich ein Interesse an „brasilianischen Dingen" (vgl. Vianna 1999: 10ff). Für die „Nationalisierung" des Samba waren zahlreiche Formen der kulturellen Vermittlung entscheidend, die geographische und soziale Distanzen umfassten, „back-and-forth flows", die Rio mit Pernambuco, Frankreich, den Vereinigten Staaten und den Rest der atlantischen Welt verbanden. Einer der Mediatoren war Gilberto Freyre, welcher eine wichtige Rolle in der Sozialtheorie im 20. Jahrhundert in Brasilien einnimmt. Freyre war ein leidenschaftlicher Vertreter einer vereinten brasilianischen Nationalkultur, die durch Samba symbolisiert wird und in „race mixing" bzw. „mestiçagem" (Mestizaje) verwurzelt ist (vgl. Vianna 1999: xvii). Im späten

19. und Anfang des 20. Jahrhunderts hatten rassistische wissenschaftliche Theorien „race mixing“ als hauptsächliche Ursache für die Probleme von Brasilien stigmatisiert. Mit der Publikation „Master and Slaves“ von Gilberto Freyre 1933 kam es zu einer plötzlichen Transformation und „mestiçagem“ wurde zu einem Garant für die spezielle kulturelle Identität Brasiliens. Freyres Erfolg in der intellektuellen Szene und das simultane breite Interesse am Samba, einer Musik, die als musikalische Mischung der weißen und Schwarzen Kultur wahrgenommen wurde, stellten parallele Manifestationen dieses neuen Interesses an „brasilianischen Dingen“ dar (vgl. Vianna 1999: 12). Die Transformation des Samba in eine nationale Musik war weniger ein plötzlicher Sprung von Unterdrückung zu Akklamation als der Höhepunkt eines graduellen Prozesses. Es gab eine Tradition des Zusammentreffens zwischen verschiedenen sozialen Gruppen, die kollektiv und über Jahrhunderte die brasilianische Identität und Populärkultur erfanden. Die Unterdrückung von Elementen der Populärkultur existierte gleichzeitig mit anderen Arten der sozialen Interaktion, die fallweise zur Repression entgegengesetzt waren. Die Beziehungen zwischen Rios ersten Sambistas und anderen sozialen Gruppen ebneten den Weg für die Anerkennung des Samba unter dem Großteil der brasilianischen Bevölkerung und der Akzeptanz als die quasi-offizielle nationale Musik von Brasilien. Mehr als eine Entdeckung echter kultureller Wurzeln, die früher durch Repression verdeckt wurden, stellte die Transformation des Samba in eine nationale Musik einen Prozess dar, durch den die Idee der Authentizität des Samba geboren und kultiviert wurde. Die Entdeckung des Sambas durch junge brasilianische Intellektuelle in den 1920ern stellt ein Beispiel einer „erfundenen Tradition“ („invention of tradition“) (vgl. Hobsbawm/Ranger 1983) und der Fabrikation von Authentizität dar (vgl. Vianna 1999: 15). Im Zuge der Revolution von 1930 wurden die dominanten politischen und kulturellen Bewegungen in Brasilien mit großer Mehrheit zentralisierend, vereinend und homogenisierend – in einem Wort nationalisierend. Zahlreiche kulturelle Elemente wurden von schon existierenden regionalen Modellen ausgewählt und neu kombiniert, um eine homogenisierende offizielle nationale Kultur zu bilden. In diesem Mix dominierte die Kultur des urbanen Rio de Janeiro (vgl. Vianna 1999: 41). Im Gegensatz dazu, wie es üblicherweise betrachtet wird, waren in die Erfindung des Samba als nationale Musik viele verschiedene soziale Gruppen involviert. Favelabewohner und Sambistas von Rio de Janeiro spielten hier eine führende Rolle, es waren jedoch unterschiedlichste Persönlichkeiten wie Intellektuelle, Politiker, Poeten, klassische Komponisten, Folkloristen, Millionäre und sogar ein US Botschafter eingebunden (vgl. Vianna 199: 112). Neben Freyre und anderen brasilianischen

Intellektuellen spielten auch Ausländer bei der Anerkennung des Samba und anderer „things Brazilian“ eine Rolle wie der französische Poet Blaise Cendrars und der französische Komponist Darius Milhaud, die beide als internationale Mediatoren in der Geschichte der Transformation des Samba in die brasilianische nationale Musik betrachtet werden können (vgl. Vianna 1999: 73f). Außerdem gab es nach Vianna nicht diesen direkten Sprung von Marginalisierung zu plötzlicher Anerkennung:

„[T]he crystallization of the genre and its symbolic elevation were concurrent – not consecutive – processes. There never exited a well-defined, ‘authentic’ samba genre prior to its elaboration as a national music” (Vianna 199: 112).

Einer der Vorläufer des Samba war der Lundu. Er entwickelte sich aus dem Rhythmus des Batuque, dem Tanz der afrikanischen Sklaven, aber die Choreographie dazu imitierte größtenteils den spanischen Tanz namens Fandango. Eine Fusion des Lundu und der Polka fand nicht lange nach der Einführung der Polka durch französische Wandertheatergruppen Mitte der 1840er statt. Der Nachfolger des Lundu war der brasilianische Maxixe, die nationalisierte Version der Polka, die von Europa importiert worden war. Er erschien in den 1870ern und fand schließlich unter der Carioca Elite Akzeptanz und kehrte als der neue Tanz des Augenblicks nach Europa zurück. Der Maxixe hatte schließlich einen entscheidenden Einfluss auf die Erfindung des Samba (vgl. Vianna 1999: 27f). Nach dem Ende der Sklaverei 1888 kamen viele Schwarze Migranten von Bahia nach Rio, die afro-brasilianische Religionen wie den Candomblé und zahlreiche musikalische Rhythmen mit sich brachten, welche später ebenfalls in den Carioca Samba einverleibt wurden (vgl. Vianna 1999: 80). Der Samba, der von den Sambaschulen ab den 1930er Jahren während des Karnevals gespielt wurde, wurde als *Samba de Morro* bekannt und als Symbol der brasilianischen Authentizität betrachtet. *Samba de Morro* vermischte zahlreiche Formen musikalischer Ausdrücke, bevor er von den Sambistas in den armen Nachbarschaften im Norden von Rio purifiziert wurde. In den 1930ern wurde *Samba de Morro* zum offiziellen, von der Regierung sanktionierten Samba und die Sambaschulen wurden zum Zentrum von Rios Karneval. Ab Mitte der 1930er wurde Samba bereits den ausländischen Besuchern als musikalische Repräsentation von Brasilien vorgeführt (vgl. Vianna 1999: 88ff). So entstand schließlich der Mythos des authentischen Samba:

„Viable national identities seem to require that the socially constructed national traits – inevitably products of complex negotiations – should be regarded by most of the people as things that have ‘always been so.’ Authenticity may be necessarily artificial from an analytical perspective, but the efficacy of such symbols as these depends on a sense that

they are natural and authentic. No sooner had samba de morro been invented that it became the very emblem of a pure and ancient Brazilian essence, uncontaminated by outside influences. (…) The myth of the 'discovery' of samba thus constitutes an integral part of the music's symbolism. The essence of the Brazilian soul, according to this myth, awaited discovery in the favelas, fully formed but ignored" (Vianna 1999: 113).

Vianna sieht zwischen den Gruppen der Oberschicht und der Unterschicht eine soziale Distanz, die es notwendig macht, dass in den Beziehungen zwischen diesen Gruppen Vermittler existieren, die zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen zirkulieren und ihre Weltbilder miteinander in Kontakt treten lassen. Auf diese Art und Weise ist der Samba Anfang des 20. Jahrhunderts in ein nationales Symbol verwandelt worden. Ohne diese Vermittler, die für diese Transformation entscheidend waren, hätte auch der Samba ein gewalttätiges Image annehmen können. Der Funk ist seiner Meinung nach unfähig, seine Vermittler zu schaffen bzw. die soziale Realität von Rio de Janeiro hat sich derart verschärft, dass es eine immer größere Kluft zwischen dem Morro und dem Asfalto und der Zona Sul und Zona Norte gibt, welche die Kreation einer vermittelnden Instanz nicht gerade begünstigt. Trotzdem haben sich auch im Funk Vermittler gefunden, gerade dort, wo man sie am wenigsten erwarten würde. So wurde der Medienstar Xuxa in den 1990er Jahren bei der Verbreitung des Funk unter der Mittel- und Oberschicht zu einer wichtigen Figur (vgl. Vianna 1996: 185f). Die Geschichte der Verwandlung des Samba in ein nationales Symbol zeigt, dass viele Faktoren abseits der Musik entscheidend waren. Zur jener Zeit herrschten günstige Bedingungen für die Akzeptanz des Samba in der Bevölkerung. Der Funk hingegen fand zu einem Zeitpunkt breite Aufmerksamkeit, als die sozialen Probleme von Rio verstärkt sichtbar wurden, womit ihm die Rolle eines Sündenbocks zufiel. Trotz immer noch vorhandener Vorurteile ändert sich jedoch die Position des Genres in der Carioca Gesellschaft. Derzeit findet gerade ein Prozess der offiziellen politischen Anerkennung des Funk statt, wobei ebenso wie beim Samba zahlreiche Formen der kulturellen Vermittlung über geographische und soziale Distanzen hinweg entscheidend sind wie„back-and-forth flows" zwischen Rio de Janeiro, São Paulo, den USA und Europa.

5.2.2.2. Das Konzept der *Antropofagia*

„Der Kampf zwischen dem, was man das Nicht-Geschaffene nennen könnte, und der Kreatur – illustriert durch den permanenten Widerspruch zwischen dem Menschen und seinem Tabu. Die alltägliche Liebe und der kapitalistische modus vivendi. Antropophagie.

Absorption des heiligen Feindes, um ihn in ein Totem zu verwandeln“ (Manifesto Antropofagia, Andrade 1990 [1928]: 47ff, zitiert nach Sandführ 2001: 207).

Grundlegend für das Verständnis zeitgenössischer brasilianischer Kunst und Kultur ist das Konzept der *Antropofagia*, des „kulturellen Kannibalismus“, das noch heute eine wichtige Rolle in der Diskussion zur nationalen kulturellen Identität Brasiliens spielt. Es wurde von Oswald de Andrade, einem brasilianischen Schriftsteller und Mitbegründer des brasilianischen Modernismus, in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts entwickelt. Er gilt als Leitfigur der entstandenen Bewegung des *Movimento antropófago*. Der Name Antropofagia bezog sich auf den Kannibalismus, der der indigenen Gemeinschaft der Tupinambá von den europäischen Kolonisatoren nachgesagt wurde. Es ging darum, dass Brasilien sich von seiner Rolle als geistige und materielle Ressource des dominierenden Europa lösen und Subjekt-Status annehmen sollte. Brasilien sollte selbst zum Aneignenden werden und entscheiden, welche geistige Nahrung es bräuchte, um diese dann für die eigene kulturelle Entwicklung und Erneuerung aufzunehmen. Die Aneignung von fremden Einflüssen sollte dazu dienen, das Andere zu verschlingen, einzuverleiben und dem eigenen Metabolismus hinzuzufügen, damit es zu einem Teil der persönlichen Identität würde. Das *Manifesto antropófago* von Andrade (1990 [1928]) wies auf die Heterogenität der brasilianischen Kultur und ihrer Wurzeln hin. Der Menschenfresser wurde zum Symbol eines neuen brasilianischen Selbstbewusstseins und einem Widerstand gegenüber der Vormachtstellung Europas (vgl. Sandführ 2001: 8). Im Text des *Manifesto* wurde darauf eingegangen, dass man 1889 das letzte portugiesische Herrscherhaus in Brasilien, die Bragança-Dynastie, vertrieben hatte und nun auch ihren Geist vertreiben wollte.[66] Es war eine Art der kulturellen Kriegserklärung an ein Europa, das sich den „primitiven Kulturen“ gegenüber überlegen fühlte. Um sich gegen die ehemaligen Kolonialländer zu wehren und sich von ihren Fesseln zu lösen, sollten die als positiv empfundenen kulturellen Werte jener Länder übernommen werden (vgl. Sandführ: 106).

In der Art der Verbindung fremder Einflüsse mit dem Eigenen entspricht das Konzept der Antropofagia weitgehend den Kulturtheorien zur „Kreolisierung“ und „Hybridisierung“ sowie den Analysen zum Umgang von Lokalkulturen mit transnationalen Einflüssen. Es handelt sich um eine konstruktive Beziehung und einen fruchtbaren Dialog zwischen verschiedenen Kulturen, wobei Fremdeinflüsse verinnerlicht und in etwas Authentisches und Eigenes verwandelt werden.

[66] Brasilien erlangte 1822 mit der Krönung Dom Pedros zum Kaiser Brasiliens die Unabhängigkeit von Portugal. 1889 kam es dann zum Sturz der Monarchie und zur Ausrufung der Republik.

„[Es] scheint mir bei Antropofagia vor allem ein neuerwachtes Selbstbewußtsein zu sein, welches, sich der eigenen Wurzeln durchaus bewußt, ohne einen Anflug von Minderwertigkeitskomplexen bereit ist, Fremdeinflüsse aufzunehmen und für die eigene Kultur fruchtbar zu machen. Dabei schließt dieses ‚Antworten' ein Hören auf die Stimme des Fremden ein, jedoch keine Hörigkeit, denn die Antworten der Eigenkultur auf die Fremdkultur sind zu erfinden, nicht bloß wiederzufinden. Andererseits liegt das, worauf man antwortet nicht in der eigenen Hand und entstammt nicht der eigenen freien Erfindung, d. h. die Eigenheit, die aus dem Antworten erwächst, hat ihren Schwerpunkt im Fremden, auf das antwortend eingegangen wird. Fremdheit ist auf diese Weise in die Eigenheit eingeschrieben. Eine reine Eigenkultur wäre eine Kultur, die keine Antworten mehr gibt, sondern nur noch vorhandene Antworten repitiert und variiert. Insofern kann man das Fremde, bei aller Bedrohung und Gefährdung, die von ihm ausgeht, als ein Lebenselixier betrachten" (Sandführ 2001: 159).

Der *Modernismo* entwickelte sich ab den 1920ern und spielt bis heute eine Rolle in der brasilianischen Kunst. Anfangs war er durch die Aufnahme von indigenen Elementen gekennzeichnet (z.B. bei Oswald und Mário de Andrade), ein Versuch, die mythische brasilianische Identität mit kulturellen Wurzeln vor der Ankunft der Portugiesen zu verbinden. Später wurden mit Schriftstellern wie Jorge de Lima, José Lins do Rego und Jorge Amado die afro-brasilianischen Wurzeln des Landes bedeutend. Die *Tropicália*-Bewegung der 1960er Jahre (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes) charakterisierte sich durch einen starken Eklektizismus. Es wurden Elemente globaler Musikstile mit der brasilianischen Kultur gemischt. Diese Bewegung wird weitgehend als musikalischer Nachfolger des *Modernismo* betrachtet. Auch der *Mangue Bit* (Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre, S.A. und Mestre Ambrósio), der in den 1990er Jahren in Recife entstand, hatte es sich zum Ziel gesetzt, brasilianische Musikstile des Nordostens wie *Maracatu*, *Embalada* und *Forró* mit Rock und Reggae zu mischen (vgl. Sneed 2003: 198ff).

Auch der Funk Carioca entspricht dem Konzept der kulturellen Aneignung der Theorie der *Antropofagia*. US-amerikanische Einflüsse wurden aufgenommen und führten zu der Entstehung von etwas Neuem. Dieser Zusammenhang zwischen dem Konzept der *Antropofagia* und dem brasilianischen Funk wurde bereits 2004 in der Ausstellung *Entre Pindorama* hergestellt, die vom 22. Oktober bis zum 10. Dezember 2004 im Künstlerhaus Stuttgart stattfand und im Zuge derer, in Kooperation mit dem Ladyfest Stuttgart-Esslingen, das erste Mal eine Vertreterin dieser Musikrichtung, Tati Quebra-Barraco, in Deutschland auftrat. Die Eingliederung des Funk Carioca in die Ausstellung wird im Text zur Ausstellung folgendermaßen beschrieben:

„Abschließend widmet sich ENTRE PINDORAMA einem der aktuellsten und brisantesten Beispiele gegenwärtiger antropofager Praxis: Der brasilianischen HipHop Bewegung. HipHop in seiner nordamerikanischen Variante mit allen Facetten der HipHop Kultur wird in Brasilien buchstäblich ‚gefressen', und doch entsteht durch die eigenen Stoffwechselvorgänge etwas völlig Neues, wie zum Beispiel Rio Funk. Mit MC Tati präsentieren wir in Kooperation mit dem Ladyfest Stuttgart-Esslingen eine der führenden KünstlerInnen dieses Genres."[67]

Auch bei meiner eigenen Feldforschung sprachen mehrere Interviewpartner in Bezug auf Funk und dessen interne und externe Einflüsse von selbst das Konzept der *Antropofagia* an.

„Ich denke, dass der Funk in Wahrheit … verinnerlicht er mehr Beats, so sehr, dass er in einer zweiten Phase, als ich ihn von neuem zu hören begann, schon sehr viele Sachen wie Berimbau hatte. Sie erweiterten die Dinge. Also dies war sehr cool und alles. Sie spielen mit allen brasilianischen Rhythmen. Es ist sehr anthropophagisch. Es ist wirklich der am meisten anthropophage Sound" (Interview mit Ana Dantes am 25.06.2004 in Rio de Janeiro [vgl. Anhang: 37])

Die Vermischung des Globalen mit dem Lokalen ist eine der Charakteristiken, die den Funk ausmachen. Der Slang kommt aus den Favelas und auch die Beats und Samples des Funk gehen teilweise aus der lokalen Sprache hervor, da sie etwa aus dem Forró, Samba und der Popmusik stammen. Sneed beschreibt in seiner Doktorarbeit die Charakteristiken, die der Funk mit dem brasilianischen Modernismus der 1920er Jahre teilt. Die Transformation ausländischer Elemente in einen Teil des lokalen Dialektes ist eine Form des Kannibalismus, ähnlich dem Modernismo. Humor und Ironie sind weitere Elemente, die im Modernismo wichtig waren und auch im Funk eine signifikante Rolle spielen. In den spielerischen sexuellen Texten ist Humor in Form von Doppeldeutungen und Wortspielen vorhanden. Sneed sieht die Montagens der DJs, die Beats, Samples und Musikfragmente vermischen, als eine Form von Polyphonie, wie sie von Mário de Andrade beschrieben wurde. Er spricht weiters von einer Tendenz zu einem „Primitivismus" im Funk, welcher anstatt auf dem Tupi auf der Favela-Identität basiert und in einer Art urbaner „tribal society" zum Ausdruck kommt, die sexualisiert, gewalttätig und emotional zügellos ist (vgl. Sneed 2003: 199ff). Auch wenn er selbst auf die Problematik der Verwendung des Begriffs „primitiv" als stereotypisierend eingeht, so ist es trotz dieses Kommentars unangemessen, diesen Terminus im wissenschaftlichen Kontext zu

[67] Elke aus dem Moore: Entre Pindorama. Zeitgenössische brasilianische Kunst und die Adaption antropofager Strategien, Ausstellungstext, 22.10-12.12.2004.

gebrauchen, da er stark negative Konnotationen beinhaltet und herrschende Vorurteile widerspiegelt und verstärkt.

5.2.2.3. Der Mythos der *democracia racial*

Im 19. Jahrhundert war Brasilien stark von rassistischen Theorien geprägt. Der brasilianische Autor Euclides da Cunha sah die Probleme des Landes in der „Rassenmischung" zwischen der indigenen, afrikanischen und europäischen Bevölkerung verwurzelt. Die „vermischten Rassen" wurden gegenüber der weißen Bevölkerung als minderwertig betrachtet. In dieser Hierarchie nahmen weiße Nordeuropäer die höchste und Schwarze Afrikaner die niedrigste Stufe ein. Die kulturelle und politische Elite strebte das Ziel des Fortschritts, der Modernisierung und Entwicklung an, wobei ausländische Modelle übernommen wurden und die europäische Kultur als Vorbild diente.

„[T]he idea was as constant as it was simple: to copy those aspects of Northern European – and, later United States – culture which most struck the fancy of the elites, thus creating an imperfect and selective process of remolding their nation after foreign models" (Burns 1979: 28f zitiert nach Meade 1997: 28).

Vorstellungen der Überlegenheit der weißen „Rasse" kamen über rassistische Theorien der Eugenik von Europa nach Lateinamerika. Es wurden zahlreiche Strategien entwickelt, um eine „rassische Homogenität" zu erreichen. Man hoffte darauf, nach Generationen der „Rassenmischung" zwischen weißen europäischen Immigranten und Schwarzen Brasilianern ein „Whitening" (*branqueamento*) der Bevölkerung zu erreichen. „Whiteness" war die Definition der Elite für Zivilisation, weshalb in einer „Whitening Policy" die Immigration aus Europa gefördert wurde (vgl. Meade 1997: 29ff). Ende des 19. Jahrhunderts ging man von einer „Rückständigkeit" Brasiliens im Vergleich zu Europa aus und machte den Mestiço zum Sündenbock. Dieselben afro-brasilianisch beeinflussten kulturellen Ausdrücke, die später nationalen Stolz hervorriefen, wurden mit Verachtung betrachtet.

Mit Gilberto Freyre (1900-1987) und der Publikation seines Buches „Herrenhaus und Sklavenhütte" (Casa Grande & Senzala) im Jahr 1933 (vgl. Freyre 1982) änderte sich die Situation langsam. Er hob in positiver Weise den Schwarzen Beitrag zu einer ethnisch gemischten nationalen Kultur hervor. Statt als Degeneration wurde „race mixing" als ein kultureller Prozess betrachtet, um den herum die Brasilianer eine neue Identität erfinden konnten. Freyre rief gegen eine „re-Europeanization" der brasilianischen Elite auf, um zum

„racial and cultural mixing“ zurückzukehren. Nach ihm war die „racially mixed Brazilian culture“ nicht die Ursache brasilianischer Rückständigkeit, sondern im Gegensatz dazu die Garantie der Besonderheit Brasiliens unter den Nationen. Kulturelle Produkte wie der Samba und die afro-brasilianische Küche wurden plötzlich mit Stolz betrachtet (vgl. Vianna 1999: 50ff). Damals entwickelte sich die Idee der „racial democracy“ (*democracia racial*).

„In 1933, Gilberto Freyre published a revolutionary book bringing new hope to Brazil through the idea of racial democracy. According to Freyre (1933), Brazil was distinct from the rest of the world because of miscegenation or, in other words, the mixture of several races. (…) Moreover, Freyre introduced the idea that race is a cultural concept as opposed to a biological one. According to him, through miscegenation and close daily interaction, a new improved race was formed and Brazil became a paradise of race relations where everyone gets along“ (Windsor 2007: 497).

Mestiçagem wurde von seinen bedrohenden Konnotationen losgelöst und in eine Form des Nationalstolzes verwandelt. Gilberto Freyre begründete die Bezeichnung „racial democracy“ als einen Terminus, um die vermeintliche gewaltlose Beziehung zwischen den verschiedenen races [68] in Brasilien zu kennzeichnen. Das Land wurde als Ort des problemlosen Zusammenlebens der diversen Gruppen, vor allem der Nachkommen der europäischen Immigranten und der afrikanischen Sklaven, gesehen und der Mestiço wurde als Vermittler zwischen den Gegensätzen betrachtet (vgl. Yudice 1994: 197). Bis heute spielt der Mythos der „racial democracy“ in wissenschaftlichen Theorien zu Brasilien und der öffentlichen Meinung eine wichtige Rolle. Der Mythos der *democracia racial* steht jedoch im Widerspruch zu den tatsächlichen Lebensbedingungen der afro-brasilianischen Bevölkerung. Brasilianer afrikanischer Abstammung liegen in allen relevanten Messgrößen zum ökonomischen Wohlstand und der Lebensqualität hinter den weißen Brasilianern zurück: Kindersterblichkeit, Gesundheit, Ausbildung, Erwerbstätigkeit, Beruf, Einkommen und Lebenserwartung. Sie haben selten Zugang zu höherer Bildung und selbst wenn sie ihn haben, wird ihr Bemühen, ihren sozioökonomischen Status zu erhöhen, ständig von Rassismus begleitet. Brasilianern afrikanischer Abstammung wird systematisch der Zugang zu sozialen Aufstiegsmöglichkeiten versperrt (vgl. Sheriff 2001: 6). Trotzdem wird der Mythos der *democracia racial* aufrechterhalten.

[68] Da sich der deutsche Begriff „Rasse“ in seinen Konnotationen von dem englischen Konzept „race“ unterscheidet, verwende ich in meiner Arbeit den anglo-amerikanischen Ausdruck, womit ich auf die Tatsache verweisen möchte, dass es sich um eine sozial konstruierte Kategorie und keine biologische handelt.

"This is one of the greatest puzzles of Brazil (…): although racism is abundantly evident in Brazil's bifurcated social structure, in the interactions that constitute everyday life for Brazilians of African descent, and in the derogatory ways that blackness is figured in speech, Brazil is renown through the world as a 'racial democracy'.(…) [A]s a nationalist ideology, a cultural myth, and as a dream of how things ought to be, the force of democracia racial (racial democracy) is strong enough to muffle the impulse to talk – spontaneously, free, explicitly – about the wounds of racism" (Sheriff 2001: 4).

Auch wenn dieser Mythos von vielen Seiten dekonstruiert wurde, so gibt es immer wieder Autoren, die die Unterdrückung und die Ungleichheiten mit den sozialen Klassen in Verbindung bringen und race als keine wichtige Kategorie in Brasilien sehen. Innerhalb der Gesellschaft wird der Mythos der *democracia racial* durch jene, die Machtpositionen innehaben, reproduziert – durch Mechanismen, die zu einer sozialen Konditionierung führen. Auf einem unterbewussten Level wird das Verhalten beeinflusst und diese Ideologie aufrechterhalten (vgl. Windsor 2007: 496). Windsor zeigt, dass eine soziale Konditionierung das Verhalten sowohl von den Unterdrückten als auch den Unterdrückern prägt, die sich dessen meist gar nicht bewusst sind. Die Autorin, die sich selbst als weiße Brasilianerin und aus privilegierten Verhältnissen kommend beschreibt, untersuchte in einer "auto ethnography" bei sich selbst und in ihrer eigenen Familie die unbewusst herrschenden Vorstellungen über race relations in Brasilien und kam zu folgender Einsicht:

„In my eyes, whiteness meant someone I considered to be 'more like my family'. In other words, whiteness equates with having somewhat light skin, attending private schools, spending time in the wealthy part of town, attending college, having power and influence, and being able to change and write history. (…) In my understanding blackness equated to poverty, submission, labour work, low socio- economic status, scant cultural knowledge, and people who spent their time in the poor part of town" (Windsor 2007: 505).

Windsor kritisiert Bourdieu und Wacquant (1999) genauso wie Sansone (2003), die meinen, dass Wissenschaftler in ihren Studien zu race relations nordamerikanische Rahmenbedingungen auf Brasilien übertragen haben, was zu einem verzerrten Verständnis der Realität in diesem großen und komplexen Land führen würde. Zwar haben Bourdieu und Wacquant die Existenz von Ungleichheit aufgrund von Rassismus in Brasilien anerkannt, doch behaupten sie, dass in Brasilien bessere Bedingungen herrschen als in den USA (vgl. Windsor 2007: 498). So meinen sie etwa, dass es falsch sei, den Mythos der „racial democracy" durch einen anderen zu ersetzen, nach dem alle Gesellschaften rassistisch seien, inklusive jener, die auf den ersten Blick weniger feindselig wirken (vgl. Bourdieu/Wacquant 1999: 44). Sie sind der Ansicht, die Kategorisierung von race unterscheidet sich in Brasilien von den USA:

„In Brazil, racial identity is defined by reference to a continuum of 'colour', that is, by use of a flexible or fuzzy principle which, taking account of physical traits such as skin colour, the texture of hair, and the shape of lips and nose, and of class position (notably income and education), generates a large number of intermediate and partly overlapping categories (over a hundred of them were recorded by the 1980 Census) and does not entail radical ostracization or a stigmatization without recourse or remedy" (Bourdieu/Wacquant 1999: 45).

Beweise dafür liegen ihrer Meinung nach in der Tatsache, dass die Segregation in den brasilianischen Städten auffallend niedriger ist als in den US-amerikanischen Metropolen sowie in der Abwesenheit von zwei Formen der rassistischen Gewalt in der brasilianischen Geschichte: dem öffentlichen Lynchmord und den Ausschreitungen gegen Schwarze, die in den USA typische Formen der Gewalt gewesen sind. Als weiteres Argument führen sie an, dass es in den USA keine Kategorie des „métis" (people of mixed-race) gibt, die in Brasilien üblich ist (vgl. Bourdieu/Wacquant 1999: 45). Die Tatsache, dass in Brasilien sowohl ein Schwarzes Selbstbewusstsein als auch Rassismus auf den ersten Blick weniger offensichtlich sind, wird in der Forschung oft nicht dem Mythos der „racial democracy" zugeschrieben, sondern der Existenz eines Kontinuums an Hautfarben. So schreibt etwa Eriksen zu Brasilien: „In other societies, such as urban Brazil, skin colour represents a continuum with no clear boundaries or corporate groupings; it does not express ethnicity" (Eriksen 1994: 64).

Windsor argumentiert dagegen mit den Ergebnissen ihrer eigenen Feldforschung und jenen von Sheriff (2001), die beide ergaben, dass, während auf den ersten Blick Begriffe wie „mulatto" oft als euphemistische Beschreibungen einer Person verwendet wurden, ein dahinter liegendes, tiefer gehendes Verständnis von Rassismus und race relations zeigte, dass race sehr wohl auch in Brasilien binär wahrgenommen wird (vgl. Windsor 2007: 498). Sie meint, dass vielfach nicht nur phänotypische Merkmale wie Hautfarbe zu Zuschreibungen einer Person als „Weiß" oder „Schwarz" führen, sondern gesellschaftliche Vorstellungen und Vorurteile, die „Blackness" mit negativen Charakteristiken in Verbindung bringen:

"Those considered to be poor, uneducated, unethical, stupid, 'unlike us', or in sum, inferior, were perceived to be black. Those considered to be educated, ethical, smart, 'one of us', or in sum, superior were perceived to be white or even mulato or native" (Windsor 2007: 506).

Windsor kritisiert im speziellen Sansone, der in seinem Buch „Blackness without Ethnicity“ (2003) „racial classification“ in Brasilien als sehr komplex und von Klasse, Bildung und Alter abhängend ansieht. Für ihn ist es vor allem die soziale Klasse, die die Zuschreibung bestimmt. Ihre eigene Studie habe zu anderen Ergebnissen geführt.

„In my study, racial classification was linked with social class but not dependent on it. In fact racial classification was dependent on positive versus negative characteristics which included belonging to a particular class. More specifically, poor individuals may be perceived as having positive attributes such as the ethic of hard work and honesty. If they also have a somewhat light complexion, they might be perceived as white, good and simple people. Wealthy individuals might be seen as black if they are also perceived to have negative attributes such as some black physical resemblances” (Windsor 2007: 506f).

Auch Roth-Gordon (2002) betont, dass es früher kaum Veröffentlichungen und Untersuchungen über die Tatsache gab, dass ein Großteil der Favela-Bewohner Schwarz ist. Man dachte, das Konzept der sozioökonomischen Klasse würde die Fragen der „racial inequality“ überwinden. Erst jetzt wird manchmal die Bedeutung der Hautfarbe in Brasilien angesprochen. Sie meint, die Diskurse über race würden durch Referenzen auf die soziale Klasse verdeckt.

“The implications of focusing merely on class difference has led to a historical lack of research on race in Brazil and in the Americas more generally. While blackness, poverty, and favela residence are often linked in the minds and experiences of Brazilians, it is class that is most often foregrounded in both academic and public discourse. Because of this, it is crucial to remind the reader that socioeconomic class carries important racial and spatial connotations in Brazil” (Roth-Gordon 2002: 150f).

Yúdice argumentiert, dass heute der Mythos der nationalen Einheit Brasiliens am Zerfallen begriffen ist. War Samba für viele Leute lange Zeit eine Kultur des Volkes, die die nationale Identität ausmachte und Hierarchien aller Art unterminierte, so würden Jugendkulturen wie der Funk, die denselben physischen Raum besetzen, diese Vorstellungen infrage stellen. Sie fordern ihren eigenen Raum und streben neue Formen der Identität jenseits des viel verkündeten Selbstverständnisses Brasiliens als eine Nation mit einer nicht konfliktbeladenen Diversität an. Die brasilianische Nation ist nach dem Autor heute durch eine wachsende Unzufriedenheit mit dem Staat gekennzeichnet. Schwarze stellen das brasilianische Selbstverständnis in Bezug auf race infrage, welches besagt, dass in Brasilien Rassismus und race nur beschränkt politische Bedeutung haben. Besonders die Jugend der Unterschicht bringt heute durch ihre Praktiken diesen Konsens durcheinander und löst Angst bei der Mittelschicht und Elite aus. Die neue Realität

Brasiliens, welche etwa durch Drogenhandel, Unruhen und Straßenkinder charakterisiert ist, hat den alten Mythos der nationalen Einheit durch die Vorahnung einer sozialen Explosion ersetzt. Die Mittelklasse hat sich in Richtung Moderne von alten Vorstellungen abgewandt und die Armen haben neue kulturelle Formen entwickelt. Das Bild von Brasilien als konfliktlose Gesellschaft wird heute durch die Favelabewohner, aber auch die brasilianische Gesellschaft als Ganzes infrage gestellt (vgl. Yúdice 1994: 195ff).

Der Mythos der *democracia racial* findet sich jedoch auch im Funk. Sansone (2003) untersuchte die Bewegung und bemerkte hier ein Fehlen jeglicher Form von „Black Identity“:

“In many ways the funk dances of Periperi (in Salvador) and Cantagalo (in Rio) are similar. In both situations organizers and attendees feel that funk dances are for all kinds of people, that there are many whites in the audience (which does not correspond to my observations: in both dances white youngsters were only a relatively small minority), and that the dance is a place of mixture and encounter between people of different classes and colors. By claiming the funk dances as places of class and racial mixture, these young blacks contribute to the notion—or myth—that Brazil is a racial democracy, even if they do not use such a term, but less sophisticated expressions like ‘we are all mixed’ or ‘this is the land of mixture.’” (Sensone 2003: 129)

Auch wenn der Großteil des Publikums Schwarz ist, was akzeptiert und oft sogar bevorzugt wird, so gibt es keine Form einer Schwarzen Identität, stellt Sansone fest.

„However, the funk dance is not the stronghold of any form of militant black identity whatsoever. In my interviews, all attempts to relate the funk dance and the name Black Bahia with blackness were rebuffed by the informants. In fact, they could not understand why I insisted on in considering funk as an expression of black identity” (Sensone 2003: 129).

In den Funk-Texten wird einerseits stets die gemeinsame Identität als Comunidade betont und anderseits ist der Hinweis auf das Fehlen von rassistischen Vorurteilen und die gemeinsame Feier unabhängig von der Hautfarbe ein ständiges Thema. Das bedeutet im Gegensatz zu der Sichtweise von Sansone meiner Meinung nach jedoch nicht, dass die Funkeiros die „racial democracy“ in Brasilien als eine gelebte Realität wahrnehmen, denn gerade die Jugendlichen der Favelas erleben, dass Personen aufgrund ihrer Hautfarbe und sozialen Klasse stigmatisiert und diskriminiert werden. Dieses Thema findet sich in etlichen Funk-Texten. Vielmehr sehen sie im Baile Funk und in ihrer Comunidade einen Ort, wo diese Stereotypen überwunden werden, es im Gegensatz zu dem Rest der Stadt eine echte Integration gibt und Menschen sich gegenseitig nicht aufgrund ihrer Herkunft

und Hautfarbe beurteilen. „Racial democracy“ ist in gewissem Sinne eine Utopie des Funk. Obwohl sich die Menschen der Realität bewusst sind, existiert im Funk neben der Darstellung des schwierigen Alltags in den Favelas die Tendenz, eine ideale Version ihrer Welt heraufzubeschwören. Die Comunidade und im Speziellen der Baile Funk ist für sie der einzige Ort, wo die Gegensätze, die die brasilianische Bevölkerung prägen, keine Rolle spielen, wo Weiße und Schwarze, Reiche und Arme miteinander ohne Vorurteile feiern können und sich keiner erniedrigt und stigmatisiert fühlen muss. Damit unterscheidet sich der Funk zwar von Black-Power-Bewegungen und dem brasilianischen Hip-Hop, gleichzeitig stellt er jedoch das Bild einer harmonischen brasilianischen Gesellschaft ebenso in Frage. Dies geschieht, indem der Mythos der *democracia racial* im Funk zwar immer wieder heraufbeschworen wird, aber zwischen den Zeilen vermittelt wird, dass die *democracia racial* (und sogar *democracia social*) nur in der Comunidade, nicht aber in der brasilianischen Gesellschaft eine gelebte Realität darstellt. Die Offenheit des Funk wurde in Interviews mehrmals betont:

„Ich denke, dass der Funk sehr frei ist, weißt du? Er überschreitet eine solche Frage, wir die Schwarzen, die Mehrheit. Er überschreitet das total. Ich denke er ist in Bezug darauf viel offener, er nimmt alles auf, weißt du? (…) Er hat kein Vorurteil der Funk. Viele Leute haben ein Vorurteil gegen den Funk, nicht? Der Funk selbst hat gegen nichts ein Vorurteil“ (Interview mit Ana Dantes am 25.06.2004 in Rio [vgl. Anhang: 38]).

Aufgrund der langen Konditionierung der Brasilianer eine „racial democracy“ zu sein, kam es erst relativ spät zu Black Movements. Der alte Mythos ist immer noch stark in der Bevölkerung verankert. Da gerade im Funk immer wieder darauf verwiesen wird, ein Beispiel für eine echte „racial democracy“ zu sein, ist es nicht verwunderlich, dass hier Formen der ethnischen Solidarität eine weniger große Rolle spielen. Nicht-ethnische Kriterien der Gruppenmitgliedschaft können nach Eriksen in jeder Gesellschaft situationsbedingt relevant werden. In komplexen modernen Gesellschaften vermehren sie sich stark und können als multiple Identitäten identifiziert werden. Verschiedene Formen der Gruppen-Loyalität und Mitgliedschaft können größtenteils mit ethnischer Zugehörigkeit deckungsgleich sein oder sie überschreiten. Hier wäre nach Eriksen möglicherweise der breitere Begriff „soziale Identität“ passender, um den Fluss und die Komplexität der gesellschaftlichen Prozesse zu beschreiben. Er würde es erlauben, die Gruppenformation und Anordnung entlang einer größeren Vielzahl von Achsen zu studieren als es der eingeschränkte Fokus auf Ethnizität erlaubt (vgl. Eriksen 1994: 156f).

Ein weiterer Grund, warum Black Identity im Funk eine untergeordnete Rolle spielt, ist die negative Charakterisierung von Blackness in der brasilianischen Gesellschaft, die Windsor (2007) aufzeigt. So beschreibt Eriksen, dass im Fall der Stigmatisierung einer ethnischen Identität diese in öffentlichen Situationen beständig unterkommuniziert werden kann. Als Beispiel dienen ihm die Sami in Norwegen, die von den dominanten Norwegern als primitiv, rückständig, dumm und schmutzig betrachtet wurden. Deswegen agierten die Sami in der Öffentlichkeit immer betont Norwegisch und sprachen Norwegisch. Ihre ethnische Identität wurde kontinuierlich unterkommuniziert und die Beherrschung der norwegischen Kultur stark überkommuniziert – sie präsentierten sich vor anderen als Norweger. Die Sami Identität wurde eine Art Geheimnis. Aufgrund der zugeschriebenen negativen Eigenschaften war die Sami Identität eine stigmatisierte Identität.

„Since it was connected with undesirable and presumably immutable personality traits, Sami identity could be described as a stigmatised identity. Being recognised as a Sami entailed that one was considered inferior to Norwegians, and this, of course, was the main reason why Sami identiy was being undercommunicated. Moreover, many Sami themselves shared the dominant, pejorative view of Sami culture, and refused to teach their children Sami. This kind of self-contempt is characteristic of powerless groups in polyethnic contexts" (Eriksen 1994: 29).

Da Schwarzsein in Brasilien negativ behaftet ist, wird es besonders für die Favelabewohner, die unter einem zusätzlichen Stigma leiden, schwerer, diese Identität als etwas Positives auszuleben. Nicht nur Blackness, sondern auch der oft abschätzig verwendete Ausdruck „Favelado" (Bewohner der Favela) stellen stigmatisierte Identitäten dar. Im Gegensatz zu „Favela" wurde der Begriff der „Comunidade" entworfen, der positive Identitätsbezüge möglich machte. In Bezug auf den Funk stellte Sansone in seiner Feldforschung weiters fest:

„[O]nly few boys like to be identified as funkeiro. Still fewer people identify with a specific galera—a group of funkeiros living in the same neighborhood that is loosely organized, although at times galeras have a recognized leadership" (Sansone 2003: 122).

Die Wörter „Funkeiro" und „Galera" waren aufgrund der öffentlichen Debatten über Funk und Gewalt eine Zeit lang ebenfalls derart negative Begriffe und konnten lediglich innerhalb der Funk Gemeinschaft als etwas Positives erlebt werden. In Gesprächen mit Außenstehenden wurden sie jedoch abgelehnt, da sie stark negative Konnotationen beinhalteten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Besonderheiten der lokalen Identität der Musikkultur und die unterschiedlichen Vorstellungen über den Funk eng mit der brasilianischen Gesellschaft und den Favelas Cariocas in Verbindung stehen und ohne eine eine genaue Betrachtung der brasilianischen Gesellschaft nicht verstanden werden können.

6. Die globale Betrachtung eines lokalen Phänomens

In den letzten zwei Kapiteln der Arbeit wurde die Entstehung des Funk Carioca aus den Einflüssen global zirkulierender Musikkulturen dargestellt und seine lokale Bedeutung erörtert. Dies bildet die Grundlage, um die Besonderheiten der transnationalen Verbreitung der Musikrichtung ins Ausland zu verstehen.
Das folgende Kapitel zeigt wie sich ein regionales Phänomen wie der Funk, das in seiner speziellen Umgebung seine Bedeutung erlangt hatte, im Laufe der letzten Jahre in andere Länder verbreitete. Dabei werden die Verbreitungsgeschichte und die Netzwerke, die dabei eine Rolle spielten, dargelegt. Weiters wird die Darstellung der Musikkultur in verschiedenen europäischen und nordamerikanischen Medien analysiert und herausgearbeitet welche Gemeinsamkeiten sie mit der lokalen Betrachtungsweise in Brasilien teilt und welche Charakteristiken sich unterscheiden. Die besonderen Kennzeichen der internationalen Verbreitung des Funk, die Gründe der Popularisierung der Musik, die Machtverhältnisse sowie die Formen der Rekontextualisierung und Neuinterpretation werden anschließend erörtert. Der darauf folgende Teil der Arbeit widmet sich dem Kontext, in dem die Musik auf einer globalen Ebene betrachtet und mit anderen Musikstilen verglichen wird, welches Zielpublikum und Stars im Zentrum stehen, die Rolle, die die virtuellen Räume im Internet dabei einnehmen und wie die Musik zu einer Clubkultur der globalen Metropolen wurde.

6.1. Ein transnationaler musikalischer Trend entsteht

Erste transnationale Netzwerke

Mit seiner nationalen Anerkennung im Jahr 2001, als er in Bahia und São Paulo Aufmerksamkeit fand, erlangte der Funk erstmals auch das Interesse des Auslandes. Abgesehen von einigen sensationalistischen Medienberichten in den Jahren 1999 und 2000

war die Musik vorher außerhalb von Brasilien unbekannt. Gerade São Paulo ist als wirtschaftliches und industrielles Zentrum Brasiliens und Wirtschaftsmetropole Südamerikas von internationaler Bedeutung. Die Stadt wird oft zu den „Weltstädten“ (vgl. Friedman/Wolff 1982) gezählt und als „Global City“ zweiter Ordnung bezeichnet. São Paulo beherbergt sechs der zwanzig größten ausländischen Unternehmen in Lateinamerika, die Hauptniederlassungen von 36 der größten ausländischen Handelsbanken im Land, 63 Prozent der Hauptsitze der größten ausländischen Unternehmen in Brasilien und ist der Brennpunkt des Mercosur, des südamerikanischen Freihandelsabkommens (vgl. Buechler 2006: 240f). Die Metropole ist somit als Verbindungspunkt zwischen der National-ökonomie und dem globalen System von Bedeutung (vgl. Friedman 1995: 23). Insofern ist es meiner Meinung nach kein Zufall, dass das internationale Interesse am Funk zu dem Zeitpunkt seinen Anfang nahm, als die Musik in Brasilien selbst erstmals überregionale Aufmerksamkeit erhielt. So wurden im Jahr 2001 die ersten Funk-Nummern aus Rio in Europa veröffentlicht. *Favela Chic*, ein Club und Restaurant in Paris, startete damals unter dem Namen *Postonove* eine Compilation-Serie mit brasilianischer Musik, deren erster Teil einige Funk-Nummern enthielt. Der Club, der auf die unterschiedlichsten Strömungen brasilianischer Musik spezialisiert war, nahm Funk aus Rio de Janeiro in sein Repertoire auf.

2002 und 2003 kam es zu ersten Auftritten von Funk-Musikern im Ausland und einzelne Personen begannen, sich mit der Musik zu beschäftigen. So wurde etwa die Gruppe Bonde do Tigrão nach ihrem enormen Erfolg in Brasilien 2002 nach Europa, Japan und Chile eingeladen und DJ Marlboro trat im Jahr darauf am Summerstage-Festival in New York auf. 2003 erschien in London die Radiosendung *Slum Dunk* zu brasilianischer elektronischer und experimenteller Musik, die Funk als einen Schwerpunkt hatte. Die Autoren der Sendung waren zwei brasilianische Künstler und Musiker namens Bruno Verner und Eliete Mejorado, die seit 1995 zusammen unter dem Namen Tetine auftreten und im Jahr 2000 von São Paulo nach London zogen. 2003 hatten sie die Möglichkeit, eine wöchentliche Radiosendung für den Londoner Sender *Resonance FM* zu machen, die anfangs lediglich vier Wochen dauern sollte, aufgrund des Erfolges jedoch weitergeführt wurde. Im selben Jahr veranstalteten sie die erste Funk-Party in London. Eliete beschreibt ihren Zugang zu der Musik folgendermaßen:

„Because we always… we were working as Tetine for eleven years now, but we always had that sexuality thing in our thing, always as a topic, even the very very… the first album

had this, in a very performatic [way], and full of attitude, and that was very heavy for Brazil at that time, because it was too much attitude, but in a very experimental mode. And these ladies were doing that in a very pop way let's say. You know, shouting for… And I heard that in a very middleclass place, and then I came back to London and said to Bruno 'You have to listen to that,' and then we heard this track, and said 'we need to do something about it,' because it really was annoying in London, every time we said that we have a band they would tell us 'Oh you play Bossa Nova, Samba,' everything I was fighting against. I was fed up of this lack of attitude in Brazilian music, you know, in political terms I mean" (Interview mit Bruno Verner und Eliete Mejorado am 17.09.2005 in Wien).

2004 eroberte der Funk endgültig das Ausland. Die Nummer *Quem que cagüetou?* (*Follow me, Follow me*) der Hip-Hop MCs Black Alien & Speed und des Paulista Produzenten Tejo, die 2002 Teil des Soundtracks des Filmes *O Invasor* war, wurde Ende 2003/Anfang 2004 im Fernsehwerbespot für den Nissan X-Trail in Großbritannien verwendet, der auch im deutschen Sprachraum ausgestrahlt wurde. Die Musik wurde in England ziemlich erfolgreich und ein Remix des britischen Musikers Fatboy Slim erschien, was zu einem verstärkten Interesse am Funk führte. DJ Marlboro betonte, dass die Autoren der Musik, obwohl sie keine Funkeiros waren, durch ihre vom Funk beeinflusste Nummer die Aufmerksamkeit vieler Personen auf das Genre gelenkt hatten und ein neues Publikum zu der Musik brachten (vgl. Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio). Er selbst trat 2004 an verschiedensten Orten im Ausland wie etwa dem Sónar Festival in Barcelona auf. Andy Cumming veröffentlichte damals das erste englische Interview mit DJ Marlboro im Internet, das schnell Aufmerksamkeit fand.[69] Es handelte sich dabei um den ersten nicht-portugiesischsprachigen Text zu den musikalischen Hintergründen des Funk, wo bisher nur sensationalistische Berichte über Gewalt, Sex und Drogen existierten.

Eine internationale trendige, urbane Street Culture

Innerhalb einiger Monate kamen 2004 unabhängig voneinander die ersten drei reinen Funk Compilations außerhalb Brasiliens auf den Markt. Im Juli 2004 erschienen die Compilation *Rio Baile Funk: Favela Booty Beats* von Daniel Haaksman (bei Essay Recordings, Berlin) sowie ein Mixtape des Ninja Tune/Big Dada Artists Diplo (Wesley Pentz) namens *Favela on the Blast: Rio Baile Funk 04* (Hollertronix, USA). Während Haaksman über einen Freund, der eine Zeit lang in Brasilien studiert hatte und ihm eine CD nach Deutschland

[69] So wurde das Interview auf verschiedenen Webseiten zitiert und Cumming schrieb in Folge die Liner Notes zu der CD „Rio Baile Funk – Favela Booty Beats", die von Daniel Haaksman zusammengestellt wurde.

mitbrachte, auf Funk aufmerksam wurde, lernte Diplo die Musik über ein Mixtape einer Performancekünstlerin, deren Familie aus Argentinien stammte, kennen. Da Diplo zusammen mit einem Partner unter dem Namen Hollertronix bereits mehrere Jahre in Clubs Partys mit verschiedenen Musikstilen wie Mainstream Hip-Hop, Crunk, Dancehall, Bhangra und Baltimore Club veranstaltet hatte, passte Funk gut in sein Schema, bisher wenig bekannte Musikstile einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Daniel Haaksman und Stefan Hantel (a.k.a. Shantel) hatten gemeinsam das Label Essay Recordings gegründet, das sich vor allem regionalen Ausprägungen globaler Musikphänomene (mit *Bucovino Club* z.B. der Musik aus dem „Balkan“) widmete. Als Daniel Haaksman schließlich den Funk entdeckte, bot es sich an, ihn auf dem Label zu veröffentlichen:

„Und ich war dann echt wie vor den Kopf gestoßen, weil ich dachte, das ist ja echt nicht wahr, dass es eine solche Musik gibt. Und also ich bin Musikjournalist und DJ und ich hab halt immer gedacht, dass ich halt weiß, was so passiert in der Welt der Musik oder vor allem halt dann der Welt der Tanzmusik oder der Musik, die sich aus Hip-Hop nährt im weiteren Sinne. (…) [D]er Grund also dann auch um eine CD raus zu bringen oder quasi die Entscheidung, die dann tatsächlich auch zu veröffentlichen, war, dass ich als DJ so Ende 2003 anfing, halt Funk Tracks in meine Sets einzubauen und mir dabei aufgefallen ist, dass die Leute halt extrem drauf abfahren und auch immer Leute kamen und fragten, was das für ne Musik ist und was für ne Sprache, weil z.B. ‚Tira Camisa' hab ich halt rauf und runter gespielt und ‚Popozuda Rock'n Roll' halt genauso und immer ein extrem super Feedback auf der Tanzfläche gehabt und auch im Club. Und das war halt echt die Bestätigung dafür, dass es halt funktioniert in Deutschland. Und natürlich war's schon ein bisschen heikel, weil ich wusste nicht, wird es tatsächlich, wird es angenommen? Verstehen die Leute das? Also quasi so der durchschnittliche CD Käufer, aber dann kam halt irgendwie auch quasi Stück für Stück oder aus verschiedenen Ecken kamen dann mehr und mehr Compilations und Tracks, also das M.I.A. Album, ‚Bucky done gone'“ (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Das englische Label Mr. Bongo brachte im November 2004 die Compilation *Slum Dunk presents Funk Carioca* auf den Markt. Sie wurde von Eliete Mejorado und Bruno Verner als Ergebnis ihrer Radioshow in Zusammenarbeit mit DJ Marlboro zusammengestellt. Im Dezember veröffentlichten M.I.A. (Mathangi „Maya“ Arulpragasam) und DJ Diplo den Mix *Piracy Funds Terrorism Volume 1*, der einige Funk Nummern beinhaltete.[70] M.I.A., eine in London lebende Sängerin aus Sri Lanka, vermischte in ihrer Musik Elemente verschiedener Musikstile wie Grime, Hip Hop, Dancehall und Funk Carioca. Speziell die Musiknummer *Bucky Done Gun*, in der große Teile der Funk-Nummer *Injecão* von Deize

[70] Dieses Mixtape wurde anfangs nicht offiziell auf den Markt gebracht, sondern im Internet und bei Live-Shows verbreitet, um M.I.A.s Debutalbum *Arular* (2005) zu promoten. Die Funk Nummern wurden lediglich Baile Funk one, two und three genannt, womit die Funk-Künstler anonym blieben.

Tigrona gesampelt wurden und die 2005 auch auf auf M.I.A.s Debütalbum *Arular* erschien, wurde sehr erfolgreich. Parallel zur wachsenden internationalen Anerkennung wurde Funk auch in São Paulo endgültig populär.[71]

2005 erreichte der Funk dank der neu erschienenen Compilations und den damit in Verbindung stehenden Festen internationale Aufmerksamkeit und wurde in den Clubs unterschiedlicher Länder, vor allem in den „Global Cities", Teil einer Art neuen Subkultur. Die Begeisterung für die Musik steigerte sich im deutschen Sprachraum dadurch, dass die Funk-Nummer *Popozuda Rock'n Roll* von de Falla (unter Frontmann Edu K) als Soundtrack für die neue Coca-Cola-Werbung *Ticket Inspection* diente. Der Werbespot wurde in Deutschland, Österreich und der Schweiz ausgestrahlt und trug zur Popularität der Musik bei. Alexander Papastawrou von der Dickes GmbH, eine an der Produktion des Coca-Cola-Spots beteiligte Werbeagentur, bezeichnete die Musik als passend für den Werbespot, da sie ein internationales urbanes Feeling vermittelte, das genau zu dem Konzept passte. Funk entsprach den Vorgaben musikalisch international, aber auch alternativ zu sein und passte zur trendigen, jungen, urbanen Zielgruppe der Werbung. Die Werbeagentur wollte weg von den typischen Werbeklischees, die eine heile Welt vermitteln und eine „authentische" Kultur der Straße präsentieren, die auch in der Musik repräsentiert werden sollte. Das passte gut zur Coca-Cola-Kampagne *Make it real*. Papastawrou beschreibt das Konzept folgendermaßen:

„Ja, es gab 'ne Story damals sozusagen, aber im Endeffekt eben noch nichts Präzises. Das es eben 'ne kleine Romeo und Julia Geschichte ist, wo eben sozusagen der eine Junge quasi die Schwarzfahrerin eben von ihrem Unheil bewahrt, indem er eben Fahrkartenkontrolleure – die Ticket Inspection, so heißt auch der Film – die Ticket Inspektoren, dann eben auf die falsche Fährte lockt und am Ende dann wieder mit ihr vereint ist und dann mit ihr abfährt. Eine kleine Liebesgeschichte also mit ein bisschen Drumherum. Und Sinn hat das ganze eigentlich gemacht, weil unser Briefing war, dass man nicht erkennen soll, also den Film lokal nicht eindeutig zuordnen kann, dass man nicht sagen kann ‚OK, das ist jetzt irgendwie in Berlin gedreht oder in London', sondern der ganze Film sollte ein sehr internationales Format haben. Und das war eben das Briefing und das bezog sich eben nicht nur auf die Musik, sondern auf die Location, auf das Casting. Das sieht man ja auch, find ich, bei dem Film, also der Hauptdarsteller könnte ja Latino, also Brasilianer sein, war Hawaiianer, sah aber sehr international aus. Und wir haben das in L.A. gedreht, aber in L.A., das ist eigentlich eine absolute Autostadt und wenn man da in die U-Bahn steigt, hat die halt auch nicht so einen hohen

[71] Im Jahr 2004 konnte man ebenfalls eine immer stärkere Anerkennung des Funk in São Paulo beobachten. So trat DJ Marlboro auf dem vom 10. bis 12. September stattfindenden Nokia Trends Festival auf. Außerdem startete er 2004 einen wöchentlichen Funk Abend im L.O.V.E. Club in São Paulo. Zahlreiche MCs aus Rio reisten fast wöchentlich für Auftritte nach São Paulo. Die Popularisierung des Funk in São Paulo wurde durch die europäische und US-amerikanische Anerkennung verstärkt.

Wiedererkennungswert. Ja und dieser geringe Wiedererkennungswert von der U-Bahn, zusammen mit dem Casting und der Musik verleiht dem Ganzen eben einen Flair von Internationalität und eben auch von Urbanität. Das war eben auch gefordert für das Projekt“ (Interview mit Alexander Papastawrou am 30.09.2005 in Berlin).

Schließlich kamen neue Compilations mit dem Rhythmus auf den Markt und versprachen eine weitere Anerkennung für den Funk Carioca. Im August 2005 erschien die CD *Rio Funk* bei Colors Music, der musikalischen Erweiterung des vierteljährlichen Colors Magazine. Die Compilation war Teil einer Serie über zeitgenössische Musik abseits der Folklore.[72] In New York brachte Nossa Design[73] auf dem Label Nossa Musica den Mix *I love Baile Funk* von DJ Sujinho (a.k.a. Kienyo Soulkid) auf den Markt und begann Feste unter dem Titel *Favela Clash* zu veranstalten. Dabei wurde der brasilianische Funk dem jamaikanischen Dancehall gegenübergestellt.
In Deutschland veröffentlichte Essay Recordings nach dem Abgang von Daniel Haaksman, der sein eigenes Label gegründet hatte, um Funk-Projekte zu verfolgen, im September *Senor Coconut Pres. Coconut FM*. Hier wurde Funk Carioca anderen aktuellen lateinamerikanischen Musikströmungen wie Cumbia und Reggaeton gegenübergestellt. In den CD-Linernotes zur Compilation heißt es:

„So unterschiedlich die versammelten Genres auch sind – eins haben sie gemeinsam: Sie sind gewissermaßen Volksmusik im eigentlichen Sinne und durchfluten die Communities der favela, des barrio und der villa. Wie die Klänge im einzelnen ethnographisch verschaltet sind, braucht uns nicht zu kümmern. Und nicht ärgern, wenn man weder Spanisch noch Portugiesisch noch den Boricua-Slang versteht. Nicht, dass die Inhalte unwichtig wären. (…) Aber die Geschichten werden bereits durch den Mix erzählt, durch die Beats und die Zitate. Im Grunde geht es um den Soundtrack des Postkolonialismus' – was dem einen sein Ölfass, ist dem anderen seine Steel Drum.“[74]

In den USA tauchten weitere Mixtapes mit Funk Carioca auf.[75] Haaksman veranstaltete in Berlin periodische *Baile Funk Sessions* mit Künstlern wie DJ Marlboro, Mr. Catra und Diplo. Es begannen sich im deutschen Sprachraum immer mehr Leute mit Funk zu

[72] *Colors* ist ein von der Benneton Group finanziertes Magazin „über den Rest der Welt“ und wird von Fabrica, dem Zentrum für Kommunikationsforschung von Benetton, herausgegeben. Die früheren Teile der Serie umfassten mit *Nordic* Musik aus Skandinavien, mit *Cumbia* Musik aus Kolumbien und mit *Ottomanic* die zeitgenössische Musik aus dem mittleren Osten.
[73] Nossa Design, bestehend aus dem Brasilianer Cassiano und den Amerikanern Timbo und Sujinho, bietet Streetwear an. Ihre Inspiration besteht darin, Streetculture von Rio und São Paulo mit jener aus New York zu mischen.
[74] Philip Sherburne: Linernotes zu Senor Coconut Pres. Coconut FM, 2004, Essay Recordings.
[75] Beispiele hierfür sind das Mixtape *Favela Funk* von Dr Auratheft; die Mixtape-Serie *Toma* von Paul Devro; *Funk Flava* (bei Mad Decent erschienen, dem Label von Diplo) und *Gringo Louco* von Disco D.

beschäftigen.[76] Es gab regelmäßige Berichte in Zeitschriften, im Radio und im Fernsehen. In Österreich beschäftigte sich der Jugendsender von ORF, FM4, eingehend mit dieser Musik. Es kam zu zahlreichen Auftritten brasilianischer Musiker und viele europäische, US-amerikanische und sogar einige japanische DJs bauten die Musik in ihre Sets ein. 2005 hatten weiters zwei Dokumentationen über die Funk-Szene ihre Premiere in Europa: Der Film *Catra O Fiel* des dänischen Regisseurs Andreas Johnsen über den MC Mr. Catra und die Dokumentation *Sou feia mas tô na moda* über die Frauen des Funk von der Brasilianerin Denise Garcia.

Auf dem im Oktober 2005 in Rio stattfindenden TIM Festival, einem der wichtigsten Musikfestivals des Landes, traten Diplo und MIA gemeinsam mit der Funk MC Deize Tigrona auf. Etwas später kam es zu weiteren gemeinsamen Auftritten von DJ Marlboro und Diplo im Rahmen von Marlboros Amerikatournee.[77] Im Jahr 2005 schrieb eine brasilianische Webseite, dass Madonna in einem Interview Neugier geäußert hätte, den Funk Carioca kennen zu lernen und auch Mick Jagger bekundete angeblich im Rahmen eines Rolling Stones Konzerts in Rio sein Interesse an dem Rhythmus.[78]

Die globale Neuinterpretation des Lokalen

2006 brachte Disco D (David Aaron Shayman, a.k.a. Gringo Louco) Kevin Federline, den damaligen Mann von Britney Spears, mit dem Rhythmus in Kontakt und produzierte dessen vom Funk inspirierte Nummer *PopoZao*. Sie wurde auf MTV vorgestellt und in Folge sogar in der TV-Sendung Conan O'Brian parodiert. Schließlich entdeckte Disco D in Brasilien die Gruppe BRAZA. Es entstanden Nummern, in denen der Funk mit US-amerikanischem Rap gemischt wurde. Man wollte in den Texten Portugiesisch und Englisch vermischen, da sich diese Strategie im Reggaeton als erfolgreich erwiesen hatte. Die Beschäftigung von Disco D mit Funk endete jedoch mit seinem Selbstmord im Jänner

[76] So hatte sich etwa in Berlin bereits eine Gruppe Brasilianer (Favela Funk MCs) zusammengefunden, die Funk zu ihrem Schwerpunkt machte.

[77] Der Kontakt zwischen MIA und Deize Tigrona war als Folge der Nummer *Bucky Done Gone* zustande gekommen, die zu einem großen Teil auf der Musik *Injecão* von Deize basierte. Als das Mixtape *Piracy Funds Terrorism* entstand, wurde nicht für die Autorenrechte bezahlt, später kam es jedoch zu einer Annäherung zwischen MIA, Diplo, Deize und DJ Marlboro, die schließlich zu den gemeinsamen Auftritten führte.

[78] Vgl. Almeida, Flávia: Madonna quer conhecer o funk carioca, 30.10.2005, online unter: http://ofuxico.terra.com.br/materia/noticia/2005/10/29/madonna-quer-conhecer-o-funk-carioca-4593.htm [18.08.2009] und Takano, Andréia: Mick Jagger quer aprender passos do funk, 13.11.2005, online unter: http://ofuxico.terra.com.br/materia/noticia/2005/11/13/mick-jagger-quer-aprender-passos-do-funk-5662.htm [18.08.2009].

2007. Unterdessen hatte Diplo 2006 in Brasilien Bonde do Rolê aus Curitiba entdeckt, eine Gruppe von Mittelklasse-Jugendlichen, die den Funk in eine „amerikanisierte“ Version mit Rockeinflüssen umwandelte. Ihre erste EP *Melô do Tobacco*, die in Folge relativ erfolgreich wurde, kam bei Diplos Label Mad Decent heraus. Bonde do Rolê wird bis heute regelmäßig in Musikzeitschriften erwähnt und die Bandmitglieder hatten sogar ihre eigene Show auf MTV Brasil. In Japan erschien MC Tigarah, die ähnlich wie M.I.A. Funk Carioca mit Grime, Baltimore Club and Hip-Hop kombinierte und auf Japanisch darüber reimte.

In Deutschland widmete sich Daniel Haaksman auf seinem Label Man Recordings so gut wie ausschließlich Projekten mit Funk. Im November 2006 brachte er den ersten Teil der Serie *Funk Mundial* heraus, die auf der Webseite des Labels als „a world debut - the global view on the Brazilian music phenomenon called baile funk” bezeichnet wird.[79] Es handelte sich dabei um eine hybride Stilmischung, die zahlreiche internationale Produzenten elektronischer Dance Music mit Funk MCs aus Rio de Janeiro vereinte und Musiker des ganzen Globus zusammenbrachte.[80] Daneben startete Haaksman im Februar 2007 die Serie *Baile Funk Masters*, in der DJs und Produzenten der Funk-Szene aus Rio wie DJ Sandrinho, DJ Sany Pitbull, DJ Edgar und DJ Amazing Clay vorgestellt wurden. Schon im Jahr 2005 sprach er über seine Pläne, eine Zusammenarbeit zwischen Funkeiros und europäischen Elektronikproduzenten in die Wege zu leiten:

„[I]ch glaub halt irgendwie, dass es da bisher auch noch überhaupt keinen Austausch gab. Und das ist jetzt auch, also ich fahre nächste Woche nach Rio am Donnerstag, um halt verschiedene Projekte jetzt voranzutreiben und was ich jetzt auch in den letzten Wochen halt gesammelt habe ist auch eine große Anzahl von Samples quasi europäischer, elektronischer Musik der letzten 20 Jahre, also angefangen von Italo-Disko über halt irgendwie frühe Rave Sachen, bis halt so quasi zeitgenössische Elektronik, die halt wahrscheinlich in Rio kaum bekannt sein dürfte. Und ich möchte die einfach ein paar Produzenten geben, um halt zu schauen was sie damit anstellen“ (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Im Laufe der Jahre 2006 und 2007 wurde Funk (bekannt als *Baile Funk*) Teil der internationalen Clubszene, der Musikfestivals, der Musikzeitschriften, der „Blogosphäre“ (Weblogs), in DJ-Sets eingebaut und als Bestandteil der urbanen Musik der „globalen

[79] http://www.manrecordings.com/man41.html [18.08.2009].
[80] Dies beinhaltet Städte wie Paris (Feadz), Mailand (Crookers), London (Count+Sinden, Seiji, Riva Starr), Berlin (Jesse Rose, Oliver $, Daniel Haaksman), Wien (Stereotyp, Makossa Megablast), Chicago (DJ C) und Buenos Aires (El Rémolon, Chancha Via Circuito, Frikstailers) (http://www.manrecordings.com/man41.html [18.08.2009]).

Peripherie“ wahrgenommen. Erwähnenswert in Bezug auf die Verbreitung des Funk sind noch die Dokumentation *Favela on Blast*/*Favela Bolada* von Diplo gemeinsam mit dem Brasilianer Leandro HBL über die Funk Szene von Rio, die im Oktober 2008 in Rio de Janeiro und im März 2009 in den USA Premiere hatte sowie der Erfolg des in Rio lebenden deutschen Funk-Sängers MC Gringo, dessen Album 2007 bei Man Recordings veröffentlicht wurde. Im Zuge der internationalen Verbreitung von Funk bildeten sich schnell Netzwerke zwischen den verschiedenen urbanen Zentren und unterschiedlichen Persönlichkeiten heraus.[81] Im Ausland lebende Brasilianer sowie in Brasilien lebende Ausländer spielten hier ebenfalls eine wichtige Rolle.[82]

6.2. Der mediale Diskurs

Um den internationalen Diskurs zu Funk[83] zu analysieren, habe ich 131 Artikel aus dem Internet und den Printmedien gesammelt und einige Fernseh- und Radiosendungen aufgenommen. Die Medienanalyse setzt ab dem Jahr 1999 an. Die einzelnen Diskursstränge können grundsätzlich in zwei große Themenblöcke zusammengefasst werden, nämlich in Berichte zur Lokalkultur des Funk Carioca und in Artikel über die internationale Verbreitung der Musik. Aufgrund der Themen der Berichte kann weiters zwischen folgenden Diskurssträngen (vgl. Jäger 1993) unterschieden werden: 1) zur Lokalkultur: A) allgemein zu Funk, B) nationale Anerkennung, C) Frauen und Sexualität, D) Gewalt, E) Auftritte und einzelne Persönlichkeiten des Funk (MCs, DJs); 2) zur internationalen Verbreitung: A) allgemein, B) Persönlichkeiten und Formen der Verbreitung (DJs, Produzenten, Labels, Sänger, CDs, Events).

[81] Beispiele hierfür sind: DJ Marlboro ist über Tejo (*Quem que cagüetou?)* zum Sonar-Festival gekommen; Disco D lernte BRAZA über Timbo von Nossa Design kennen; die gemeinsamen Auftritte von M.I.A. und Deize sowie DJ Marlboro und Diplo; DJ Rideon (Timo Santala) aus Helsinki war in Wien bei der Veranstaltung Zona von Joyce Muniz und gemeinsam mit der FM4 Moderatorin Natalie Brunner in Cantagalo (Rio), um Interviews durchzuführen; Verbindungen von Daniel Haaksman zu Hermano Vianna, Andy Cumming und Silvio Essinger.

[82] So ist Haaksman über einen in Brasilien studierenden Freund zu Funk gekommen; Tetine stammen aus Brasilien und leben in London; Nossa wurde gemeinsam von einem Brasilianer mit Amerikanern gegründet; Disco D war mit einer Brasilianerin zusammen und lebte kurz in São Paulo; Andy Cumming ist mit einer Brasilianerin verheiratet und lebt in Brasilien; Brasilianer im Ausland wie Joyce Muniz oder die Favela Funk MCs beschäftigen sich mit Funk; auch der in Rio lebende Deutsche MC Gringo ist mit einer Brasilianerin verheiratet.

[83] Zur Diskurstheorie und Diskursanalyse siehe Kapitel 5.1.1. Zu den verwendeten Methoden siehe weiters Kapitel 2.1.

6.2.1. Der internationale Mediendiskurs zu Funk

Dieser Teil der Arbeit steht in enger Verbindung mit der Analyse des lokalen Diskurses in Kapitel 5.1., da die Vorstellungen, die sich in der brasilianischen Gesellschaft über den Funk entwickelt haben und die in enger Beziehung mit den Problemen des Landes stehen, sich im Laufe der Zeit von Brasilien in andere Länder übertrugen.

6.2.1.1. Funk als Synonym für Sex und Gewalt

Die gesellschaftlichen Debatten zu Funk, die in Brasilien im Laufe vieler Jahre die Vorstellungen über die Musik formten und zu „diskursiver Aufregung" (vgl. Jäger 1993) führten, übertrugen sich auch auf das Ausland und die internationalen Darstellungen und Betrachtungsweisen.

Im Jahr 1999 erregten die *Bailes de Corredor*, die Funk-Feste, auf denen organisierte Kämpfe durchgeführt wurden, zum ersten Mal internationale Aufmerksamkeit. Es erschienen Artikel über die Carioca Funk-Szene in englischen, US-amerikanischen und deutschen Zeitungen und Magazinen. Diese Berichterstattung hatte zwei Ursachen: Einerseits gab es zu der Zeit in Brasilien eine große öffentliche Debatte zum Thema, was schließlich zu einer Untersuchungskommission und dem definitiven Verbot dieser Art von Baile führte. Anderseits kam im selben Jahr der Film *Fight Club* des Regisseurs David Fincher in die Kinos und wurde ein großer Erfolg, was zu einem Interesse an den auf den Festen durchgeführten Kämpfen führte.[84] Einer der ersten Artikel zu dem Thema erschien in der Onlineversion des *The Guardian* im Dezember 1999 unter dem Titel „Crackdown in violent Rio dance craze". Er behandelte die Aktionen der Regierung um diese Art von Bailes zu beenden.[85] Im Februar 2000 kam ein Bericht in der kanadischen Tageszeitung *Globe and Mail*, der schon im Titel die Verbindung zum Kinofilm festmachte. Unter der Überschrift „In the fight clubs of Rio" wurden in detaillierter Weise Beschreibungen gewalttätiger Szenen geliefert und die Verbindung des Funk mit Gewalt festgemacht.[86] Es

[84] Schon Silvio Essinger beschreibt diese Art von Artikel als eine Interpretation der Bailes de Corredor als eine Kombination von der Rave-Szene und dem Film Fight Club (Essinger 2005: 106).
[85] Vgl. Bellos, Alex: Crackdown in violent Rio dance craze, in: The Guardian online, 07.12.1999, online unter: http://www.guardian.co.uk/world/1999/dec/07/alexbellos [01.12.2009]
[86] Vgl. Veash, Nicole: In the fight clubs of Rio, in: The Globe and Mail, 21.02.2000, online unter: http://www.thefreeradical.ca/in_the_fight_clubs_of_rio_monday.htm [01.12.2009]

folgten schließlich zahlreiche andere Berichte. 2001 brachte etwa die Zeitschrift *Tópicos* der deutsch-brasilianischen Gesellschaft den Artikel „Saalschlacht“:

„Wenn Steine fliegen oder Kugeln. Dann beginnt die Zeit des Baile Funk, des wildesten Tanzes von Südamerika, der kein Tanz ist, sondern Stammeskrieg, reglementierte Saalschlacht, ein Ritual. Kein Tanz, in seiner archaischen Direktheit jedoch die Urform aller Tänze: magische Gewalt. Kein Schöntun, kein Werben, kein Paartanz. Keine Weiber, die locken. Kämpfer stehen sich gegenüber, die sich zu betonharten Rhythmen das Leben klarmachen. Es gibt hier keine Opfer. Nur Täter. Dies ist der Baile Funk.“[87]

Die negative Berichterstattung über die Bailes fand im Jahr 2001 seine Fortsetzung in den internationalen Medien, als sich die Diskussion über die „Schwangeren des Funk“[88] auch in das Ausland verbreitete. Interessant ist, dass bereits 4 Tage nach den ersten Artikeln in den brasilianischen Tageszeitungen ein Bericht in den internationalen Medien erschien. Im Zentrum der Aufmerksamkeit standen die Kontroversen um den Funk wie der Skandal der Schwangerschaften und Aids-Infektion von Minderjährigen. Beispiele dafür sind Artikel wie „Pregnancy Train” des *Brazzil Magazine* oder „HIV alert over Rio's raunchy 'funk balls'“ der *United Press International* (UPI).[89] “According to official reports, the rage now is for girls to go [to] these parties in short skirts and wearing no panties so they easily can have sex with several different partners”[90] schrieb etwa das *Brazzil Magazine*.

Bereits im Jahr 2002 erlangte der Funk weitere negative Schlagzeilen in den internationalen Medien, als der brasilianische Journalist Tim Lopes angeblich im Zuge einer Untersuchung über die Funk-Feste in einer Favela von Drogenhändlern ermordetet wurde. Die nationalen Berichte zum Thema verbreiteten sich schnell ins Ausland:

„Der 51-jährige Tim Lopes verschwand am Sonntag (2. 6.) im Armenviertel von Vila Cruzeiro, wo er an einer Reportage über Funk-Tanzveranstaltungen arbeitete, die nach Aussagen der Anwohner von Drogendealern organisiert wurden, und bei denen sowohl Drogen konsumiert als auch minderjährige Mädchen missbraucht würden.“[91]

2005 erschienen zwei Artikel über den *Proibidão* von Alex Bellos, der 1999 bereits über die *Bailes de Corredor* berichtet hatte: im Juni im amerikanischen Musikmagazin *Blender*

[87] Handloik, Volker: Saalschlacht, in: Tópicos, 4/2001, S.25.
[88] Siehe Kapitel 5.1.3.
[89] Vgl. United Press International, 13.03.2001, online unter: http://www.aegis.com/news/upi/2001/UP010307.html [26.07.2007].
[90] Rodolfo Espinoza: Pregnancy Train, in: Brazzil Magazine, 04/2001, online unter: http://www.brazil-brasil.com/pages/p06apr01.htm [21.4.2004].
[91] o.V.: Kirchen verurteilen Mord an Journalisten, in: POONAL, deutsche Ausgabe des wöchentlichen Pressedienstes lateinamerikanischer Agenturen, Poonal Nr. 528, 25. Juni 2002, online unter: http://www.npla.de/poonal/p528.htm [09.06.2009].

unter dem Titel „Coke. Guns. Booty. Beats.“[92] und im September in der englischen Sonntagszeitung *The Observer* unter dem Titel „Ghetto fabulous”. Der Untertitel dieses Artikels lautete: “Baile funk might be the most exciting music in the world - it certainly comes from one of its most dangerous places.” Neben der Darstellung des *Proibidão* und der Verbindung des Funk zum Drogenhandel erwähnt der Artikel sowohl die *Bailes de Corredor* als auch den Tod des Journalisten Tim Lopes. Funk wird als der Soundtrack des Drogenhandels dargestellt: „Just as gangsta rap in the US was closely associated with LA gang culture, Rio funk consolidated itself as the soundtrack of organised crime.” Später kommt der Artikel auch auf die sexuellen Funk Nummern zu sprechen: „Not all Rio funk tracks are about violence. There are a lot about sex, too.“[93]

Mit den Auftritten von Tati Quebra-Barraco in Europa im Jahr 2004 und der Dokumentation “Sou feia mas tô na moda“ von Denise Garcia im Jahr 2005 erlangten die Funkeiras auch außerhalb Brasiliens mediale Aufmerksamkeit. Dabei wurden ebenso wie in Brasilien selbst unterschiedliche Darstellungen der weiblichen Funk MCs geliefert. So wurden sie entweder als eine revolutionäre Selbstdarstellung der Schwarzen Frauen der Unterschicht oder als deren Unterwerfung unter die Machokultur dargestellt.

„Merkwürdig Widersprüchliches passiert derzeit in Deutschlands Weltmusik-, Drittwelt- und Feministinnen-Szene, die sich immer so politisch korrekt gibt. Ausgerechnet dem dekadentesten, frauenfeindlichsten, sexistischsten Rap-Genre Brasiliens, dem sogenannten Rio-Funk, öffnet man derzeit die Tore ganz weit, preist ihn gar als progressiv, authentisch - in völliger Unkenntnis der haarsträubenden Texte? (…) In Brasilien selbst traf die vom Kulturministerium unterstützte Tournee auf heftige Kritik - weil eben die Texte vor allem den gröbsten, gewalttätigsten, sexistischsten Machos gefallen, verbreitete Vorurteile gegen schwarze Frauen der Unterschicht verstärken. Überhaupt ein ziemlich entsetzliches Bild der brasilianischen Frau vermitteln, ganz im Sinne auch der Sextouristen. Brasilianerinnen - also unterwürfige Weibchen, leicht rumzukriegen, bei denen man auch mal zuschlagen kann?“[94]

Im Laufe der Zeit verbanden sich die verschiedenen Diskursstränge schließlich zu einer Essenz des Funk, der nun als Synonym für Favelas, Drogenhandel, Sex und Gewalt galt. Auf die einzelnen „Skandale des Funk“ wurde dabei immer wieder hingewiesen. Zwei

[92] Vgl. Bellos, Alex: Coke. Guns. Booty. Beats., in: Blender, Juni 2005, online unter http://www.blender.com/guide/68028/coke-guns-booty-beats.html [09.06.2009].
[93] Bellos, Alex: Ghetto fabulous, in: The Observer, 18.09.2005, S.30.
[94] Hart, Klaus: Tati Quebra-Barraco – Beste Deutschland-Kritiken für obszönste, frauenfeindlichste Rapperin Brasiliens, ila – Informationsstelle Lateinamerika (ila) e.V (Bonn), 04.12.2004, online unter: http://www.ila-bonn.de/brasilientexte/tatiquebra.htm [26.07.2007].

typische Beispiele dafür sind ein Artikel des *NEON* Magazins und ein Radiobericht von *Ö1* aus den Jahren 2005 und 2006.

Im August 2005 brachte das deutsche Monatsmagazin *NEON*, eine auf junge Menschen ausgerichtete Zeitschrift, einen Artikel unter dem Titel „*Favela Rap*". Schon der Untertitel des Berichts fasst die im nationalen und im Anschluss im internationalen Raum entwickelte stereotype Darstellung des Funk in zwei Sätzen zusammen:

„Baile Funk gilt als Synonym für Sex und Gewalt. Doch die knallharten Partys aus den Armenvierteln von Rio de Janeiro schaffen es, eine Brücke zwischen Armut und Reichtum zu bauen."[95]

Der Artikel entwirft in Folge ein Bild von Rio de Janeiro, das anstatt durch schöne Strände und romantische Bossa-Nova Musik durch die harte Realität der Favelas geprägt ist. Der Artikel verweist auf den Film „City of God", der immer wieder in Berichten über Funk erwähnt wird, um in dem Leser die passenden Bilder über das gefährliche Leben in den Favelas wach zu rufen. In Folge werden fast alle aus den nationalen Berichten übernommenen Vorurteile gegen den Funk hintereinander beschrieben. Zuerst werden die *Bailes de Corredor* erwähnt – „eine Gasse, zwei Banden, dazwischen der Tod" – bevor schließlich auf den Tod des Journalisten Tim Lopes eingegangen wird. „Manche bezahlen ihre Neugier auf Baile Funk mit dem Leben" schreibt die Autorin in diesem Zusammenhang. Von hier aus geht sie dann auf die Verbindung der Funkeiros, in diesem Fall Mr. Catra, mit dem Drogenhandel und auf die „verbotenen Lyrics" des *Proibidão* ein. Sie beschreibt detailliert, wie Mr. Catra einen Joint in einen durchgebohrten Apfel steckt und betont die vielen Kinder, die der MC von verschiedenen Frauen hat. Die Diskussion um die „Schwangeren des Funk" wird in dem Artikel zwar nicht direkt erwähnt, aber ein Satz verweist auf diese Debatte. „Manchmal tragen die Mädchen keine Höschen – die Jungs schwitzen und können ihre Hände nicht still halten" lautet der Untertitel des Fotos eines tanzenden Jugendlichen – eine Vorstellung, die direkt aus den Zeitungsberichten über die angeblichen sexuellen Ausschweifungen während der Bailes entnommen wurde. Der Artikel des *NEON*-Magazins endet schließlich mit der Erwähnung von MC Deize Tigrona, als eine der wenigen weiblichen MCs mit doppeldeutigen Texten, die es von einer Putzfrau zu einem Funk Star geschafft hat.[96]

[95] Stephan, Carmen: Favela Rap, in: NEON, Juli/August 2005, S.36.
[96] vgl. Stephan, Carmen: Favela Rap, in: NEON, Juli/August 2005, S.36ff.

Der österreichische Radiosender *Ö1* brachte im Juni 2006 im Rahmen der Sendung Journal Panorama einen Bericht über Funk, der, obwohl er von einer anderen Autorin stammt, in vielen Bereichen dem Artikel des *NEON* Magazins gleicht.[97] Die Einleitung zu der Sendung weist auf die Bedeutung der brasilianischen Musik hin, bevor es schließlich zu einer Beschreibung der Funk-Feste kommt:

„Baile Funks illegale, aber wohlorganisierte Partys in den Hinterhöfen der Slums sind ebenso mitreißend wie aggressiv. Millionen von Jugendlichen tanzen zum Brutalosound aus den haushohen Lautsprecherbatterien. Bei diesen Hip-Hop- und Rapfeten ist Gewalt auch im Publikum normal. Verletzte gibt es täglich und noch vor wenigen Jahren kam es regelmäßig zu tödlichen Konflikten zwischen den Drogengangs. Die Texte der populären Rio Gangstarapper sind weit roher und gewalttätiger als die Vorbilder aus den USA."[98]

Mr. Catra, der im Zentrum der Sendung steht, wird als Superstar aus dem Ghetto, Ex-Drogengangster und „Womanizer" beschrieben und wie im *NEON* Magazin werden seine vielen Kinder und Frauen betont. Der Baile Funk wird in sensationalistischer Weise als von Sex, Drogen und Waffen beherrscht beschrieben. Nach einem kurzen Hinweis auf die Geschichte des Funk werden auch hier die *Bailes de Corredor* erwähnt. Als nächstes wird der Substil *Proibidão* detailliert beschrieben und sogar festgestellt: „Von Opfern hört man nichts. Jeder ist ein Täter" und von den Toten berichtet, die in den Favelas durch Kugeln sterben. „Viele auch durch verirrte Kugeln beim Tanzen" wird hinzugefügt. Schließlich wird von den sexuellen Funk-Nummern gesprochen und diese als Ausdruck des Machokultes präsentiert. Es ist von primitiven Dingen, primitivem Verhalten und einer primitiven sozialen Umwelt die Rede. Frauen werden im Funk als Objekte betrachtet, heißt es, und das Funk Publikum wird als die Frauen ausbeutend und unterdrückend dargestellt. Dabei kommt es auch zu offensichtlichen Übertreibungen:

„Und da es normal ist die Baile Funk Rapper auch im Machismo nachzuahmen, hat fast jeder junge Einwohner Rios mehrere Freundinnen und eine Namorada do Fé, eine Hauptfrau."[99]

[97] Ebenso wie im Neon Magazin wird bei Ö1 auf den Joint im Apfel hingewiesen, den Mr Catra raucht. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die Autorinnen des Neon Magazins und der Ö1 Sendung entweder gemeinsam mit Mr. Catra unterwegs waren oder sich gegenseitig kopierten. Auf dem Text der Webseite entspricht die Kurzbeschreibung fast wortgenau jener des NEON Magazins: „Baile Funk gilt als Synonym für Sex und Gewalt, schafft aber auch eine Brücke zwischen Armut und Reichtum" (Giorgia Schultze: Baile Funk. Der Sound, der aus Brasiliens Ghettos kommt, online unter: http://oe1.orf.at/highlights/59537.html [10.06.2009]).
[98] Giorgia Schultze: Baile Funk – Jugendprotest auf brasilianisch, in: Ö1, Journal Panorama, Sendung vom 12.06.2006, 18:25 - 18:55.
[99] Giorgia Schultze: Baile Funk – Jugendprotest auf brasilianisch, in: Ö1, Journal Panorama, Sendung vom 12.06.2006, 18:25 - 18:55.

Weiters wird lange und detailliert auf die Verbindung des Funk mit den Drogenhändlern hingewiesen. Die Journal Panorama Sendung von *Ö1* wurde schließlich als „Highlight" der Sendungsreihe im Jänner 2007 wiederholt und auf der Webseite wurde ein Text zum Thema verfasst. Hier werden die Funk-Sänger nicht nur als vom Drogenhandel singend, sondern auch direkt als Kriminelle dargestellt:

„Die Texte der Rapper sind nicht selten extrem die Gewalt verherrlichend. Da die Künstler zumeist aus den Armenvierteln stammen und sich dort legal kein Geld machen lässt, betätigen sich viele von ihnen als Drogenhändler oder leben von Überfällen und Einbrüchen."[100]

Dieser Satz legt nicht nur nahe, dass ein Großteil der Funk-Künstler Verbrecher sind, sondern darüber hinaus, dass kein Mensch in der Favela einer legalen Beschäftigung nachgeht. Wie sich die verschiedenen von den nationalen Medienberichten übernommenen Debatten schließlich zu einer Essenz des Funk verbunden haben, zeigt sich auch in einem Artikel der *Süddeutschen Zeitung*:

„Den von den Drogen-Bossen der Favelas veranstalteten ‚Baile-Funk'-Parties', wo rivalisierende Jugendbanden sich von mehr oder minder eindeutigen Raps zum Vergewaltigen und Abstechen ihrer Mitmenschen anheizen lassen. Wo Minderjährige als Dealer angeworben werden. Wo fast immer ein paar Tote auf der Tanzfläche zurückbleiben. Ein Soundtrack des verrohten Elends also."[101]

Neben dem Radiobeitrag von *Ö1* handelt es sich interessanterweise auch bei der *Süddeutschen Zeitung* nicht um das Beispiel einer von vielen Boulevardzeitungen – die für ihre sensationalistischen Nachrichten, Sex- und Crime-Stories berühmt sind – sondern um eine Qualitätszeitung, die für ihre journalistische Brillanz bekannt ist und ein urban-liberales Publikum anspricht (vgl. Schulz-Bruhdoel/Fürstenau 2008: 74).

6.2.1.2. Charakteristiken des Diskurses

Funk-Persönlichkeiten

Die internationalen Berichte, die das soziale Umfeld des Funk beschrieben, beschränkten sich in den Jahren 2004 bis 2006 auf wenige Akteure aus der Funk-Szene von Rio. Auch

[100] Giorgia Schultze: Baile Funk. Der Sound, der aus Brasiliens Ghettos kommt, in: Ö1 online, online unter: http://oe1.orf.at/highlights/59537.html [10.06.2009].
[101] Fischer, Jonathan: In the Ghetto, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 165, 20.07.2005, S.11.

wenn in einzelnen Berichten verschiedene Personen genannt wurden, so waren drei Persönlichkeiten besonders präsent, die gemeinsam ein breites Wirkungsfeld auszufüllen imstande waren:

- DJ Marlboro – dargestellt als Vater oder König der Bewegung, als größter DJ und Produzent, Veteran der Szene, Botschafter oder Vermittler zwischen Welten. In Berichten, in denen er die zentrale Figur darstellte, wurde meist ein besonderes Augenmerk auf die musikalischen und technischen Hintergründe, die Einflüsse und die historischen Entwicklungen, sowie die Nationalisierung des Musikstils gelegt.
- MC Mr. Catra – dargestellt als Superstar aus dem Ghetto, ehemaliger Bandit und Macho mit vielen Kindern und Geliebten, der gerne trinkt, kifft und sehr religiös ist, ein Idol der „drogenberauschten", Schwarzen Favelajugend. Artikel, die über ihn berichteten, zeigten ein verstärktes Interesse in Bezug auf Konfrontationen zwischen Drogenhändlern und der Polizei in den Favelas von Rio de Janeiro. Es war von gewalttätigen und sexgeladenen Texten die Rede, die die Realität der Favelas zeigen, sowie der Verbindung zwischen der organisierten Kriminalität und der Funk-Kultur.
- MC Tati Quebra-Barraco – wurde als erste weibliche Protagonistin und Diva des Funk präsentiert. Sie wurde aufgrund der Inhalte ihrer Musik entweder als Feministin oder Anti-Feministin dargestellt. Die Texte, in denen sie im Zentrum stand, bezogen sich vielfach auf die Rolle der Frau im Funk, den Favelas und der brasilianischen Gesellschaft sowie die Job- und Aufstiegsmöglichkeiten, die durch den Funk entstanden sind. Tatis Rolle wurde im Laufe der Zeit jedoch von Deize Tigrona übernommen.

Der Primitivismus des Funk

Das Herstellen eines Funk-Songs wird meist als etwas überaus Einfaches und „Primitives" gesehen, das nicht viel Kreativität erfordert. Die Musik wird als billig dargestellt, die Funkeiros als einfach und die Favelas als „primitives Lebensumfeld". So wird in der Radiosendung von *Ö1* ein Psychologe, der in Rocinha arbeitet, zitiert:

„Primitive Dinge, Kraft, Goldketten, Autos, Gewaltkapazität, Waffen. Primitive Dinge und primitives Verhalten. Macht. Es ist eine primitive soziale Umwelt. Es ist ein Platz, wo die Stärke zählt."[102]

[102] Giorgia Schultze: Baile Funk – Jugendprotest auf brasilianisch, in: Ö1, Journal Panorama, Sendung vom 12.06.2006, 18:25 - 18:55

Ein anderes Beispiel dafür ist ein Onlineartikel der englischen Zeitung *The Guardian* über den Nissan X-Trail-TV-Spot, wo der Hip-Hop MC Speed zitiert wird: „The funkeiro ist simple and makes simple sounds.“[103] Ein weiteres Beispiel dieser Art der Darstellung bietet die *Süddeutsche Zeitung*:

„Brutale Beats. Brutale Worte. Und stumpfe schiebende Synthesizerbässe, die nichts versprechen außer Adrenalin. (…) Total billig. Dreck von der Straße. Und ziemlich großartig.“[104]

Es ist zwar nicht ungewöhnlich, wenn bestimmte Musikrichtungen, gerade Jugendkulturen, von der Gesellschaft, älteren Generationen, Gegnern oder Angehörigen anderer Szenen und Subkulturen als primitiv und einfach abgestempelt werden, in Bezug Funk geschieht dies jedoch auch von Seiten derer, die die Musik interessant und faszinierend finden und sich von ihr beeinflussen lassen. Diese Betrachtungsweise könnte mit dem Umgang der Künstler der frühen Moderne mit der so genannten „primitiven Kunst“ aus Afrika verglichen werden – ein imaginiertes „Anderes“, das fremdartig und faszinierend ist, Inspirationen liefert, aber eben doch nicht gleichwertig ist. Es kommt zu einer hierarchischen Einordnung der Musik, da die Funk-Produzenten und oft auch die Favelabewohner allgemein als einfach und primitiv dargestellt werden. Es wird immer wieder betont, dass Funk gerade aufgrund seiner Rohheit, Ursprünglichkeit, Authentizität und seinen fehlenden Feinheiten geschätzt wird, ein Charakteristikum, das er ebenfalls mit der europäischen Betrachtungsweise der „primitiven Kunst“ gegen Anfang des letzten Jahrhunderts teilt.

Die Reportage als imaginärer Film

Artikel über die Funk-Szene in den Printmedien, dem Hörfunk und dem Internet, in welchen der Autor selbst vor Ort bei einem Baile anwesend war, werden meist in der journalistischen Darstellungsform einer Reportage präsentiert. Der Baile wird dabei als eine Art imaginärer Film beschrieben, der dem Adressat vor Augen geführt wird und alle Sinnesebenen anspricht. Die Erlebnisse werden aus der Perspektive des direkten Beobachters geschildert. Durch diesen szenischen Einstieg, in dem fühlbare Bilder gezeigt werden, wird ein Gefühl der Authentizität und des Miterlebens erzeugt. Der Film, der

[103] Bellos, Alex: Samba? That's so last year, in: The Guardian Online, 11.03.2004, online unter http://www.guardian.co.uk/music/2004/mar/11/brazil.popandrock [24.07.2009].
[104] Fischer, Jonathan: In the Ghetto, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 165, 20.07.2005, S.11.

dabei im Kopf des Lesers oder Zuhörers entsteht, entspricht oft den gängigen Vorurteilen über die Favelas. Die Journal Panorama-Sendung von *Ö1* ist ein besonders extremes Beispiel dieser Art von Reportage:

„Zusammen mit DJ Edgar präsentiert er [Mr. Catra, Anm. d. A.] unter freiem Himmel in einem schmutzigen Hinterhof eine Show, die die amerikanischen Rapper als Weicheier erscheinen lässt. Mehrere tausend Hände recken sich ihm entgegen. Blutjunge Funkeiros aus den Elendvierteln und Ghettos jubeln ihm zu. Es ist berstend voll. Vor hauswandhohen Lautsprecherbatterien drängen sich Rios Slum Kids auf nackten Betonflächen, ohne Beleuchtung nur im zuckenden Stroposkoplicht. Heiße, schwüle Tropenluft um dreißig, vierzig Grad. Der Sound ist lauter als bei Techno-Raves, zehntausend Watt wummern aufs Zwerchfell, die Bässe schlagen in den Magen, peitschen die tanzenden Jugendlichen auf. ‚Hurerei' schreit Mr. Catra mit seiner Rottweilerstimme ins Mikrophon. Die Mädels ziehen an Catras Hosen, pure Energie, auch sexuelle. Halbnackt, zugedröhnt mit Drogen, tanzen die Funkeiros schwitzend durch die heiße Nacht. Minderjährige Mädchen provokant in knappen Oberteilen und mit Miniröcken. Attraktiv, jung und heißblütig. Mit frech lasziven Hüftschwüngen und wehenden Haaren. (…) Auf der Bühne fangt ein tanzendes Pärchen in ursprünglicher Eindeutigkeit an, einen Geschlechtsakt zu imitieren. Unten im Getümmel sehen viele Minderjährige der Vorstellung mit großen Augen zu. Ein Mädchen, vielleicht zwölf, in engem Oberteil und superknappem Minirock legt ihre Hände auf die Oberschenkel, hebt ihr Gesäß in die Höhe, lässt es lässig im Takt der Bässe pendeln, drückt es in die Ausbeulung in den Shorts des Jungen, der seine Hände in die Hüften stützt. Der Bursche im abgetragenen T-Shirt schwitzt und lässt seine Hände wandern. Er und die anderen Jungs sind schwer bewaffnet mit Maschinengewehren und Pistolen. Sie haben hier die Macht und sie lassen sich aufstacheln. (…) Drogen gibt es überrall. Kokain und Crack kann man an jeder Ecke kaufen."[105]

Oft werden durch den Verweis auf die Favela Cidade de Deus bewusst Assoziationen zu dem gleichnamigen Film von Fernando Meirelles aus dem Jahr 2002 gesucht, wodurch Vorstellungen von jugendlichen Drogenhändlern, Waffen und Gewalt wachgerufen werden:

„Auf dem Weg in die Favela Cidade de Deus, die ‚City of God', sitzen vier Jungs im Bus, barfuß, nicht älter als zehn. Einer von ihnen klopft mit einem Stein gegen die Scheibe. Die Fahrkartenfrau ruft, er solle damit aufhören. Er schaut sie kaltlächelnd an, sie senkt ihren Kopf. Sie kann froh sein, dass er keine Waffe dabei hat."[106]

Die Reportage, die ein narrativer Ansatz ist, arbeitet mit Sinneseindrücken wie Geräuschen, Düften und Farben. Dabei geht es darum,

[105] Giorgia Schultze: Baile Funk – Jugendprotest auf brasilianisch, in: Ö1, Journal Panorama, Sendung von 12.06.2006, 18:25 - 18:55.
[106] Stephan, Carmen: Favela Rap, in: NEON, Juli/August 2005, S.43.

„[ü]ber die Fakten der Nachricht und des Berichts hinaus sinnliche Eindrücke wiederzugeben, für den Leser Augen- und Ohrenzeuge zu sein und ihm so die Möglichkeit zu geben, sich ein Bild von den Vorgängen (…) zu machen“ (Fasel 2008: 17).

Nach Fasel gehören zu den Kennzeichen der erzählenden Textsorten der persönliche Augenschein des Reporters, ein erzählender Aufbau, szenische Schilderungen, die wörtliche Rede oder auch Gegenrede, plastische Schilderungen der Vorgänge, ein Detailreichtum in der Beobachtung, das Auftreten von lebendigen, handelnden Personen sowie die Darstellung von Emotionen (vgl. Fasel 2008:16). Gerade im Reisejournalismus wird gerne mit der Reportage gearbeitet. Dazu wird der „szenische Einstieg“ verwendet, wo der Leser oder Zuhörer „unmittelbar in das Geschehen hineingeworfen“ wird (Kleinsteuber/Thimm 2008: 58). Der Vergleich mit einem Film wird in der Literatur über diese journalistische Erzählweise gerne benützt. Durch die filmähnliche Darstellungsweise der Reportage wird die Phantasie der Leser angeregt.

„Sie soll eine Art Drehbuch sein für einen Film, der im Kopf des Lesers abläuft. Rückblenden, harte Schnitte, Überblendungen, die Totale, der Ausschnitt - aller Stilmittel des Films kann sich auch die Reportage im Printmedium bedienen. Mit dem unschlagbaren Vorteil, die Phantasie des Lesers viel mehr nutzen zu können als es jede Elektronik vermag“ (Haller 2006: 248).

Das Spiel mit Stereotypen ist gerade im Reisejournalismus oft zu finden. Kleinsteuber und Thimm schlagen sogar die bewusste Verwendung von Stereotypen im Reisejournalismus als ein Mittel vor, um durch den „spielerischen Einsatz von Stereotypen“ einen langweiligen und uninteressanten Text lebendiger werden zu lassen (vgl. Kleinsteuber/Thimm 2008: 66). Weiter heißt es dann:

„Stereotypen sind nicht dazu da, seriös dementiert zu werden. Sie müssen für sich selbst sprechen und in der Konfrontation mit der Realität ironisch diese erst herstellen können“ (Kleinsteuber/ Thimm 2008: 67).

Die beschriebenen Szenen werden attributiv ausgeschmückt. Durch die Verwendung von Superlativen wird die Darstellung dramatisiert und ein Gegensatz zum „Normalen“ hergestellt, wodurch Spannung erzeugt und beeindruckt werden soll. Diese Sprachweise dient der Emotionalisierung des Zuhörers. Die emotionale Aufbereitung bzw. „emotionalisierend-affektorientierte Darstellung“ der Information dient der Steigerung des Unterhaltungswertes der Reportage (vgl. Schultheiss/Jenozowsky 2000: 63). Es handelt sich dabei um das Einfügen von Elementen, die zwar unterhaltend sind und Emotionen

verursachen, jedoch keine zusätzliche Information liefern und nicht für den Transport der Information notwendig sind.

„Der Effekt des Unterhaltenseins stellt sich offenbar dann ein, wenn beim Zuschauer Gefühle aktiviert werden und er sich emotional beteiligt. (…) Emotionalisierung stellt dabei nicht die einzige Strategie zur Erzeugung des Gefühls von Unterhaltung dar, vermutlich jedoch die wichtigste. Emotionalisierung durch Texte, Bilder oder Musik steigerte in einigen Experimenten die kurzfristige Gedächnisleistung (…). Zillmann (1982) zeigte, dass sich Rezipienten von emotionalen Fernsehdramen angezogen fühlen, die – positiv und auch negativ besetzte – Erregung produzieren und auf affektivem Niveau Vergnügen bereiten“ (Schultheiss/Jenozowsky 2000: 64).

Es lassen sich nach Wittwen (1995: 134) verschiedene Strategien sprachlicher Emotionalisierung unterscheiden, die sich auch in der Ö1-Reportage wieder finden, wie Umgangssprache, Einsatz von Superlativen, expressive Wortstellung oder kurzatmiger Satzbau (vgl. Schultheiss/ Jenozowsky 2000: 66). Ein weiteres Charakteristikum, das sich im Zusammenhang mit Reportagen über Funk öfters findet, ist die Betonung, dass der Autor einer der wenigen Personen war, dem der Zugang zu den Favelas gelang. Der Hinweis auf die Unzugänglichkeit und Gefährlichkeit eines Ortes findet sich gerne bei der journalistischen Darstellungsweise der Reportage. Auch hierfür ist die *Ö1* Reportage ein gutes Beispiel:

„Die Favelas voll Armut und beherrscht von Drogendealern sind üblicherweise für Journalisten kaum zugänglich. Giorgia Schultze gelang die Ausnahme der Regel. Sie begleitete Funk Meister Catra zu den Baile Funks.“[107]

Samba und Bossa Nova versus Funk

In vielen Artikeln, die Funk als Inhalt haben, wird ein Vergleich zum Samba, manchmal auch zum Bossa Nova, hergestellt. Mit dem Bezug auf Samba wird der Leser auf die allgemein bekannten Klischeevorstellungen des Landes verwiesen: Brasilien als Land der Musik mit Samba als nationalem Symbol und wichtigstem Exportartikel. Samba und Karneval stehen selbst für Personen, die keinerlei nähere Vorstellungen von Brasilien haben, für brasilianische Lebensfreude und Vitalität. Rio de Janeiro wird als Geburtsstätte des Sambas und wichtigste Stadt des Karnevals sofort mit dieser Musik in Verbindung gebracht. In Artikeln und Beiträgen über Funk ist Samba auf vier verschiedene Arten präsent: als ehemaliger Soundtrack von Rio, als musikalischer Gegensatz, als eine weitere

[107] Giorgia Schultze: Baile Funk – Jugendprotest auf brasilianisch, in: Ö1, Journal Panorama, Sendung von 12.06.2006, 18:25 - 18:55.

Favela-Musik oder ein Einfluss im Funk. Oft wird Funk als die Musik der neuen Generation angepriesen, während Samba angeblich bereits der Vergangenheit angehört: „Baile Funk hat sich mittlerweile in Brasilien zur größten Jugendkulturbewegung ausgewachsen und den Samba als typischen Rio-Soundtrack abgelöst.“[108] Die zweite Art des Verweises auf Samba beschreibt den musikalischen und inhaltlichen Gegensatz zwischen Samba, Bossa Nova und Funk:

„Bossa Nova, Samba, die lieblichen Melodien eines Tom Jobim? Das schwarze Brasilien kann auch anders: Baile Funk, der Sound-Bastard aus den Elendsvierteln von Rio, hat mit dem gefälligen Electro-Brasil-Mix aus dem Nachtclub um die Ecke ungefähr so viel gemein wie 50 Cent mit Nat King Cole.“[109]

Drittens wird in Artikeln über die Funk-Szene immer wieder auf die Ähnlichkeit zwischen Funk und Samba hingewiesen, da beide Musikstile aus der Favela stammen: „Aus den Favelas kommt alles, was für Brasiliens Lebensfreude und Vitalität steht: der Samba, Karneval, Fußball und jetzt der Rio-Rap.“[110] Die letzte Form der Darstellung von Samba in Berichten über Funk ist als ein musikalischer Einfluss im Funk, der neben ausländischer Musik auch brasilianische Musikrichtungen umfasst.

Der Film City of God und die neue Ghetto-Ästhetik

Die Berichte über Funk sind Teil einer Ästhetik der Gewalt und Armut und gleichen hierbei vielfach den Darstellungen der Favelas Cariocas im Film, dessen bekanntestes Beispiel „City of God“ darstellt, auf den im internationalen Mediendiskurs immer wieder verwiesen wird. Die Favelas haben sich heute zu dem neuen Klischeebild von Rio de Janeiro entwickelt.

Im brasilianischen Film finden sich Bilder der Armut spätestens seit Ende der 1950er Jahre. Das Cinema Novo, das damals als eine Gegenbewegung zum Hollywood-Kino entstand, wollte den europäischen Paternalismus, den Exotismus und die Sentimentalität dekonstruieren. Es ging darum, Themen wie Armut zu behandeln, ohne sie in ein Konsumprodukt und reine Unterhaltung zu verwandeln. Glauber Rocha, einer der wichtigsten Vertreter dieser Strömung, schlug dazu eine Ästhetik der Gewalt vor, die den Zuschauer aus seiner Tatenlosigkeit reißen sollte. Heute verschiebt sich dies durch die

[108] Erdmann, Petra: Favela Funkeiros, in: Springerin, 02/2005, S.14.
[109] Fischer, Jonathan: In the Ghetto, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 165, 20.07.2005, S.11.
[110] Werner Klaus: Das Leben ist schön? Heißes Pflaster Rio, Dokumentation, WDR, 2005, 28 min, ausgestrahlt am 01.12.2005 um 22:00, WDR.

Einbeziehung lokaler Themen wie Drogenhandel und Favelas zu einer „transnationalen Ästhetik“. Es existiert ein neues Interesse an Bildern der Armut und Gewalt, die Eingang in die Medien und den Markt finden. Eine Form, Armut zu konsumieren, jenseits der Angst und des Rufs nach Repression, steht in Verbindung mit dem Tourismus und dem Kulturaustausch. Favelas werden zu Touristenattraktionen Rio de Janeiros und Touristen wird „das natürliche Habitat der Armut“ gezeigt[111] (vgl. Bentes 2004: 77ff).

„›Favela Chic‹ heißt eine brasilianische Bar in Paris, die zur Zeit in Mode ist, ein paradoxes Bild, das nicht frei ist von Zynismus. Das Bild einer multikulturellen und peripheren Gesellschaft, in der die Armut und die sozialen Konflikte innerhalb und außerhalb des Films gleichzeitig als nichthinnehmbar und auch als »reizvoll« und »Markenzeichen« betrachtet werden können. Die Favela ist eine Postkarte unter verkehrten Vorzeichen, eine Art Elendsmuseum, eine historische, nicht überwundene Etappe des Kapitalismus; und die Armen, die angesichts des Reichtums in der Welt aussterben sollten, sind Teil dieses merkwürdigen »Reservats«, das »am Leben erhalten« wird und sich jeden Moment der Kontrolle des Staates entziehen und explodieren kann, um die Stadt zu »bedrohen«“ (Bentes 2004: 79).

Viele der zeitgenössischen Filmproduktionen über Brasilien sind von einer neuen Gewaltästhetik geprägt und zeigen sinnentleerte beliebige Gewalt als Schauspiel. Im Gegensatz zu den 1960er Jahren fehlt ein erklärender politischer Diskurs zu den Favelas. *Cidade de Deus*/*City of God* von Fernando Meirelles aus dem Jahr 2002 ist ein Höhepunkt dieser neuen Gewaltästhetik. „Seine Bezüge sind der Gangsterfilm, die Mafiasaga, das epische Spektakel und die MTV-Ästhetik“ (Bentes 2004: 81). In dem Film wird die Favela isoliert gezeigt und kein Hinweis auf einen Zusammenhang zwischen Drogenhandel und außerhalb der Favela liegenden Gründen wie Konsumenten, Waffen, Geld oder Polizei gegeben. Der Film *Cidade de Deus* ist ein Symbol für das konsumierbare Spektakel der Armen, die sich gegenseitig umbringen.

„Es geht darum, dass wir nicht mehr gegen die exotische Wahrnehmung des Elends und Brasiliens durch das Ausland kämpfen, die alles ‚in einem seltsamen tropischen Surrealismus verwandelte’ wie Glauber Rocha 1965 sagte. Wir sind imstande unsere eigenen Klischees zu produzieren und in Umlauf zu bringen, in denen gesunden Schwarzen mit glänzender Haut und einer Waffe in der Hand nichts anderes einfällt als sich gegenseitig umzubringen“ (Bentes 2004: 83).

[111] Neben einer Tour durch die Favelas wird den Touristen auch der Besuch einer „Favela Funk Party“ angepriesen. So hing in der Jugendherberge, in der ich im Jahr 2005 für einige Zeit wohnte, ein Zettel, der diese folgendermaßen bewarb: „Join the locals!!! Cheap drinks!! Brazilian funk music, Hip Hop, Music from Bahia, Beautiful People!! VIP Box.”

Ein relativ aktuelles Beispiel dieser neuen Film-Ästhetik ist *Tropa de Elite*/*Elite Squad* von José Padilha aus dem Jahr 2007. Der Film berichtet über die BOPE (*Batalhão de Operações Policiais Especiais*/Special Police Operations Battalion), die Elite-Spezialeinheit der Militärpolizei von Rio de Janeiro, welche für ihre gnadenlosen und brutalen Einsätze gegen die Drogenhändler der Favelas bekannt ist.[112] Der Film, der auf der Berlinale mit dem Goldenen Bären für den besten Film ausgezeichnet wurde, beginnt mit der Szene eines Baile de Comunidade in der Favela Morro do Dendê.

6.2.1.3. Der „Andere" im internationalen Diskurs

Die binäre Repräsentation, die eine der Hauptcharakteristiken des Diskurses zum „Anderen" darstellt,[113] spielt auch in Bezug auf die unterschiedliche Bedeutungskonstruktion zu Funk in Brasilien und im Ausland eine Rolle. Der Fremde, der als Gegenbild wahrgenommen wird, wird entweder in einer negativen Sichtweise zu einer Bedrohung und einem Feindbild oder in positiver Betrachtung anziehend und faszinierend (vgl. Schäffter 1991: 20). Die gleichen Aspekte, die unter anderen Bedingungen als abstoßend bewertet werden, können auch als reizvoll und fesselnd wahrgenommen werden. Das Fremdartige wird damit gerade aufgrund seiner Exotik anziehend. Diese gegensätzliche Wahrnehmung des „Anderen" spielte im Zuge der Kolonialisierung eine große Rolle. Die „entdeckten" Länder wurden schnell zum Inhalt von Traum und Utopie und zum Objekt von konstruierten europäischen Phantasien. Die Hauptthemen waren „das weltliche Paradies", „das einfache, unschuldige Leben", „das Fehlen von entwickelter sozialer Organisation und ziviler Gesellschaft", „Menschen, die im reinen Naturzustand leben" und „die offene Sexualität bzw. die Nacktheit und die Schönheit der Frauen". Sexualität war ein mächtiges Element in der westlichen Imagination. Ideen einer sexuellen Unschuld, Erfahrung, Dominierung und Unterwürfigkeit spielten eine wichtige Rolle im Diskurs von „the West and the Rest" (vgl. Hall 1996: 209f). Diese Phantasien sind auch heute noch von Bedeutung:

„When Captain Cook arrived in Tahiti in 1769, the same idyll of a sexual paradise was repeated all over again. The women were extremely beautiful, the vegetation lush and tropical, the life simple, innocent and free (…) The West's contemporary image of tropical paradise and exotic holidays still owes much to this fantasy" (Hall 1996: 210).

[112] Vgl. Amnesty International 2005 und 2006.
[113] Vgl. Kapitel 5.2.1.1.

Neben den idealisierenden Themen wie Unschuld, idyllische Einfachheit und Naturverbundenheit konnte alles, was die Europäer bei den Einheimischen als attraktiv ansahen, auch verwendet werden, um das exakte Gegenteil, nämlich ihren „barbarischen und verdorbenen Charakter“ zu repräsentieren und in Vorstellungen zu Kannibalismus sichtbar werden. Dabei handelt es sich um Umkehrungen desselben Diskurses. Naturnähe bedeutete nämlich auch, dass sie keine entwickelte Kultur hatten und deshalb „unzivilisiert“ waren.

„At a moment’s notice, Paradise could turn into ‚barbarism’. Both versions of the discourse operated simultaneously. They seem to negate each other, but it is more accurate to think of them as mirror-images. Both were exaggerations, founded on stereotypes, feeding off each other. Each required the other. They were in opposition, but systematically related: part of what Foucault calls a ‘system of dispersion’” (Hall 1996: 214).

In Bezug auf den Diskurs zu Funk fällt auf, dass im Gegensatz zu den lokalen Debatten zu Funk und den Favelas die gleichen Eigenschaften, die im eigenen Land als eine Bedrohung empfunden werden, im Ausland Interesse und Faszination hervorrufen. In vieler Hinsicht gleichen die Diskurse über den Funk den von Stuart Hall beschriebenen Diskursen des Kolonialismus. Obwohl sich der lokale, diskriminierende Diskurs zu Funk auf die europäischen und US-amerikanischen Darstellungen übertragen hat, hat er doch einen neuen Inhalt bekommen, indem er mit tropischen Fantasien vermischt wurde. Die als gering empfundene Bedrohung hat mit der geographischen Distanz zu tun, mit der „unterschiedlichen Wahrnehmung zwischen ‚Fremden in der Fremde’ und ‚Fremden hier’“ und der Unterscheidung „zwischen einer konsumierbaren und einer bedrohlichen Differenz“ (Geller 2006: www). Das, was im eigenen Land als eine Bedrohung empfunden wird, wie die Macht des Drogenhandels in den Favelas, die angeblichen Sexorgien auf den Funk-Festen und gewalttätige Bilder können aufgrund der geographischen Distanz Faszination hervorrufen.

„Mit der Entstehung des modernen Tourismus nahmen positiv bewertete Charakterisierungen der ‚Fremde’ zu. Als Urlaubssehnsüchte bilden die zugeschriebenen Eigenschaften dennoch den Gegensatz zum eigenen Leben, zur eigenen identitären Selbstdisziplinierung. Hier findet sich wieder die dualistische Sichtweise des Kolonialismus, im Zeitalter von Tourismus und Migration jedoch räumlich aufgefächert. Was dort Genuß verspricht, gefährdet hier das Zusammenleben“ (Geller 2006: www).

Funk aus Rio de Janeiro stellt schon seit der Zeit seiner Entstehung ein heiß umstrittenes Thema innerhalb der brasilianischen Öffentlichkeit, den Medien, der Politik und der

Sozialwissenschaft dar und löst vielfach heftige Emotionen in der brasilianischen Bevölkerung aus. Auch im globalen Diskurs wird im Zuge der Verbreitung der Musik immer wieder auf diese Debatten hingewiesen und heutige Bilder und Vorstellungen über die Musikrichtung wurden vielfach im Laufe dieser Diskurse konstruiert. So betont auch Sarah Thornton die Rolle der Medien bei der Kreation der Vorstellung einer einheitlichen Musikkultur. Sie würden sie zwar nicht erfinden, sie jedoch formen, ihren Kern und ihre Grenzen bestimmen. Erst durch die journalistische Arbeit bekommen die entstehenden Kulturen ein homogenes Äußeres, welches dann als eigentliche Essenz gilt.

„Contrary to youth subcultural ideologies, ‚subcultures' do not germinate from a seed and grow by force of their own energy into mysterious ‚movements' only to be belatedly digested by the media. Rather, media and other culture industries are there and effective right from the start. They are central to the process of subcultural formation, integral to the way we 'create groups with words' (Bourdieu 1990: 139)" (Thornton 1995: 117).

Innerhalb der Brasilianischen Gesellschaft wird Funk meist mit einem sozialen „Anderen" assoziiert und Themen wie Favelas, Kampf um städtische Räume, sozialer Ausschluss, Angst vor marginalisierten Gruppen und Kriminalität bildeten oft den eigentlichen Hintergrund der Berichte. Die Emotionen im Zusammenhang mit der Musik von Seiten der brasilianischen Mittelklasse und Elite entstehen aus Angst vor der verstärkten urbanen Gewalt und der empfundenen Bedrohung durch die Armut. Im Zuge der internationalen Verbreitung und „westlichen" Aneignung der Musik wurden ebendiese Debatten und Diskurse inkorporiert, um das „exotische Andere" interessanter zu machen. Somit wurde die Vorstellung von Funk als Synonym für Sex, Gewalt und Kriminalität von Brasilien in den Rest der Welt übertragen. Sowohl im nationalen Diskurs als auch im globalen Diskurs wird oft ein stereotypes und sehr reduziertes Bild der Musikrichtung, ihrer Produzenten und Konsumenten entworfen, das in keiner Weise der Komplexität, Dynamik und Prozesshaftigkeit der Musik gerecht wird. Vielfach dienen die Diskurse im lokalen Kontext dazu, bestimmte Bevölkerungsteile zu diskriminieren und eine öffentliche Politik gegen sie zu rechtfertigen, tragen aber anderseits auch dazu bei, Anerkennung für ebendiese Bevölkerungsteile zu finden und auf die problematischen Zustände in den Favelas hinzuweisen. Auch im internationalen Kontext dienen die Diskurse über Funk oft den eigenen Interessen der Vermarktung, Repräsentation und der Konstruktion von Vorstellungen einer exotischen, extremen Subkultur, die vor allem in ihrer Radikalität dargestellt wird – sexuell, kriminell, subversiv. In beiden Kontexten kommen die

„Anderen“ nur bedingt zu Wort. Weder der ökonomische Nutzen noch die Definitionsmacht liegt bei ihnen.

Qualitätsmedien wie *Ö1* unterscheiden sich in ihren Berichten nicht unbedingt von den Boulevardzeitungen, vor allem dann, wenn das Thema nicht ihrer Spezialisierung entspricht und deshalb auf weniger eigenes Expertenwissen zurückgegriffen werden kann. Dies kann dazu führen, dass fremde Formulierungen und Gedanken unhinterfragt übernommen werden. Die auf Populärmusik oder globale kulturelle Phänomene spezialisierten Medien wie etwa *FM4* scheinen hingegen mehr Vorwissen ihrer Leser vorauszusetzen und tendieren dazu, mehr musikalische Aspekte und weniger soziale Verallgemeinerungen zu präsentieren. Es hat sich tatsächlich so etwas wie ein globaler Diskurs zu der Musik entwickelt. Egal, ob man Artikel in Europa, den USA oder Japan betrachtet, es finden sich immer wieder die gleichen Themen, die in vielen Aspekten dem nationalen Diskurs gleichen, sich in anderen jedoch unterscheiden.

6.2.2. Der mediale Diskurs zur internationalen Verbreitung

Ab dem Jahr 2004 erlangte Funk nicht nur in Berichten über die lokale Szene eine internationale Aufmerksamkeit, sondern die Musik wurde langsam als ein Trend in den globalen urbanen Zentren aufgebaut und als neue Clubmusik propagiert. 2004 und 2005 wurde Funk in den Medien als ein neuer „Hype“ präsentiert. Die Verbreitung der Musik brachte nicht nur den Funkeiros von Rio de Janeiro Aufmerksamkeit, sondern die „Vermittler“ der Musik, das heißt jene ausländischen Produzenten, Musiker und DJs, welche zur Verbreitung der Musik beitrugen, standen immer öfter selbst im Zentrum der Berichte über Funk. So schreibt das deutsche Hip-Hop-Magazin *Juice*:

„Baile Funk ist Musik, die kickt – ganz unabhängig davon, ob man die Texte versteht oder nicht. Und nun sieht es so aus, als würden zum Funk aus Rio de Janeiro bald auch in Europa die Bootys geschwungen. ‚Quem Que Caguetou’ war um den Jahreswechsel ein großer Underground-Hit, der sowohl von Electro-, als auch HipHop-DJs gespielt wurde, Fatboy Slim remixte den Track und veröffentlichte ihn auf seinem Label Southern Fried. (…) Und auch Club-mäßig geht immer mehr: Der derzeit mit größter Sorgfalt gehypte, aber nichtsdestotrotz großartige DJ Diplo (…) räumt Baile Funk immer größeren Raum in seinen Sets ein und Regulars wie ‚Favela Chic’ in Paris oder ‚Stealth’ in London ziehen ein beachtliches und stetig wachsendes Stammpublikum an. So dürfe es eigentlich nur eine Frage der Zeit sein, bis die großen Produzenten des US-Rap die ersten Baile Funk-Elemente in ihre Beats einfließen lassen.“[114]

[114] Haaksman, Daniel: Favela Funk. Booty Beats aus Brasilien, in: Juice Magazin, 9/2004, S.75.

Es erschienen Artikel in den Printmedien, dem Radio und dem Internet, die sich den „Verbreitern“ bzw. „Multiplikatoren“ widmeten. Ein Beispiel dafür ist die Zeitschrift *Springerin*, die 2005 einen Artikel unter dem Titel „Zum weltweit erwachten Interesse am Phänomen Baile Funk“ brachte:

„Der Dancefloor-Shootingstar M.I.A. hat ebenfalls die druckvolle Kraft von Baile Funk erkannt und ihn spielerisch – neben ihren tamilischen Einflüssen – in ihrer Musik verarbeitet. Auf seiner vor kurzem erschienen CD ‚Coconut FM’ hat der deutsche Elektroniker Uwe Schmidt a/k/a Südamerika-Connaisseur Senor Coconut neben anderen hybriden lokalen Stilen wie Cumbia Villera (…) auch eine Auswahl von Baile-Funk-Tracks zusammengestellt. (…) Insofern hat Baile Funk eine Dimension erreicht, an der sich vielerlei kulturelle und transkontinentale Wechselbeziehungen zwischen Brasilien, Europa und den USA festmachen lassen.“[115]

Auch das österreichische Radio *FM4* brachte im April 2005 eine dreiteilige Serie unter dem Titel „Baile Funk goes International – Wie die hybride Tanzmusik aus den urbanen Zentren Brasiliens die Welt erobert“. Hier wurde über in Berlin (Daniel Haaksman), London (Tetine) und New York (Nossa) ansässige Personen berichtet, die sich mit Funk beschäftigten.[116]

Insbesondere dem amerikanischen DJ Diplo, der das Mixtape *Favela on Blast* zusammengestellt hatte, und der in London ansässigen Sängerin M.I.A aus Sri Lanka, mit der er zusammen den Mix *Piracy Funds Terrorism* herausgebracht hatte, wurde eine große Aufmerksamkeit zuteil. Diplo wurde als der Entdecker der Musik und als Trendsetter gefeiert, ohne den der Funk niemals die Grenzen der Favelas verlassen hätte:

„It might never have been heard outside their walls if not for the American DJ Diplo (aka Wesley Pentz), who, like some kind of postmodern folk-song hunter, traveled to Rio to investigate the music he first heard on a scratchy tape given to him at a party.”[117]

Wie bereits im letzten Kapitel beschrieben, wurde Funk auf internationaler Ebene als primitive und einfache Musik erlebt, deren Rohheit das Interesse des Auslandes erweckte. Das Entdecken der Musik hingegen wurde als die wahre Leistung gesehen – das Auftreiben des Verborgenen, das aus einem unzugänglichen, gefährlichen Ort stammt. Personen, die zufällig auf diese Musik stießen und sie nun verbreiteten, wurden in

[115] Erdmann, Petra: Favela Funkeiros. Zum weltweit erwachten Interesse am Phänomen Baile Funk, in: Springerin, 02/2005, S.15.
[116] Vgl. Natalie Brunner: Baile Funk goes International – Wie die hybride Tanzmusik aus den ubanen Zentren Brasiliens die Welt erobert, in: Radio FM4, Homebase, 24./25./26.04.2005, 19-22h.
[117] Edlund, Martin: The World is Phat. Reggaeton, grime, baile funk, and the globalization of hip-hop, in: Slate Onlinemagazin, 25.05.2005, online unter http://www.slate.com/id/2119464/ [11.11. 2009].

kürzester Zeit, ohne dass sie sich selbst sehr detailliert mit Funk oder Brasilien beschäftigt hatten, in den Medien als vermeintliche Experten interviewt. Ein gutes Beispiel für die Achtung und den Respekt, der den Verbreitern des Funk, nicht jedoch den Funk MCs und DJs aus Rio de Janeiro, entgegengebracht wurde, ist ein Artikel des amerikanischen Magazins *The New Yorker*. Der Musikkritiker Sasha Frere-Jones beschreibt einen gemeinsamen Auftritt des amerikanischen DJs Diplo (Wesley Pentz) mit dem Funk DJ Marlboro (Luís Fernando Mattos da Matta) und vergleicht schließlich beide Persönlichkeiten. Während Diplo als der junge, moderne, „coole" Typ präsentiert wird, wird DJ Marlboro als etwas rückständig, aber liebenswert dargestellt:

„Pentz looks a little like Paul Newman and moves in the permanently relaxed manner of someone who is used to having people pay attention to him. (…) If Pentz is the impossibly cool kid two grades ahead of you, then da Matta is your most fun uncle, the one who never married and owns three cars. He is more than six feet tall and handsome, with a wide, easygoing face. At Rothko, he sang along to every song, wiggling his hips and pointing his fingers in the air, in a style that is outdated but somehow endearing."[118]

Die Assoziation von DJ Diplo mit der „hippen" Undergroundszene der Clubkultur zeigt sich in dem Weblog der amerikanischen Wochenzeitung *The Boston Phoenix*. Hier geht es um den Konkurrenzkampf zwischen Mainstream und Underground im Zuge des Funk-Songs von Kevin Federline, dem damaligen Mann von Britney Spears. Der Underground und der „hippe Early-Adopter" zeigten sich beschämt und verärgert, dass der Produzent Disco D den Funk dem Mainstream und den Boulevardmedien vorgestellt hatte:

"There's nothing more embarassing than turning in your Pazz and Jop[119] ballot with a baile-funk comp on it, only to turn around and find out that Britney Spears' babydaddy just rubbed one out for his debut single. Why bother doing all the hard work of being an early-adopting hipster when some Mickey Mouse millionaire is just gonna come shank your game in the back?."[120]

[118] Frere-Jones, Sasha: Brazilian Wax. Two top d.j.s get together, in: The New Yorker, Issue 01.08.2005, online unter: http://www.newyorker.com/archive/2005/08/01/050801crmu_music [11.11.2009].
[119] „Pazz and Jop" (Wortspiel mit Jazz and Pop) ist eine bekannte Abstimmung über Alben und Singles von Musikkritikern der US-amerikanischen Zeitung *Village Voice*.
[120] Carioli, Carly: Blog Rollcall: K-Fed, Lemon-Red, Pazz and Jop, and more, in: The Boston Phoenix Online, On the Download [Weblog], 03.01.2006, online unter: http://thephoenix.com/BLOGS/onthedownload/archive/2006/01/03/Blog-Rollcall-K-Fed-Lemon-Red-Pazz-and-Jop-and-more.aspx [11.11.2009].

6.3. Kennzeichen der internationalen Verbreitung

Bezeichnung der Musikrichtung

Im Zuge der Verbreitung des Funk wurden im Ausland zwischen 2004 und 2006 unterschiedliche Bezeichnungen für Funk aus Rio de Janeiro eingeführt, die sich oft von den in Brasilien verwendeten Begriffen (für die Musik je nach Kontext nur *Funk* oder der formellere Begriff *Funk Carioca*; für das Fest *Baile Funk* oder einfach nur *Baile*) unterschieden. International hatte sich nicht nur für die Feste, sondern auch für die Musik die Bezeichnung *Baile Funk* eingebürgert. Neben *Baile Funk* oder *Funk Carioca* werden Benennungen wie *Favela Funk, Rio Funk* oder *Brasilianischer Funk* gebraucht. In den USA wurde die Musik manchmal sogar auf die Begriffe *b-funk* oder *baile* reduziert.
Die Gründe für den Gebrauch der Bezeichnung *Baile Funk* für die Musikrichtung scheinen nicht nur in dem fehlenden Hintergrundwissen, sondern auch in der oft uneindeutigen Verwendung der Begriffe zu liegen. In Artikeln der nationalen und internationalen Medien wurde abwechselnd von den Bailes und der Musik geredet, was leicht zu Verwirrungen führen kann. Der Baile und nicht die Musikrichtung stand in den meisten nationalen Debatten zu Funk im Zentrum der Diskussion. Außerdem besteht in der Funk-Szene eine geradezu untrennbare Verbindung zwischen der Musik und den Festen, die auf die hohe Bedeutung der Bailes für die Identität der Musik verweist. Die Terminologie des Funk Carioca ist allgemein sehr chaotisch und es gab oft mehrere Begriffe, die parallel für eine Sache verwendet wurden. Der Begriff *Funk* gilt als verwirrend und „unpassend", weshalb man nach einem besseren Ausdruck suchte. Während im lokalen Bereich die Benennung *Funk* zu keinen Unklarheiten führt, identifiziert man damit im internationalen Bereich den US-amerikanischen Musikstil. *Baile Funk* wird eventuell auch deshalb bevorzugt, weil im Gegensatz zu *Funk Carioca* ein anderer Begriff an erster Stelle steht. Eine weitere Ursache könnte darin liegen, dass die Benennung eines Musikstils nach den Soundsystem-Partys, auf denen er gespielt wird, international schon vom jamaikanischen Dancehall bekannt ist.

Die Musik wurde im transnationalen Bereich nicht erst seit den Compilations *Rio Baile Funk – Favela Booty Beats* (Haaksman) und *Favela on Blast – Rio Baile Funk 04* (Diplo) *Baile Funk* genannt, sondern von Anfang an wurde der Name der Feste auch auf die Musik und die kulturelle Bewegung übertragen bzw. so verwendet, dass unklar war, ob die Musik oder das Fest gemeint war (z.B. in einem Artikel der *New York Times* aus dem Jahr

2001). [121] Die Compilations haben jedoch zu der Durchsetzung dieses Terminus beigetragen. Die Verwendung des Begriffs *Baile Funk* für die Musik führte in Bezug auf die Benennung des Genres zu einer unterschiedlichen Fremd- und Selbstwahrnehmung bzw. einer unterschiedlichen Innen- und Außenansicht. Mittlerweile sind einige Berichterstatter und Musiker, nachdem immer wieder auf den Irrtum hingewiesen wurde, wieder zum Begriff *Funk Carioca* zurückgekehrt. Andere behalten die Bezeichnung *Baile Funk* weiterhin bei. Es haben sich einige Diskussionen in diesem Zusammenhang entwickelt.

Der geringe Verdienst der Funkeiros im Ausland

Auftritte in Europa und den USA bringen den Funk MCs und DJs meist weniger Geld ein als ein Konzert in Brasilien. Dies liegt daran, dass die Musik in Brasilien den Mainstream erobert hat, so dass viele Funk Künstler wie MC Serginho oder DJ Marlboro ständig im Fernsehen vertreten sind und gerade in São Paulo viel Geld verdienen. In Europa und den USA hingegen galt die Musik zwar eine Zeit lang als Trend, sie hat jedoch nie diese Stellung eingenommen. Funk wird hier eher in kleinen Clubs und nicht in den großen Veranstaltungshäusern gespielt und zieht normalerweise kein großes Publikum an. Deswegen verdienen die Funk MCs und DJs aus Rio bei Auftritten in Europa und den USA relativ wenig Geld. Als ich im Jahr 2007 ein Konzert von MC Deize Tigrona in Wien organisierte, fand ich diese Beobachtungen bestätigt. Deize erhielt in einem bekannten Wiener Club nur eine geringe Gage, das heißt sie bekam einen Prozentsatz des Eintritts, was bei einem kleinen Publikum zu keiner großen Summe führte. Die manchmal vorherrschende, gönnerhafte Einstellung gegenüber den Funk-Musikern wurde während eines Vermittlungsversuchs für einen anderen Auftritt sichtbar, wo ich folgende Antwort erhielt, als ich die von Deizes Manager erwartete Gage ansprach: „Das zahl ich für einen Superstar, aber net für irgendeine Alte aus der Favela“. Da mir aufgrund meiner Involvierung in die Funk-Szene eine angemessene Bezahlung persönlich wichtig war, organisierte ich schließlich selbst den Auftritt von Deize Tigrona. Ich konnte ihr zwar eine gute Gage versprechen, musste einen großen Teil davon am Ende jedoch aus meiner eigenen Tasche bezahlen. Eine ähnliche Geschichte erzählte mir der Amerikaner Greg Scruggs, der eine Tour des Funk DJs Cabide in den USA mitorganisierte, was ihn

[121] Vgl. Neil Strauss: Baile Funk: Brazilian Dance Music Steps Out of the Favelas, in: The New York Times, 11.02.2001, S. 29.

schließlich auch persönlich einiges an Geld kostete (vgl. Email von Greg Scruggs am 12.02.2009). Daniel Haaksman spricht im Interview dieses Problem ebenfalls an:

„Weil das Problem ist ja nach wie vor, dass alle Funk Künstler, die in Europa spielen, spielen im Prinzip echt für umsonst. Nicht nur, dass sie echt lächerliche Gagen bekommen, sondern sie haben davon eigentlich gar nichts, dass sie auftreten. Ich mein sie machen sich zwar in einem kleineren Kreis von Leuten bekannt, aber Auftritte bringen eigentlich nur dann Sinn, wenn man auch tatsächlich CDs draußen hat, weil damit macht man dann halt als Künstler sein Geld“ (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Bis auf vier DJs aus Rio, von denen bei Man Recordings (Haaksman) in der Serie *Baile Funk Masters* 12“ Vinyl-Platten veröffentlicht wurden, kam jedoch außerhalb von Brasilien bis heute kein einziges Solo-Album eines Künstlers heraus, der direkt aus der Carioca Funk-Szene stammt. DJ Marlboro, der kein internationales Label und keinen internationalen Vertrieb besitzt, versuchte anfangs, über seine Präsenz auf den Compilations seine Marktposition auch auswärts zu halten. In Wien erzählte mir Daniel Haaksman, dass er nicht mehr mit DJ Marlboro zusammenarbeiten wollte, da dieser ihn unter Druck gesetzt hatte, auf der neuen Compilation nur von ihm produzierte Tracks zu verwenden. Das ist ein Beispiel dafür, dass jene Leute, die in Rio de Janeiro geradezu ein Monopol besitzen, im Ausland ihre Machtposition verlieren. MC Serginho gehört zu jenen MCs, die aufgrund des geringen Verdienstes nicht bereit sind, Auftritte außerhalb von Brasilien zu machen:

„Wir hatten zahlreiche Einladungen nach Europa. Wir hatten Spanien, die Vereinigten Staaten, Kanada, wir hatten eine Einladung nach Angola, eine Einladung nach Japan. Viele MCs sind gegangen, viele Funk-Künstler sind gegangen, aber es geht um folgendes: wir haben ein Stadium erreicht, wo wir als Profis respektiert und behandelt werden müssen. Wenn sie Ivete Sangalo, Zeca Pagodinho mit Respekt behandeln, dann haben sie die Verpflichtung, [auch] den Künstler aus der Favela mit Respekt zu behandeln. Also sie wollen, dass wir nur zum Spazierengehen hingehen, wenn wir unser Leben mit unser Arbeit verdienen. Nun du kannst nicht Brasilien verlassen, wo du dich ernährst, nur um in Europa spazieren zu gehen. Sie müssen dem Profi Wert beimessen. (…) Das Geld aus Europa sehen wir nicht, so dass sie 2.000 Dollar zahlen wollen, damit du von hier aus Brasilien weggehst, um dort eine Show zu machen. Das heißt, wenn du eine Show innerhalb von Brasilien machst, verdienst du viel mehr als wenn du in Europa wärst. Also dies ist nicht richtig. (…) Deswegen weigere ich mich, von hier wegzugehen, um nach Europa zu gehen, um sogar wie ein Bettler des Funk behandelt zu werden“ (Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio de Janeiro [vgl. Anhang: 39]).

Einerseits werden die Funk Künstler außerhalb von Brasilien oft wenig respektiert, die Situation lässt sich jedoch nicht darauf reduzieren. Es handelt sich dabei offensichtlich um eine gegenseitige falsche Einschätzung. In der Vorstellung der Funkeiros sind Europa und

die USA reicher als Brasilien, weshalb es nur logisch wäre, dass sie dort auch mehr Geld verdienen als innerhalb von Brasilien. Für die europäischen und US-amerikanischen Veranstalter sind die Personen aus der Favela arm und sollten froh sein, hier auftreten zu dürfen. In Brasilien ist Funk jedoch eine große Bewegung. Serginho spricht davon, dass er und Lacraia in Brasilien nie vor weniger als 5.000 Personen auftreten und auch schon ein Publikum von 32.000 Zuhörern hatten (vgl. Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio). Wenn nun beispielsweise zu einem Auftritt in einem Club in Europa lediglich 200 Leute kommen, dann kann der Veranstalter nicht 1.500 Euro und den Flug von Brasilien hierher zahlen. Deswegen haben die Funk-Künstler höchstens bei großen Konzerten wie etwa Festivals eine Chance, besser bezahlt zu werden. Der Auftritt in Europa kann jedoch fallweise in Brasilien zu höheren Gagen und mehr Auftrittsmöglichkeiten führen. Ein weiterer Umstand, der zu dem geringen Verdienst der Funk-Musiker beiträgt, ist die Struktur des lokalen Musikmarktes. Wie in Kapitel 3 beschrieben, geben die Musiker in Rio normalerweise bei der Vertragsschließung alle Rechte an ihrer Musik ab. Da die in Europa und den USA erschienenen Compilations fast ausschließlich in Rio bereits veröffentlichte Nummern beinhalten, erhalten die Künstler in Folge keine Tantiemen aus dem Verkauf der CDs, sondern das Geld fließt an die lokalen Labels. MC Serginho erzählte, dass er nicht einmal informiert wurde, als eine seiner Nummern auf der CD *Rio Baile Funk – Favela Booty Beats* erschien, sondern nur durch Zufall von einem Freund davon erfuhr. Er betonte jedoch auch, dass die Schuld nicht bei den europäischen Produzenten und Labels liegt, da hier die Gesetze klare Vorgaben liefern, sondern bei den einheimischen Musikverlagen (vgl. Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio). Funk-Musiker erhalten deswegen von der international veröffentlichten Musik nur Tantiemen, wenn sie in Europa und den USA neue Nummern herausbringen.[122]

Funk als ein kurzer Trend

2004 fand die Funk-Musik vor allem über kleine, unabhängige Labels, nicht jedoch die Majors, Eingang in die weltweiten Musikmärkte, die ständig auf der Suche nach Neuigkeiten sind. Mit der zunehmenden Bedeutung des Internets und der Globalisierung, mit der schnelleren und leichteren Kommunikation, werden auch die musikalischen Trends

[122] Ein Beispiel für eine Compilation, bei der alle Nummern extra für die CD geschaffen wurden, ist die CD *Pancadão do Morro – Funk do Flamin' Hotz, Já é?/ Big Hits from the Hill – Flamin' Hotz Funk, you down?* (2008, Flamin' Hotz Records). Auch Daniel Haaksman veröffentlicht auf seinem Label Man Recordings neue, in Brasilien noch nicht erschienene Musik.

vergänglicher. Die breite Popularisierung des Funk im Ausland, die 2004 begonnen hatte, war nur eine kurze Modewelle. Bereits zwei Jahre später hieß es: „Baile Funk. Das ist doch so 2004. Der professionelle Auskenner schüttelt den Kopf und kümmert sich lieber um den nächsten Neologismen-Hype à la Eurocrunk.“ [123] Die ständige Suche nach neuen musikalischen Einflüssen führte für verschiedene Musikstile nacheinander zu einem kurzlebigen Ruhm. Lediglich die DJs in den Clubs der „westlichen“ Zentren, die als Trendsetter die jeweils aktuelle Musik in ihre DJ-Sets aufnahmen, konnten auf einem derart funktionierenden Musikmarkt überleben. Bereits bekannte Genres verloren schnell wieder den Reiz des Neuen: „Move over, baile funk. The newest word in Portuguese bass music is kuduro.”[124] So schien der Markt für den Funk Carioca bereits 2006 seine Grenzen erreicht zu haben und wenig Platz für neue Player zu bieten, die allein von der Beschäftigung mit Funk leben konnten. Auch Persönlichkeiten, die sich bereits am Markt etabliert hatten, wie Diplo und M.I.A. gingen zu neuen Musikstilen über und ließen vom Funk ab, da er keine Neuigkeit mehr darstellte und sich das Interesse an ihm gelegt hatte. Um unter einem „Hipster“-Publikum der urbanen Clubszene und einem ständig nach den neuesten Trends Ausschau haltenden Musikmarkt zu überleben, muss man immer neue „Entdeckungen“ präsentieren und kann es sich nicht leisten, zu lange bei den „alten“ zu verweilen. Man Recordings von Daniel Haaksman ist das einzige internationale Label, das sich seit seiner Entstehung 2005 bis heute fast ausschließlich Projekten mit Funk widmet. An wenigen Orten wie New York, London oder Berlin, den „Global Cities“, und einigen anderen Städten haben sich um die Musik kleine Szenen bzw. regionale Interessensgruppen gebildet. Es stellt sich die Frage, warum die Musik es beispielsweise im Gegensatz zu Reggaeton nicht schaffte, sich festzusetzen. Ein Grund hierfür liegt in der portugiesischen Sprache, die in Europa und den USA nur von einem kleinen Teil der Bevölkerung verstanden wird. In den USA hingegen machen die spanischsprachigen Immigranten aus der Karibik und Lateinamerika große Bevölkerungszahlen aus.

Die Schaffung eines Kontextes

Die Compilations und Mixtapes mit Funk, die in der Zeit zwischen 2004 und 2006 auf den internationalen Märkten und im Internet erschienen, beinhalteten eine Vielzahl an verschiedenen Funk-Künstlern. Oft blieben sie anonym und wurden namentlich nicht genannt wie bei dem Mixtape *Favela on Blast* von Diplo oder *Piracy Funds Terrorism* von

[123] Weinreich, Ole: Edu K. Don’t believe the hype, in: Skug, Nr.68, 11/2006, S.22.
[124] Host, Vivian: What is it: Kuduru?, in: XLR8R, Nr. 106, San Francisco, April 2007, S.21.

Diplo und M.I.A. Um eine breitere Akzeptanz des Genres zu ermöglichen, fehlten Funk-Künstler aus Rio de Janeiro, die als Stars aufgebaut worden wären und so eine Identifizierung der Musik mit einzelnen Persönlichkeiten ermöglicht hätten. Anderseits gab es abseits von sensationalistischen Berichten über die Bailes und die Funkeiros auch keinerlei Wissen über den sozialen Hintergrund der Musik, der dem Stil einen Kontext geben konnte. Deshalb wollten Produzenten und Labelbesitzer wie Daniel Haaksman und Wesley Pentz (Diplo) in einem weiteren Schritt die Musikszene und ihre Stars vorstellen, um der Musik zu einer stärker in die Tiefe gehenden Anerkennung zu verhelfen und die Vermarktungsmöglichkeiten zu verbessern. Pentz machte gemeinsam mit dem Brasilianer Leandro HBL die Dokumentation *Favela on Blast* über die Funk-Szene, welche zu einem höheren Stellenwert der Musik beim ausländischen Publikum führen sollte – vergleichbar etwa mit der Musikdokumentation *Buena Vista Social Club*, die zu einer internationalen Popularität des Son Cubano geführt hatte. Daniel Haaksman führte zu diesem Zweck die Serie *Baile Funk Masters* auf seinem Label Man Recordings ein, in der Funk-DJs vorgestellt wurden. Diese Strategie beschreibt er im Interview:

„Also, na für Europa sehe ich das immer noch ziemlich am Anfang, aber ich glaube, dass es auf jeden Fall in den nächsten ein, zwei Jahren, und jetzt spreche ich als Label Manager bzw. als Label-Macher, dass es zu mehr Artists-Releases kommen wird, dass die Compilations jetzt ein bisschen… also Compilations werden zwar weiterhin veröffentlicht werden, aber dass jetzt mehr quasi auf Artists Veröffentlichungen hingearbeitet wird. Zum einen, weil die Leute gerne mal Gesichter und Persönlichkeiten sehen und hören möchten. Und damit natürlich auch der performative Aspekt von Funk halt einfach besser promotet werden kann bzw. wirklich konkret Künstler gebucht werden können und die Leute dann auch CDs dieser Künstler kaufen können“ (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Die Suche nach bekannten Elementen

Besonders in jenen Artikeln, die die außerbrasilianischen Compilations beschreiben, wird versucht, die Musik einzuordnen und internationale Einflüsse und Samples offen zu legen, um dem Publikum außerhalb von Brasilien das Erkennen bekannter Elemente zu ermöglichen. Das Entdecken von etwas Vertrautem (in diesem Fall die unterschiedlichen Samples), schien eine wichtige Rolle bei der Akzeptanz des Funk zu spielen oder genauer gesagt, das Identifizieren von vertrauten Komponenten in einem völlig neuen, unbekannten Kontext, also die Verbindung zwischen dem Bekannten und dem Neuen. Funk zeichnete sich von Anfang an dadurch aus, dass er im Gegensatz zu anderen Richtungen der

brasilianischen Musik wie Samba und Bossa Nova nicht jenes Zielpublikum ansprach, das üblicherweise an der brasilianischen Musik und Kultur Gefallen fand:.

„Weil mir ist halt immer aufgefallen, auch bei meiner CD und überhaupt bei Funk, dass es halt schon eher ein Publikum anspricht, was halt, also in Europa, was halt jung ist, was Hip-Hop sozialisiert ist oder Elektro sozialisiert ist und eigentlich so mit dem klassischen Brazilsound nichts zu tun hat“ (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Funk wurde sowohl von den ausländischen Produzenten als auch vom Publikum außerhalb Brasiliens als untypisch für dieses Land wahrgenommen. Die Einflüsse der elektronischen Musik, die durch einen eigenen Slang geprägte Sprache und die von Ausland eingenommene Erwartungshaltung gegenüber brasilianischer Musik, welches von Brasilien sanfte, melodische Musik gewohnt war, machten es schwieriger, die Musik regional zuzuordnen. Auch die Sprache wurde nicht verstanden und lediglich als Teil des Rhythmus wahrgenommen. Auf der anderen Seite zeichnete sich Funk dadurch aus, dass er eine unendliche Vielzahl an Samples aus den unterschiedlichsten Musikgenres – von internationalen Pophits, Melodien aus TV-Serien und Filmen bis hin zu Underground-Genres – verwendete. Dies führte dazu, dass fast jeder Mensch, der die Musik hörte, Elemente fand, die er wieder erkennen und einordnen konnte. Diese Wiedererkennungs-effekte machten einen wichtigen Reiz der Musik aus.

„Und das hab ich halt quasi im Funk auch wieder gefunden, wie man halt super mit Samples umgehen kann und, dass halt Samples immer noch extrem aufregend sind, auch wenn man die im Club spielt, weil die halt so einen hohen Wiedererkennungswert haben und gerade z.B. wenn man das Original von MC Serginho spielt, also das ‚Pocotó’, wo das original Bonanza-Sample drin ist und dann jubeln die Leute halt immer, weil die kennen das natürlich und das ist halt echt so ein super Akzent, man erwartet das nicht, weil man hört natürlich die Bonanza-Melodie heute nirgendwo mehr“ (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Anpassung an andere Hörgewohnheiten

In Brasilien dient Funk dem Publikum der Favelas als Unterhaltung auf den Festen, weshalb der Baile im Zentrum der Bewegung steht. Der Rhythmus der Musik ist als Grundlage zum Tanzen wichtig. Der DJ nimmt eine untergeordnete Stellung unter dem MC ein, dessen Texte für das Publikum im Zentrum stehen. Sie identifizieren sich mit den Problemen und Themen, die das Leben in den Favelas ansprechen. Die Musik unterstützt die Schaffung einer selbstbewussten, gemeinsamen Favela-Identität. Doppeldeutige, auf Sex bezogene Texte sind unterhaltsam und fördern den Humor. Auch die Vorurteile gegen

die Musik von Seiten der brasilianischen Gesellschaft beziehen sich auf die Inhalte der Musik und das soziale Umfeld der Bailes. Im Gegensatz dazu sind außerhalb von Brasilien die Texte zweitrangig, da sie nur als Teil der Musik und nicht als Inhalte wahrgenommen werden.

„[D]as find ich ja auch irgendwie so... dass von brasilianischer Seite immer davon ausgegangen wird, dass man in Europa die Texte halt versteht oder irgendwie gibt es eher Verwunderung darüber, dass Europäer tatsächlich die Musik super finden, weil die Texte so primitiv sind, unter Anführungsstrichen. Aber es ist ja tatsächlich eher so, dass natürlich die Europäer die Texte nicht verstehen und das Ganze eigentlich, also die Texte und den Gesang, als Sound halt wahrnehmen und das halt irgendwie toll finden. Und dieser Differenzfaktor ist halt irgendwie auch, find ich, ziemlich spannend. Halt so, was halt die europäische Wahrnehmung vom Funk betrifft, weil zum einen ist, dass natürlich das soziale Element von Funk in Europa einfach nicht mittransportiert wird, oder wenn, dann nur in sehr exotischen Bildern oder eher so romantischen Ghetto-Bildern, aber natürlich, weil es kann sich in Europa niemand vorstellen, wie die Leute tatsächlich leben. Ja und in Brasilien denkt man halt, die Europäer stehen halt auf den ganzen Sex, die Drogen und Waffen. Und das ist halt irgendwie dieses quasi produktive Kulturmissverständnis, was hier auch mitschwingt. Aber ich find das irgendwie super, weil man das halt hier mit ganz anderen Ohren hört. Das ist ja ganz ähnlich wie damals halt quasi Kraftwerk halt von Afrika Bambaata interpretiert wurde, eben auch irgendwie als fremde, aber eben interessante Musik, zu der man aber auch tanzen kann. Also, auch wenn sie komplett fremd klingt und gerade ist und eigentlich keinen Groove hat und das hat irgendwie aber das Aufregende für Afrika Bambaata damals ausgemacht“ (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Das Interesse rufen hier nicht die Inhalte, sondern die Rhythmen und Strukturen der Musik wach, die fremdartig sind und trotzdem viele vertraute Elemente beinhalten. Da in der Funk-Szene die Musik in erster Linie für das Publikum der Bailes produziert wird, welches mehr auf die Texte und weniger die musikalischen Hintergründe Wert legt, basieren die Nummern oft auf dem gleichen Rhythmus (wie etwa der *Tamborzão* oder der Miami Bass *Volt Mix*) und sind sich vielfach sehr ähnlich. Dies führte im internationalen Bereich zur Anpassung der Musik an die hiesigen Hörgewohnheiten des Clubpublikums, zur Aufwertung der Rolle des Funk-DJs und einem verstärkten Interesse an Musikern, die von Funk lediglich beeinflusst wurden. Für die europäischen und US-amerikanischen Hörer in den Clubs wird die Musik schnell eintönig, weshalb DJs nur selten den ganzen Abend lang Funk spielen. Besser funktioniert Funk in Sets mit anderen Genres wie beispielsweise Hip-Hop, House oder elektronischer Musik. Dies führte zu einer Rekontextualisierung und Adaptierung der Musik, die in hybriden Mischungen an die Gewohnheiten des Publikums angepasst wurde. Bis auf wenige Ausnahmen wurden die Funk MCs und DJs aus Rio de Janeiro im Zuge der internationalen Verbreitung des Funk nicht bekannt. Es wurde mehr

über die internationalen DJs, Sänger und Produzenten berichtet, welche die Musik in ihr Repertoire aufnahmen. Personen, die sich von der Musik beeinflussen ließen, jedoch selbst nicht aus der Funk-Szene, sondern aus einem anderen musikalischen Bereich, einem anderen gesellschaftlichen Segment, einer anderen Region oder gar aus dem Ausland stammten, fanden Anerkennung. Beispiele dafür sind Tejo, Alien and Speed, Edu K, Tetine, M.I.A., Nossa, Bonde do Rolê, MC Gringo, Diplo und Haaksman. Nur wenigen Funk MCs und DJs wurde Aufmerksamkeit zuteil, oft über die Unterstützung von Personen von außerhalb der Funk-Szene. Am internationalen Musikmarkt besitzen jene Leute einen Vorteil, die über Marktentwicklungen und Marketingstrategien Bescheid wissen oder bereits eine Autorität innerhalb eines Segmentes darstellen. Sie wissen, was das europäische und US-amerikanische Publikum im Clubkontext zu hören gewohnt ist und worauf es anspricht. Die unterschiedlichen Voraussetzungen und Erwartungen innerhalb und außerhalb Brasiliens machten es nötig, statt den Funk-Künstlern selbst, Gruppen und Musiker zu fördern, in denen Funk lediglich ein weiterer Einfluss ist, die jedoch mehr dem entsprechen, was man hier kennt. Die Entdeckung der Musik und nicht die Kreation gilt als die wahre Leistung. Das Aufspüren des bisher Unbekannten ist das, was in einer trendbewussten und „hippen" Clubszene Respekt schafft.
Diplo setzte das Konzept der Rekontextualisierung und Adaptierung durch die Aufnahme einer von Funk beeinflussten Gruppe Brasilianer, Bonde do Rolê, um. In den Medien wurden sie als „art school baile funk" bezeichnet und als Diplos Versuch beschrieben, Funk dem US-amerikanischen Mainstream-Publikum nahe zu bringen. Funk wurde nach seiner Entdeckung schnell adaptiert und rekontextualisiert, um ihn auf diese Weise besser vermarkten zu können.

„That Diplo is bringing a funk-influenced group with a penchant for kitsch to the stateside stage rather than a proper funk artist seems to be the product of a host of concerns including the aesthetic, cultural, business-oriented and practical-minded. It also has to do with Diplo's own status in the genre, in Brazil and in the favela. 'It's about accessibility, I guess,' Diplo says. 'Me and Bonde do Role are both really part of that fourth wave of funk. I'm not gonna be tellin any real proper funk dudes how to try a weird or new concept—it's just unnatural and the culture there is solid. But with Bonde, we are [trying those things].' Since his emergence with the mighty Hollertronix, this has been Diplo's forte: discover, adopt, re-contextualize and push onwards. Frontiers, not sources, are the concern."[125]

Daniel Haaksman entwickelte eine ähnliche Strategie. Einerseits veröffentlichte er Alben von Edu K., der ähnlich wie Bonde do Rolê der brasilianischen Mittelschicht und anderen

[125] Shepherd, Julianne: Fourth Wave Impact. The complicated stateside arrival of art school baile funk, in: Fader, Nr. 39, Juli/August 2006, S.62.

musikalischen Hintergründen entstammt. Anderseits konzipierte er die Serie *Funk Mundial*, die dazu dienen sollte, eine Brücke zwischen der europäischen Club-Musik und dem Funk herzustellen, um einen Sound zu schaffen, den das Publikum leichter akzeptieren konnte. Er selbst beschreibt seine Beweggründe hinter der Serie *Funk Mundial* in einem Interview:

„Das ist ein bisschen aus der Not heraus entstanden. Baile Funk funktioniert hier bis zu einem gewissen Grad, aber es fehlen die Tracks, die die Brücke schlagen zu dem, was man in Europa spielt, sowohl was den Sound betrifft als auch vor allem die Rhythmik. Man kann zwar super von House in Baile Funk mixen, aber von Baile Funk raus in House oder Elektro oder Broken Beat zu gehen, ist dann schon wieder schwieriger. Um die Leute auf der Tanzfläche nicht so zu verwirren, dachte ich mir: Warum macht man nicht eine Serie wie ‚Funk Mundial', bei der Elemente aus dem Baile Funk von amerikanischen oder europäischen Produzenten aufgegriffen werden und eine nicht-brasilianische Interpretation von Baile Funk versucht wird?"[126]

Auch Disco D versuchte vor seinem Tod mit der Gruppe BRAZA Funk und Hip-Hop sowie Englisch und Portugiesisch zu kombinieren – eine vom Reggaeton übernommene Marketingstrategie, die dazu dienen sollte, die Sprachbarriere des europäischen und US-amerikanischen Publikums zu überwinden, was Reggaeton-Künstlern wie Daddy Yankee und Pitbull erfolgreich gelungen war.

2005 veröffentlichte der Kulturanthropologe Hermano Vianna einen Artikel über den von Daniel Haaksman auf Man Recordings veröffentlichten Funk auf der Webseite Overmundo, einem kollaborativen Projekt, das der brasilianischen Kultur abseits der großen Medien Sichtbarkeit im Internet verleihen sollte. Er bezeichnet die in Berlin veröffentlichte Musik als zutiefst transkulturell und sieht *Funk Mundial* als ein fruchtbares musikalisches Treffen zwischen geographisch und historisch weit entfernten Stilen. Er betont, dass auch die Serie *Baile Funk Masters*, obwohl sie nur von brasilianischen Musikern aus der Funk-Szene von Rio de Janeiro produziert wurde, nicht weniger transkulturell und neuartig ist als *Funk Mundial*:

„Der europäische Impuls war fundamental für das Resultat, denn diese Art des Experimentierens hat keinen Platz auf den Bailes Cariocas, die sich – wie es angebracht ist – mehr mit dem beschäftigen, was sofort zum Erfolg wird und das Publikum zum Singen bringt. Auf seiner ersten Veröffentlichung spielt DJ Sandrinho, der einige Zeit Mr. Catra begleitete, instrumentelle Beats und zeigt, dass er ein Experte am MPC ist. Nachdem sich

[126] Daniel Haaksman zitiert nach Droener, Alexandra: Man Recordings: Brasilianische Schwitz-Bass-Baller-Disko, in: De:Bug, Nr.117, November 2007, online unter: http://www.de-bug.de/mag/5252.html [11.11.2009].

alles, was in Rio herausgebracht wird, um die Vocals dreht, sind es rare Möglichkeiten wie diese, im Detail das verwirrte und reiche elektronische Gewebe der [musikalischen] Basis zu hören. In der EP von Sandrinho ist das alles im Vordergrund, voll offensichtlich. Es ist eine gute Vorbereitung für die zweite Veröffentlichung der Serie Baile Funk Masters, jetzt eine musikalische Schießerei wie es der Funk Carioca noch nie erlebte. Bei der von Man Recordings vorbereiteten Veröffentlichung ist es nicht übertrieben, von ‚Post-Baile Funk' [pós-baile funk] zu reden" (Vianna 2005b: www, [vgl. Anhang: 40])

Die Bezeichnung „Post-Baile Funk" hat sich aufgrund des Artikels und der Übernahme dieser Bezeichnung auf der Webseite von Man Recordings auch im internationalen Raum verbreitet. Für die DJs, die in der Funk-Szene in Rio de Janeiro bis zu dem Zeitpunkt im Hintergrund standen, war die Aufmerksamkeit, die ihnen plötzlich vom Ausland entgegengebracht wurde, eine große Chance zur Verbesserung ihrer Arbeitssituation. Mit dem Erfolg des Funk am europäischen und US-amerikanischen Markt erhielten einige DJs die Möglichkeit, eine Solo-Karriere zu starten und sich von den Soundsystems und den MCs zu lösen (vgl. Ignácio/Simas 2008: 21). Die internationale Anerkennung des Funk führte auch im eigenen Land zu einem neuerlichen Aufschwung und einer Veränderung des öffentlichen Images der Funk-Künstler, so dass sie neue Veranstaltungsorte eroberten (vgl. Ignácio/Simas 2008: 24). Das Beispiel der DJs, die durch die Serie *Baile Funk Masters* im internationalen Raum erfolgreich wurden, ist eine Gegenbewegung zu dem bisher geringen Ruhm der Funkeiros im Gegensatz zu den internationalen Verbreitern des Funk. Es zeigt sich jedoch ebenfalls, dass Funk nur in einer angepassten Version am internationalen Markt Erfolg erlangt.

"In the last five years, baile funk, long neglected and shunned by the Brazilian press and the Rio de Janeiro elite, has become an established music genre worldwide (…) While there's no question baile funk can move a dancefloor, it has been criticized for a certain lack of depth; a lot of productions use the same sounds, usually the omnipresent (and relatively new) tamborzão beat or samples from the days when Kraftwerk and Afrika Bambaataa were the genre's major influence (…) Sany's EP for the Baile Funk Masters series, released through Germany's Man Recordings, is a milestone for the genre. It boasts new textures, moods, and sound sources. (…) Another major change is that the vocals have been minimized, putting more emphasis on the beats themselves. This post-baile funk style is closer to the club music that many Europeans and Americans have been making, but with Brazilian flavour."[127]

[127] Natal, Bruno: Sany Pitbull: Baile Funk's Future, in: XLR8R, Nr. 115, 03/2008, S.42.

Die Bedeutung des Internets und der Neuen Medien für die Verbreitung des Funk

Heute befinden wir uns durch das Internet und die Digitalisierung in einer neuen Ära. Es lässt sich ein Wandel hin zu einer Informationsgesellschaft feststellen, die auf den Kommunikations- und Informationstechnologien aufbaut und den Fokus auf den Dienstleistungssektor und internationale Netzwerke richtet. Die Musik, insbesondere die elektronische Musik, gehört zu den Bereichen, die sich durch die neuen Technologien am stärksten verändert haben. Durch die zunehmende Globalisierung der Produktions- und Distributionsbedingungen der Musikschaffenden hat sich der Musikmarkt stark gewandelt.
Die Möglichkeiten der globalen Reproduktion und Distribution von Musik über das Internet, beispielsweise über YouTube, MySpace und Musikdownload im Internet, führten in der letzten Zeit zu ähnlich starken Veränderungen, wie sie im vorigen Jahrhundert durch die Verbreitung und technische Reproduzierbarkeit von Musik mittels Tonträgern, Radio und Fernsehen stattgefunden haben.

Mithilfe von Computern kann Musik nun auf einfache Weise verarbeitet und über Telekommunikationsnetze übertragen werden. Musikprogramme am Computer ermöglichen Samplingtechniken und andere neue Audiotechnologien und machen den Computer somit zu einem wichtigen Produktionsmittel. Die Arbeitsweisen von Musikschaffenden verändern sich dadurch umfassend. Immer mehr Heimstudio-produzenten treten an die Öffentlichkeit. Technische Kompetenzen und neue Qualifikationen der Musikschaffenden sowie der Musikhörenden werden notwendig. Die künstlerische Arbeit selbst ist technikintensiver geworden. Einerseits sind Investitionen notwendig, um sich technische Geräte und Kompetenzen anzueignen, anderseits hat auch eine starke Verbilligung von Produktions-, Reproduktions- und Distributionsmitteln stattgefunden. Dies führt nicht nur zu einer erweiterten Selbstbestimmung der Musiker, sondern gilt auch für das Publikum. Plattformen wie YouTube und MySpace, Downloadforen sowie unzählige Weblogs beginnen in manchen Bereichen die traditionellen Distributionskanäle zu ersetzen. Musiker werden vielfach zuerst im Internet diskutiert, bevor die Debatte Fachzeitschriften, Radiosendungen oder Fernsehprogramme erreicht. Das Publikum ist heute über Chaträume, Internetforen und Blogs in den Aufbau eines Künstlers mit eingebunden.
Auf der anderen Seite müssen die Musiker nicht mehr nur die Produktion, sondern auch die Distribution, den Vertrieb und das Marketing selbst übernehmen und sich technische

und kommunikative Kompetenzen in Bezug auf die Anwendung von Musiksoftware aneignen. Ein neuer Typus des Musikproduzenten vereint mehrere Funktionen in einer Person wie Komponist, Interpret, Produzent, Homestudio-Besitzer, Label-Betreiber, Internet-Anbieter, DJ und Marketingmanager. Die eigentliche künstlerische Produktion wird dabei zunehmend zur Visitenkarte, mit der Musiker für ihre „Musikprodukte" werben, um den eigenen Marktwert zu steigern. Durch das Internet kann potentiell jeder seine Musik vermarkten und verbreiten. Die Musik wird zum Werbemittel, die den Musiker bekannt und zu einer „Marke" machen kann. Hier kann sich der Musiker selbst eine Fan-Gemeinschaft bzw. eine so genannte „Virtual Music Community" aufbauen (vgl. Sperlich 2004: 1ff).

Im Internet gibt es seit Jahren zahllose brasilianische Webseiten, die sich auf Funk-MP3s spezialisiert haben[128], welche gratis erhältlich und offen zugänglich sind, ohne dass es notwendig ist, nach Brasilien zu fahren oder auf die Veröffentlichung der Musik auf den internationalen Musikmärkten zu warten. Auf der anderen Seite verbreitet sich die Musik durch Filesharing auf Basis von Peer-to-Peer Netzwerken wie Emule, BitTorrent oder Soulseek im Internet. Bei der Verbreitung des Funk spielten die neuen technologischen Entwicklungen und das Internet eine fundamentale Rolle. Auch in Form der Piraterie finden die neuen Technologien im lokalen Funk Markt Anwendung, da die Musik so gut wie nicht in den Musikgeschäften erhältlich ist, sondern vor allem über selbst gebrannte CDs bei den Straßenhändlern zu kaufen ist.

„Eines der Dinge, die den Funk in Europa am meisten förderten, war die Piraterie-CD. Weil die Touristen kamen hierher, kauften eine Piraterie-CD, ist es nicht wahr, und gingen nach Europa, wo sie sie hörten. Also der Künstler macht viel Demagogie ‚Scheisse, wir sind gegen die Piraterie, gegen Piraterie', aber die Entwicklung führt dazu, dass die Piraterie immer weiter ausgereift ist. Also das heißt, die Piraterie verbreitet die Künstler des Funk in der ganzen Welt, wirklich in der ganzen Welt" (Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio de Janeiro [vgl. Anhang: 41]).

Plattformen wie YouTube und MySpace sowie File-Sharing verbreiteten die Musik über die ganze Welt. Auch die Gruppe Bonde do Rolê wurde von Diplo zuerst auf My Space entdeckt, bevor er sie auf seinem Label veröffentlichte. Es entstanden nicht nur regionale Interessensgruppen zu Funk in den globalen Metropolen, sondern auch Interessensgruppen im Internet. Vor allem über Blogs begannen Personen aus den unterschiedlichen

[128] Beispiele dafür sind www.funkneurotico.net; www.pesadao.com oder www.funktotal.com.br/, aber auch das Online-Kontaktnetzwerk Orkut, das vor allem in Brasilien weit verbreitet ist und zahlreiche eigene Funk-Download-Gemeinschaftten beinhaltet (z.B. www.orkut.com/Main#Community.aspx?cmm=8200382).

geographischen Regionen, miteinander die Musik zu diskutieren.[129] Weblogs blieben die einzigen außerbrasilianischen auf Funk spezialisierten Medien, wo über Künstler diskutiert und miteinander über die Funk-Kultur kommuniziert wurde – was manchmal sogar zu einem realen Austausch zwischen DJs und Veranstaltern und gegenseitigen Einladungen führte –, während Musikzeitschriften, der Hörfunk oder Fernsehprogramme lediglich am Rande über die Musik berichteten.

6.4. *Funk Carioca* als Teil einer globalen Ghettokultur

Während bisher der globale Blick auf die lokale Musikkultur des Funk und dessen Verbreitung nach Europa und Nordamerika im Mittelpunkt standen, wird in diesem Kapitel die Einordnung der Musik im Kontext anderer Musikrichtungen betrachtet.

6.4.1. Die „New World Music“ und das globale „Hipster“-Publikum

Seit erstmals den musikalischen Hintergründen des Funk Interesse entgegengebracht wurde, begannen Personen Parallelen zu anderen Musikstilen festzustellen. Bereits im Jahr 2001 wurden erste Vergleiche mit verschiedenen lokalen Produktionen außerhalb Europas und den USA hergestellt und es wurde auf die internationalen Einflüsse im Funk hingewiesen:

“Along with kwaito music in South Africa, baile funk is one of the first new genres of electronic dance music to have become important street music outside of North America and Europe. Though it has roots in Miami bass and rap, baile funk has evolved into a distinct musical genre, bearing a kinship to regionalized booty music hybrids like bounce in New Orleans or ghetto-tech in Detroit. (…) To spend time at a funk ball is to rethink one's notion of pop history, to see rap music as exerting a bigger cultural influence than rock in the 21st century, to see 2 Live Crew as not a flash in the pan but a group with a worldwide influence on the order of Bob Marley or the Beatles.”[130]

[129] Beispiele hierfür sind http://riobailefunk.blogspot.com (Timo Santala a.k.a. DJ Rideon), http://www.beatdiaspora.com/ (Greg Scruggs), http://manrecorder.manrecordings.com/ (Daniel Haaksman) oder http://mcgringo-rio.blogspot.com/ (MC Gringo). Andere Blogs, auf denen unter anderem auch Funk diskutiert wird, sind etwa http://wayneandwax.com/, http://ghettobassquake.blogspot.com/, http://scattermish.blogspot.com/, http://comandodigital.com/kolleidosonic/ oder http://www.negrophonic.com/.

[130] Neil Strauss: Baile Funk: Brazilian Dance Music Steps Out of the Favelas, in: The New York Times, New York, 11.02.2001, S. 29.

Ab dem Jahr 2004 erlangten unterschiedliche regionale Musikstile, die oft von außerhalb der „westlichen" Metropolen stammten, eine verstärkte Aufmerksamkeit. Musiker, Produzenten, Journalisten, Akademiker und andere Musikinteressierte fingen an, die Gemeinsamkeiten von Genres wie *Baile Funk* aus Rio de Janeiro, *Kwaito* aus Südafrika, *Reggaeton* aus Puerto Rico, *Kuduro* aus Angola, *Cumbia Villera* aus Argentinien, aber auch *Grime* aus London, *Ghettotech* aus Detroit, *Baltimore Club* oder *New Orleans Bounce* hervorzuheben. Es handelt sich dabei meist um stark regionale, urbane, elektronische „Street Music"-Genres mit einem hybriden Vokabular, die meist lokale Ausprägungen und Interpretationen global verbreiteter Musikstile wie Hip-Hop und House darstellen und vielfach in den Armenvierteln größerer Städte ihren Ursprung haben.

„'Booty-Sound' deshalb, weil Baile Funk nicht weniger ist als die Wiederauferstehung des Miami Bass im 21. Jahrhundert.(…) Musikalisch spiegelt es den großen Schmelztiegel Brasilien ohnehin perfekt wieder: (US-)Funk, Miami Bass, Electro, Rap, Bastard Pop und MPB (Musica Popular Brasil) werden locker zusammengewürfelt und ergeben so die – neben Kwaito aus Südafrika – erste elektronische Dance Music der Straße, die außerhalb von Nordamerika entstanden ist und mittlerweile einen ähnlichen Status hat wie andere regionale Booty-Music-Ausformungen: Bounce in New Orleans etwa oder Ghetto-Tech in Detroit."[131]

Diese Stile haben alle eine Ghetto-Herkunft gemeinsam und werden mit Authentizität und Street Culture in Verbindung gebracht. Es zeigte sich ab 2004 ein „Ghetto"- und „Favela Hype" in der globalen Jugendkultur und Musikszene. Verschiedene lokale Musikstile, die alle gemeinsam haben, dass sie aus ähnlichen sozialen Kontexten stammen und internationale musikalische Einflüsse mit lokalen Traditionen verbinden, um so neue Genres zu schaffen, wurden nebeneinander gestellt. Dieser „Ghetto Hype" ließ sich bei der Verbreitung des Funk von Anfang an feststellen. So wurde die erste Compilation, auf der außerhalb Brasiliens Funk-Nummern veröffentlicht wurden, von dem Pariser Club *Favela Chic* produziert und die erste internationale Radiosendung mit Funk hieß *Slum Dunk*. Die erste reine Funk Compilation in Europa (von Haaksman) erschien unter dem Titel *Rio Baile Funk: Favela Booty Beats* und der erste Funk-Mix aus den USA (Diplo) unter *Favela On Blast – Rio Baile Funk 04*. Die Compilation, die das Duo Tetine in Folge ihrer Radiosendung zusammenstellte, wurde *Slum Dunk presents Funk Carioca* genannt. Der Bezug auf das Ghetto scheint einen wichtigen Aspekt der Verbreitung und des Interesses bzw. des Verkaufsargumentes auszumachen und wird mit Authentizität, „Realness", „Street Cred", Exotismus und Gewalt in Verbindung gebracht. Der mit dem Film *City of*

[131] Haaksman, Daniel: Favela Funk. Booty Beats aus Brasilien, in: Juice Magazin, 9/2004, S.74.

God gestartete Hype unterstützte die Popularität des Funk und verstärkte das Interesse an den Favelas von Rio de Janeiro.

Regionale Musikstile aus der südlichen Hemisphäre, meist Musik aus den weltweiten Ghettos, wurden aufgrund einer Ermüdung der Tonindustrie endgültig zu einem Trend auf den Tanzflächen der „westlichen" Metropolen, wo man alle paar Monate einen neuen „Hype" entdeckte. Die Kreation neuer Musikstile aus bekannten Elementen sowie die aufgrund der fehlenden technischen Möglichkeiten entstandene Rohheit der musikalischen Sprache machte die verschiedenen regional geprägten Musikstile außerhalb ihrer Herstellungsorte interessant.
So interessierte auch Daniel Haaksman am Funk die Tatsache, dass „nicht-westliche" Tanzmusik neue Impulse lieferte, da seiner Meinung nach der „afroamerikanische Black-Atlantic-Musikkomplex"[132] in einer Krise steckte:

„Ja, ich mein vor allem mit Black-Atlantic-Musikkomplex, mein ich halt, natürlich quasi die Musik, die zwischen England und Nordamerika halt in den letzten 40/50 Jahren entstanden ist und aus der haben sich halt in den letzten Jahren halt alle Dance Genres halt irgendwie ernährt. Und innerhalb von den letzten sag ma mal 5 Jahren ist Dance Music dann halt irgendwie extrem konservativ geworden bzw. in eine totale künstlerische Sackgasse geraten, weil halt einfach nur gesampelt wurde bzw. nach ner bestimmten… Weil halt einfach viel gesampelt wurde und im Prinzip nie nach hinten geschaut wurde und eigentlich nicht so sehr, was man halt Neues machen kann. Und das fand ich halt irgendwie auch das Spannende halt am Baile Funk, die Art und Weise, wie mit Samples, Sounds umgegangen wird, dass es für mich halt etwas Neues und sehr Freshes darstellt. Und was Energetisches, was ich halt irgendwie auch quasi aus der europäischen oder quasi Black Atlantic Dance Music, also sprich House, Techno, Drum&Bass, also den quasi energetischen Dance Music-Stilen einfach seit 10 Jahren nicht mehr gehört habe. Und da ich halt DJ bin, der halt immer natürlich auf der Suche ist nach neuen, heißen Tracks und nach musikalischen Innovationen, hat mich das halt irgendwie so fasziniert" (Interview mit Daniel Haaksman am 01.10.2005 in Berlin).

Mit dem globalen „Ghetto-Hype" und der Popularität unterschiedlicher lokaler Musikstile kam es zu einer Aufsplitterung der Kategorie „World Music" und ersten Versuchen, die Gemeinsamkeit dieser Genres in einem Überbegriff festzuhalten. Verschiedene Musikstile der weltweiten Ghettos, die lokale Traditionen mit globalen musikalischen Trends verbanden, passten für das Publikum nicht in das bisherige Verständnis der Kategorien Hip-Hop, der elektronischen Musik oder der „World Music", das Etikett, unter dem bisher „nicht-westliche" Musik zusammengefasst wurde. Es bildete sich langsam eine weitere Kategorie.

[132] Zum Konzept des Black Atlantic siehe Gilroy 1993.

Der erste, der versuchte, einen Sammelbegriff für Stile wie Kwaito, Funk und Reggaeton zu schaffen, war Matthew Ingram, ein Journalist der kanadischen Tageszeitung *Globe and Mail*. In seinem Blog Woebot sprach er in diesem Zusammenhang von "Post-World Music" und kreierte den Begriff „Shanty House". Die Bezeichnung „Shanty House" wurde 2004 in Folge von einigen anderen Journalisten und Blog-Autoren aufgegriffen, konnte sich jedoch nicht durchsetzen. Ein paar Jahre später kam es dann neuerlich zu Versuchen, ein Etikett für diese Art von Musik zu finden. Ingram argumentiert für die Notwendigkeit, eine derartige Kategorie zu schaffen:

„Shanty House is the new strain of post World Music engaging in the same cultural and social dynamics that have given us Crunk and Grime in the first world and Dancehall in JA. Detractors might bemoan the need to give Favela Funk, Kwaito and Desi a brand name. However, like it or lump it these forms are always going to exist on the peripheries of most people in the west's experience of music. If they aren't called something specific then they'll be less absorbable in their own right, and conversely will be viewed as an extension of World music. The concept of 'World Music' is inextricably intertwined with concepts of the natural, the earthen, and the rooted. However, the new wave of global urban music is mercilessly hooligan in it's agenda, synthetic by choice and necessity, often produced in a crucible of urban existence yet more extreme, precarious and violent than that which characterises the temperature of New York, London, Berlin."[133]

Man will sich nicht nur musikalisch von dem Begriff „World Music" lösen, sondern sich auch von der Zuhörerschaft distanzieren, die normalerweise mit dieser Kategorie assoziiert wird. Ein neues trendbewusstes Publikum der urbanen Zentren, das mit Musikstilen wie Hip-Hop, Techno und House aufgewachsen ist und sich als kosmopolitisch betrachtet, hat auch das Bedürfnis, nicht mit der Elterngeneration in Verbindung gebracht zu werden. Die US-amerikanische Zeitschrift *XLR8R*, die sich Themen wie Musik, Kultur, Technologie und Style widmet, brachte im August 2007 einen Beitrag über die „New World Music" und Musiker, die sich mit dieser Art von Musik beschäftigen. Hier heißt es zur Weltmusik:

"'World music' is a horrible idea. It makes you think of corny CDs with 'native' drawings that are sold at the Nature Company; stuff to twirl around to at hippie festivals, songs that aging beardos play at dinner parties to seem well-traveled. The term itself is offensive, creating an artificial distance that places Western music on a pedestal, and music from 'the rest of the world' into a bin labeled 'exotic' or 'outdated' or 'unintelligible'."[134]

„New World Music" wird nicht nur als eine Kategorie abseits der Weltmusik gesehen, sondern auch als die Musik einer neuen, von der Globalisierung geprägten Generation, als

[133] Ingram, Matthew, WOEBOT [Weblog], 27.06.2004, online unter: http://www.woebot.com/movabletype/archives/000850.html [21.09.2009].
[134] Host, Vivian: The New World Music, in: XLR8R, Nr 109, August 2007, S.65.

„Musik einer neuen Welt“, in der aufgrund der neuen Technologien gegenseitige Beeinflussungen zwischen Musikstilen aus unterschiedlichen Regionen der Welt zugenommen haben.

“Referring to ‘the new’ world music is our joking reference to seeing ‘world music’ differently, but also a way to suggest that we're listening to and making the music of a ‘new world,’ where borders are routinely crossed and a dancefloor is a dancefloor, no matter where it is.”[135]

Die Ikonen der „New World Music“ sind nicht die Rapper, Sänger und DJs aus den Armenvierteln von Rio de Janeiro, San Juan, Luanda oder Johannesburg, sondern von der Musik beeinflusste Angehörige der Mittelschicht sowie in US-amerikanischen und europäischen Metropolen sozialisierte Musiker. So steht Diplo im obigen Artikel über “New World Music” des *XLR8R* als globaler Reisender im Zentrum. M.I.A. ist wahrscheinlich der größte Star dieser Art von Musik. In einem Onlineartikel des *Daily Telegraph* beschreibt der Autor die zentrale Rolle dieser „Mittelsmänner“:

„Middlemen are crucial to this new world order - the DJs and artists who have promoted sounds such as MIA and the US DJ Diplo, whose mixtapes played a part in her success. They too exploit the way the local has become globally available and grab innovative sounds from anywhere, focusing on what the music sounds like, not its origins. As one of the guilty parties, I am all too aware that at its worst this tendency seems touristic. The melting-pot mentality can produce a weirdly flavourless mush. But this kind of hand-wringing is alien to someone like MIA, just as it is to the heaving crowds at clubs and festivals who don't think twice about whether a song comes from Brazil or Brixton as long as it has rhythmic power and raw excitement. Like those who make the tunes, they care less about politics than about having a party. This new form of world music is the perfect soundtrack.“[136]

Das „Neue“ an der “New World Music” beschränkt sich also nicht nur auf die Musik – urbane, lokale, international beeinflusste Genres. Es liegt vielmehr in ihrem transnationalen, trendbewussten, internetgeprägten „Hipster“-Publikum und dem zentralen Interesse an den „Mittelsmännern (und -frauen)“ und Verbreitungspersönlichkeiten. Die lokalen Charakteristiken und die Produzenten der verschiedenen Genres sind als Lokalkolorit weniger wichtig als die global agierenden und global beeinflussten Club-DJs und Sänger, die sich als „globale Touristen“ der Musik bedienen.

[135] Host, Vivian: The New World Music, in: XLR8R, Nr 109, August 2007, S.65.
[136] de Wilde, Gervase: New world music is about partying, not politics, in: The Telegraph online, 18.08.2007, online unter: http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3667315/New-world-music-is-about-partying-not-politics.html [21.09.2009].

Musikethnologe und DJ Wayne Marshall beschäftigt sich in seinem Blog mit der Szene, die sich um die „Neue Weltmusik“ gebildet hat. Gerade aufgrund seines eigenen Interesses an dieser Musik hinterfragt er die Aneignung der Musik und die Position der Mittelsmänner:

„[N]ew movements in (and of) post-colonial pop/dance music have tended to swirl together via various eclecticist, ecumenical, open-eared (and perhaps open-minded) middlemen (and women). This embrace of ‘other musics’ is not entirely unlike that in the ‘world music’ circuit/market more generally, except that somewhat different notions of authenticity appear to animate the activity in these distinct, if overlapping spheres.”[137]

Auch er unterscheidet zwischen dem „traditionellen“ Weltmusik-Diskurs, der aus Marketingbewegungen der 1980er und 1990er Jahre entstanden ist, und den neuen Bewegungen. Die Vorstellungen zur Weltmusik wurden damals durch die Vermittlung von Musikern und Produzenten wie Paul Simon, David Byrne und Ry Cooder geprägt. Sie steht für Marshall in Verbindung mit Ideen über eine Authentizität, die mit Begriffen wie traditionell, rein, ursprünglich, zeitlos und exotisch in Verbindung gebracht wird und als vom westlichen Kulturimperialismus unberührt geblieben betrachtet wird. Die “New World Music”, die durch Hybride, Fusionen, transkulturelle und globale Verbindungen ausgezeichnet ist, bildet einen Gegensatz zu diesen Betrachtungsweisen. Dem Publikum der „neuen Weltmusik“ geht es nach Marshall um eine andere Form der Authentizität, die durch billige, einfache technische Geräte und eine zuhause selbst produzierte Musik charakterisiert ist. Wayne Marshall ist ebenfalls auf der Suche nach neuen Namen:

„’Global ghettotech’ is a phrase I came up with to describe what seems like an emerging aesthetic among certain DJs and bloggers. I’ve also called it ‘nu whirled music’ to describe its (antagonistic but derivative) relationship to ‘world music’ as well as the importance of fusion (mixing ‘global’ genres such as hip-hop, techno, reggae, etc., often with ‘local’ styles) in the concept. For me, global ghettotech describes the recent interest in such genres as funk carioca, kuduro, reggaeton, juke, grime, kwaito, etc. — genres identified with the ghettos of the former colonies as well as with the ghettos of today’s post-colonial metropoles. I want to stress that I use the term somewhat critically — I don’t mean simply to celebrate this kind of engagement. One thing I find really problematic about it, for example, is the flavor-of-the-month approach to engaging with ‘other’ musics: e.g., ‘kuduro is the new baile funk!’ When it becomes a surfacy, fashionable pursuit, it gets more problematic, for me, than when it is about finding new sounds in different places and really getting to know them and the social and cultural contexts that shape them — and in the process, learning about one’s own place (and, usually, privilege) in the global order.”[138]

[137] Wayne Marshall: Nu Whirl Music, Blogged in Translation?, 24.05.2007, in: wayne&wax [Weblog], online unter: http://wayneandwax.com/?p=143 [11.11.2009].
[138] Interview mit Wayne Marshall zitiert nach Rocha Camilo: Globalistas Pt. 1 Wayne Marshall, in: Spannered, 20.02.2008, online unter: http://www.spannered.org/music/1376/ [11.11.2009].

Der "postkoloniale Hipster", wie Marshall, die Szene um die "New World Music" beschreibt, zeigt eine Faszination für die Musik der urbanen Ghettos jenseits des "Westens" und ist bemüht, die letzten Neuigkeiten als Erster zu kennen. Die Beschäftigung des "weißen Hipsters" mit diesen Ghettomusikstilen beinhaltet Resonanzen früherer Betrachtungsweisen der „Anderen", nämlich die Assoziation mit Primitivismus, Sexualität und Blackness. Während die Musik des „Anderen" fasziniert, wird die reale Distanz nicht überwunden und es kommt zu keinem echten Austausch oder einer besseren Lebenssituation der betrachteten Kulturen.

„This relationship between the primitive, blackness, and desire gets rather directly to what seems like a major part of the contemporary problematique of white hipness: the internet permits new 'engagements' with the 'Other' that are so thoroughly mediated (by discourse, by distance, by comcast) that the sense of 'risk' which once animated hipsters heading up to Harlem has become really quite virtual, and hence, hardly constitutes a risk, or transgression, at all. Global ghettotech projects old loci of authenticity outward: foreign black is the new black. (…) Getting down to the nitty gritty, this is about class (…), and hence race, and — crucially — about the digital divides of the internet: the paradox of an unprecedented degree of access to the sort of exotic cultural symbols (from baile pics to grainy youtube vids) that some 'hipsters' employ as cultural capital, coexisting with an actual, racialized, class-based process of gentrification in which the very objects of affection / fascination / appropriation are being forced out of the same local spaces that now provide wifi connections for hipsters to do some DLing [Downloading, Anm. d. A.] on the DL."[139]

Der Journalist Camilo Rocha bezeichnet Musiker wie DJ Diplo, DJ Dolores, Maga Bo, DJ Rupture, Ghislain Poirier, Wayne Marshall oder die Sängerin M.I.A. als „Globalists" einer neuen US-Ghettotech Generation. Dank des Internets und anderer Technologien kam es zu einer noch nie dagewesenen Zunahme von Sounds von der globalen Peripherie, die oft auf Webseiten, Blogs und in „globalists" DJ Mixes verbreitet werden. Manchmal führt diese neue Bewegung zu einem Austausch mit den Musikern der Peripherie. So unterrichtet der in Rio lebende US-Amerikaner Maga Bo bei der NGO *Afro Reggae* digitale Produktion und Diplo arbeitet in dem Projekt *Heaps Decent* mit jungen Aborigines in Australien.[140]
Die bisher geschaffenen Kategorien distanzieren sich zwar von dem Begriff „World Music", assoziieren damit jedoch immer noch „nicht-westliche" Musik, indem lediglich der Zusatz „Post" oder „New" davor gesetzt wird. Auch wenn die Musik als modern, urban, elektronisch und nicht „traditionell" wahrgenommen wird, löst man sich nicht von

[139] Marshall, Wayne: Global Ghettotech vs. Indie Rock. The Contempo Cartography of Hip, in: wayne&wax [Weblog], 24.10.2007, http://wayneandwax.com/?p=205 [11.11.2009].
[140] Vgl. Rocha, Camilo: ‚Globalists' seek peripheral sounds, in: Norient, 14.03.2008, online unter: http://www.norient.com/html/show_article.php?ID=116 [04.11.2009].

der Kategorisierung der weltweiten Musik in „the West and the Rest“ (vgl. Hall 1996). Die zweite Form der Einordnung dieser Musikstile, die bei Wörtern wie „Global Ghettotech“ oder „Shanty House“ sichtbar wird, bezieht sich auf ihr soziales Umfeld – das Ghetto. In beiden Arten der Kategorisierung schwingt eine Assoziation mit dem exotischen „Anderen“ mit. Charakteristisch für die Berichte, die sich mit dieser Art von „neuer Musik“ auseinandersetzen ist auch, dass sie nicht die Künstler der urbanen Ghettos, in denen die verschiedenen Musikstile ihren Ursprung haben, ins Zentrum setzen, sondern die Musiker, die sich dieser Genres bedienen und sie als eine globale Collage in einen neuen Kontext setzen. Es kommt nur in seltenen Fällen zu einem tatsächlichen Austausch mit den „anderen“ Kulturen. Meist bleiben die in der „Blogosphäre“ entstandenen Netzwerke, in denen DJs, Musiker, Akademiker und Journalisten sich miteinander austauschen, unter sich und es kommt nur im Ausnahmefall zu einer vertieften Beschäftigung mit den Musikstilen.

Es fällt auf, dass viele Charakteristiken, die den Umgang „westlicher“ Musiker mit der Weltmusik kennzeichneten, auch für die „New World Music“ gelten. So gab es damals schon eine Diskussion um das Album *Graceland* (1986) von Paul Simon, bei dem nordamerikanische, senegalesische und südafrikanische Sänger und Musiker mitwirkten. Die Platte wurde unter anderem aufgrund der Vielfalt musikalischer Stile ein Bestseller. Als Folge des Albums hatten internationale Hörer plötzlich Interesse an südafrikanischer Popmusik. Bands wie Ladysmith Black Mambazo konnten Tourneen machen und erhielten die Unterstützung internationaler Plattenfirmen. Die am Album teilnehmenden Musiker wurden gut bezahlt, bekamen Autoren-Tantiemen und ein Teil der Einkünfte der Platte wurde für Projekte in Afrika benützt. Trotzdem gab es auch Kritik an dem Album. Auf der einen Seite deswegen, weil die herrschenden Machtverhältnisse in der Musikindustrie und der Gesellschaft dafür sorgten, dass Simon als weißer Musiker Zugang zu Kapital, Technik und Marketingmitteln hatte und die überlegene Position einnahm. Auf der anderen Seite gab es eine politische Kritik, weil er durch seine Arbeit den UNESCO Boykott der südafrikanischen Musikindustrie gebrochen hatte, welche man durch die Ausübung von Druck zwingen wollte, die rassistische Apartheidspolitik aufzugeben (vgl. Lipsitz 1999: 106f). In seiner Antwort auf die Kritik wies Simon auf seinen Anteil am Album hin:

„(…) auf seine entscheidende Fähigkeit, regionale Sounds zu erkennen, die sich für ein internationales Publikum eignen, und sie entsprechend zu bearbeiten, auf seine Fähigkeiten als Songwriter sowie seine harte Arbeit bei der Promotion und späteren Aufführung. Er

vertrat auch die Ansicht, dass seine Bemühungen die kommerziellen wie die ästhetischen Qualitäten afrikanischer Kunst eher vergrößert als verwässert hätten“ (Lipsitz 1999: 108).

Simon verglich seine Arbeit mit Picassos Beeinflussung durch afrikanische Kunst. Doch gab es auch hier viel Kritik. Die Aneignung „primitiver“ Kunst hätte der Kunst Afrikas, Asiens und Lateinamerikas viel Schaden zugefügt, weil

„mächtige Institutionen künstlerische Ausdrucksformen in Prestige-Hierarchien einsortieren und damit die Belohnung und theoretische Aufmerksamkeit ganz dem euroamerikanischen Aneigner zuwenden. Und weil die ethnozentrischen Grundannahmen von der Universalität des westlichen Kunstbegriffs die politischen und kulturellen Zusammenhänge verschweigen, durch die viele Kunstwerke traditioneller Kulturen ihre Bedeutung erlangen, und solche Arbeiten als ‚reine Form’ zelebrieren“ (Lipsitz 1999: 109).

Graceland ist ein kompliziertes Beispiel interkultureller Zusammenarbeit und interethnischer Identifikation. Die guten Absichten von Simon konnten die negativen Konsequenzen nicht verhindern. Ähnliche Fragen stellten sich bei David Byrnes Beschäftigung mit afrikanischer, afrokaribischer und brasilianischer Musik in den 1980er Jahren in der Platte *Naked* von den Talking Heads und seinem Solo-Album *Rei Momo*. Paul Simon und David Byrne haben wichtige kulturelle Leistungen gebracht, doch fehlte eine gewisse Reflexivität in Bezug auf die unterschiedlichen Machtverhältnisse und ihre Privilegien als angloamerikanische Musiker. Der spielerische Umgang der Popkultur mit neuen Identitäten birgt neben positiven Möglichkeiten auch viele Gefahren, wie das Ausblenden der sozialen Zwänge und des Verhältnisses von Ausbeutung und Privilegien. Die aufgenommene und vertriebene Musik wird meist durch die Gesetze des Marktes bestimmt. In der transnationalen Musikindustrie bekommen Musiker aus der „Dritten Welt“ nur dann Zugang zum Markt, wenn sie sich an die internationalen Sounds anpassen (vgl. Lipsitz 1999: 110ff).

6.4.2. Die Diskussion um M.I.A. in der „Blogosphäre“

Die in London lebende, aus Sri Lanka stammende Sängerin Mathangi „Maya“ Arulpragasam mit dem Künstlernamen M.I.A. ist ein Star der „New World Music“. Ihr Vater ist Tamile und LTTE-Kämpfer in Sri Lanka, sie selbst floh im Alter von zehn Jahren mit ihrer Mutter und zwei Geschwistern aus dem Land. Sie ist eine Rapperin, Sängerin und bildende Künstlerin. Bevor sie zur Musik kam, besuchte M.I.A in London das St. Martin’s

College und wurde dort mit dem Alternative Turner Prize ausgezeichnet. Ihre Musik und ihre Kunstwerke behandeln beide die gleichen scheinbar politischen Themen und sind so zu einer „Visitenkarte“ der Künstlerin geworden. In ihrer Arbeit spielt sie mit Bildern des Kampfes und des Terrorismus. In ihren Nummern verwendet M.I.A Phrasen wie “I got the bombs to make you blow” und „Like PLO, I don't surrender“, ihr Musikvideo ist eine Pop-Art Collage von Panzern und Bombengeschwader in Airbrush-Designs. Beeinflusst von Hip-Hop und elektronischer Musik im Allgemeinen, mischt sie in ihrer Musik Genres aus unterschiedlichen Teilen der Welt wie jamaikanischen Dancehall, englischen Grime, brasilianischen Funk Carioca, puertoricanischen Reggaeton und angolanischen Kuduro. M.I.A.s Zielpublikum lag am Beginn ihrer Karriere speziell in den Benützern von Internetchaträumen und -foren und ihr Ruhm wurde in erster Linie online generiert. Das Album *Arular* von M.I.A. wurde 2005 in den Fachmagazinen und Feuilletons zur Pop-Sensation erklärt, nachdem das im Internet kursierende Mixtape *Piracy Funds Terrorism*, das sie zusammen mit dem amerikanischen DJ und Produzenten Diplo aufgenommen hatte, bereits einiges Aufsehen erregt hatte. 2006 wurde sie von *BBC* für die „Radio 3 Awards for World Music“ in der Kategorie „Club Global“ nominiert und 2009 vom *Time Magazine* auf „Time 100“, eine Liste mit den einflussreichsten Personen des Jahres, gesetzt. Die von ihr verwendeten Stile haben alle gemeinsam, dass sie außerhalb ihres eigenen Landes in erster Linie eine Internet Fan Gemeinde aufgebaut haben. Die Autoren von Weblogs, bei denen es sich größtenteils um Musiker, Akademiker, Musikkritiker und Journalisten handelt, sind dabei zu den Spezialisten dieser Ghetto-Musikstile und ihrer globalen Stars geworden.

„In den Blogger-Gemeinden wird schon heftig diskutiert, ob M.I.A nun den Beginn einer »Post-Worldmusic« markiere. Der Sound ist weitgehend von Geschichte und Ursprung gelöst. Es gibt auch keine Roots-Erzählung wie die des Blues, auf die M.I.A verweisen wollte. Die Musik spielt in einem gefühlten Ghetto, das von Bombay bis Kingston reicht.“[141]

Unter Musikkritikern und Bloggern löste M.I.A im Jahr 2005 eine Diskussion über Authentizität aus und wurde beschuldigt, ein perfektes Marketingpaket für die Online-Konsumenten dieser neu entstandenen Kategorie von Genres darzustellen. Gerade die Tatsache, dass ihre Musik aus einer Verbindung zahlreicher Ghetto-Musikstile entstanden war und einen Bezug zu den Tamilenkämpfern von Sri Lanka herstellte, löste zahlreiche Diskussionen aus. Ihr Albumtitel *Arular* ist nämlich der Name ihres Vaters als Guerilla-

[141] Sawatzki, Frank: Maya rennt, in: Die Zeit, 28.04.2005, Nr.18, Feuillton, online unter: http://www.zeit.de/2005/18/M_I_A_ [21.09.2009].

Kämpfer. Verschiedene Blog Autoren begannen M.I.A. zu diskutieren und führten dabei stark aufeinander bezogene Diskurse, die für Außenstehende nur schwer verständlich waren.

Der englische Musikkritiker Simon Reynolds bezeichnet M.I.A als „inevitable emanation of the shanty house theory“ und „a perfect pushes-all-the-right-now-buttons package for media and marketers to build a buzz around”. Darüber hinaus sei sie ein regelrechter Diskurswirbel, da sich um sie herum eine Debatte um Authentizität, Postkolonialismus, Kulturtourismus und Aneignung erhitzt habe. Mit all den Verweisen auf verschiedene lokal geprägte Musikstile und ihren außergewöhnlichen biographischen Hintergrund fehle es M.I.A.s Musik jedoch an dem lokalen Charakter, der die dahinter stehende Szene vermittelt.

„In the end, what keeps me teetering on that fence is that for all M.I.A.'s evident intelligence, feistiness, great taste in Other Peoples' Music, and terrific backstory, what's missing from Arular is character: not quirkiness (although she's no Bruza or Elephant Man) so much as local character—those telling details that transmit the true flava of a scene. Arular, strictly speaking, comes from nowhere.”[142]

Jacob Wright, Mitarbeiter einer Werbeagentur, der sich selbst als Lieferant von Teenage Credibility für multinationale Unternehmen bezeichnet und unter dem Pseudonym Byron Bitchlaces auftritt, widerspricht dieser Aussage:

„However M.I.A challenges that - Simon Reynolds' final statement is that Arular ‘comes from nowhere’. I'd disagree - I think it comes straight out of the places on the internet where educated people talk about street music [http://www.dissensus.com/]. And that's probably exactly why said educated people who like street music (i.e. me) find M.I.A's music intensely divisive and problematic. Because it is inauthentic in the exact same way that we are. It's knowledgeable, and steeped in the culture that it imitates, but it manifestly is NOT from that culture. (…) The existence of this demographic and this attitude made the existence of music that caters directly to these attitudes inevitable. And it also made a critique of this music as lacking authenticity also inevitable.”[143]

Der Autor meint, das sei natürlich ironisch, da der Grund, warum gebildete Leute sich der Street Music annähern, gerade ihre Aura der Authentizität sei sowie die gleichzeitige Verachtung für all die leeren Symbole und Zeichen (*signifier*) von Authentizität, die

[142] Reynolds, Simon: Piracy Funds What? – Sass, radical chic, and the inevitable emanation of shanty house theory, but is that enough?, in: Village Voice Online, 18.02.2005, online unter: http://www.villagevoice.com/music/0508,reynolds,61282,22.html [10.11.2006].
[143] Wright, Jacob: Narrow horizons, extreme ideas, in: Lyra Lovelaces [Weblog], 23.02.2005, online unter: http://web.archive.org/web/20060308183039/http://shoelaces.typepad.com/laces/2005/02/narrow_horizons.html [01.12.2009].

andere Formen der Musik annehmen. Wie die Beobachter eines Quantenphänomens verändern sie jedoch die Sache, die sie beobachten, durch ihre Beobachtung. Heute habe sich die Natur der Communities verändert, da eine Verschiebung von einem geographischem zu einem psychographischen Phänomen stattgefunden habe. Gemeinschaften existieren nicht mehr als Straßen oder Nachbarschaften, sondern als Favoritenordner im Explorer und Adressbüchern in Mobiltelephonen. Dies spiegle sich in einer Verschiebung von einer sequenziellen Gesellschaft zu einer parallelen wieder. Deshalb existieren Trends heute nur mehr innerhalb der Communities of Interest, nicht der ganzen Gesellschaft und führen nur mehr zu einer subkulturellen und keiner breiten Popularität.

Reynolds argumentiert daraufhin in seinem Blog Blissblog, dass die lokalen Musikstile, derer sich M.I.A. bedient, wie Funk Carioca, Grime, Reggaeton, Dancehall und New Orleans Bounce zwar offen für äußere Einflüsse seien, es aber immer starke Bezüge zu regionalen Details und Umgebungen gebe und ihre Abgeschlossenheit ein wesentlicher Bestandteil ihrer Intensität sei. Sie seien zwar hybrid, ergeben aber innerhalb eines speziellen Ortes und einer bestimmten Gemeinschaft einen Sinn, was ihre Charakteristik ausmache. In diesem Zusammenhang sei die Ortlosigkeit von M.I.A.s Musik zu verstehen.

"It is in this sense that my comment about Arular being "from nowhere" should be understood. Notice I didn't say Maya is from nowhere (she's from Sri Lanka via Acton and a whole bunch of other places). But the pop art-i-fact she's made is not from a subcultural location in the same way as the musics it's inspired by come from highly territorialized places, where they serve specific communities. (…) A positive take on Arular would be to receive it as referencing an imaginary subculture, perhaps. (…) In other ways, it's just an expression of fandom, as Byron Bitchlaces suggested, it's as if the bloggerati were an ethnos and had generated its own tribal music! Obviously potent music can be created out of diasporic experience, from deracination, but I think it's worth acknowledging the something that is lost. A certain grain or character. (The most grain-free, characterless music on the planet is the most postgeographical--one example being Sasha-style [DJ, a.k.a. Alexander Paul Coe, Anm. d. A.] progressive, as in the Global Underground compilations [Musiklabel, Anm. d. A.]. That is music whose 'locale' is the Globe--an abstraction)."[144]

Nigel Long (a.k.a. Kek-W oder Kid Shirt) meint in seinem Blog Kidshirt, man müsse sich Projekte in ihrem ganzen Kontext ansehen, da diese heutzutage untrennbar mit ihren Marketingstrategien verbunden seien. Früher habe „Authentizität" am stärksten kulturelles „Gewicht" verliehen, aber jetzt scheine das Level der Debatte darüber, ob etwas

[144] Reynolds, Simon: The vortex of discourse a/k/a descent into the M.I.A. SMA-Strom, in: blissblog [Weblog], 07.03.2005, online unter: blissout.blogspot.com/2005_03_01_blissout_archive.html [07.10.2005].

„authentisch“ sei oder nicht einer der Hauptgründe für die Zunahme von kulturellem Gewicht zu sein.

„MIA (and her LP/singles/side-projects) should perhaps be viewed as a metaphorical 'object' that is rolling down a hill: it has the potential to accrete meaning as it rolls, thus gaining Cultural 'Weight' (and therefore Momentuum, which, in turn, decides how much longer it will roll before it's energy is finally spent...) . Once, it seemed that 'Authenticity' was a (if not the) major donor of Cultural 'Weight' (ie yeah, he's an Old Black Guy who's been playing Delta Blues for 40 years, therefore he must be 'real'...), but now the level of debate/discourse about whether something is 'Authentic' or not seems to be a major contributor to increasing its Cultural 'Weight' (ie Eminem: is he the Real Deal? I mean, I know he's white, but, boy can he spit out them flows...).“[145]

Die Tatsache, dass wir unsicher sind, ob etwas kulturelle Bedeutung besitze oder nicht, sei heutzutage genug, um es kulturell bedeutsam zu machen. Unsere eigene Debatte trage zu einer Komplexität und Bedeutung bei, die möglicherweise von Anfang an gar nicht vorhanden war. Die Diskussionen über Authentizität führen dazu, dass wir der Sache mehr Aufmerksamkeit schenken, als wir es normalerweise täten. Das ließe sich in größeren Plattenverkaufszahlen, der Dauer der Karriere, oder was auch immer das kommerzielle Ziel des Projektes war, übersetzen. Die Werbung und das Marketing seien heute weit fortgeschritten und darin erfahren, Zweideutigkeiten, Tabus, ironische Spannungen und Ähnliches einzubauen, damit wir als Konsumenten mehr darüber zu reden haben. Natürlich sei die öffentliche Debatte immer willkommen, da sie Gerede entstehen lässt. M.I.As Strategie bestünde darin, sich einem relativ neuen kulturellem Tabu („Terrorismus“) anzunähern, dadurch, dass sie eine Assoziation mit Freiheitskämpfern eines Landes der „Dritten Welt“ vertritt. Als Resultat all dessen wurde sie zu einem komplexen und faszinierenderen Geschöpf gemacht und Leute, die ihre Musik noch nicht gehört haben, wollen wissen, worüber das ganze Aufheben gemacht wird.

“I could be cynical and point out that supporting worthy ethnic struggles is a marvellous career move if you're aiming for a Independent/Guardian-reading hip 'liberal' coffee-table demographic, but it's sparked an (unexpected) debate (and possible backlash) in the Blogosphere that's now got people questioning her revolutionary credentials, her 'realness', etc.”[146]

Für M.I.A. selbst spielt der Hintergrund der Migration eine starke Rolle, so dass er auch in ihrer Musik sichtbar wird. In einem Interview spricht sie an, dass sie sich nirgends zuhause

[145] Long, Nigel: Cultural Physics (What is real?), in: kidshirt [Weblog], 27.02.2005, Online unter: http://kidshirt.blogspot.com/2005/02/cultural-physics-what-is-real.html [10.11.2006].
[146] Long, Nigel: Cultural Physics (What is real?), in: kidshirt [Weblog], 27.02.2005, online unter: http://kidshirt.blogspot.com/2005/02/cultural-physics-what-is-real.html [10.11.2006].

fühlt und zwischen den Identitäten schwebt, meint aber, dadurch frei von kulturellen Zusammenhängen zu sein. Sie betrachtet sich in England als unter den reichen konservativen Sri Lankas aufgrund ihrer sozialen Lage und ihrer persönlichen Interessen ausgeschlossen. Auf die Frage, ob Leute sie auf Grund ihrer Sri Lanka Herkunft einordnen, meint sie:

„I'm stuck in the middle with nowhere to go. Nobody wants me! So I have to throw myself out there and let anything happen, because I have no sense of home. Part of me wants to go through a mad journey because it's like I have nothing to lose. I have no one to disappoint if I get it wrong. And it's brilliant, because instead of being depressed about not having a home, you can embrace it and turn it into freedom. It frees me from having any cultural connections.“[147]

Die Diskussion um die Sängerin M.I.A. veranschaulicht die Komplexität der technischen und sozialen Veränderungen. Die Musikrichtungen, die sie verwendet, und die als „authentische“ Street Music gelten, existieren nur, weil es durch die technische Vereinfachung für viele Menschen möglich wurde, zuhause billig zu produzieren. Dadurch jedoch, dass es offensichtlich wurde, dass die gleichen Leute eine bestimmte Art von elektronischer, Hip Hop beeinflusster Musik aus verschiedenen Teilen der Welt hören, sind sofort auch Künstler entstanden, die genau dieses Publikumsegment anstreben. Es kam zu einer sehr komplexen Diskussion um die Authentizität der Künstlerin M.I.A., die ihrerseits dazu führte, dass der Künstlerin noch mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde.

6.4.3. Die „New World Music“ als Nicht-Ort

Simon Reynolds spricht mit der “Ortlosigkeit” von M.I.A.s Musik im Gegensatz zu den Stilen, derer sie sich bedient, etwas sehr Wichtiges an. Auch wenn Musikstile, wie der Funk Carioca, der puertoricanische Reggaeton oder der südafrikanische Kwaito äußere Einflüsse, also fremde Aneignungen, als Grundlage haben, so sind diese hybriden Musikstile doch sehr stark von ihrer spezifischen Lokalität und den kontextbedingten Anforderungen geprägt. Die aus verschiedensten fremden und lokalen Einflüssen entstandene Musik ergibt erst in ihrem speziellen regionalen Kontext einen besonderen Sinn und gewinnt auch erst aus ihm heraus ihren besonderen Charakter. Sie ist dort an ein bestimmtes Publikum und an eine bestimmte soziodemographische Bevölkerungsgruppe mit bestimmten Hörgewohnheiten adressiert. Man findet in der Musik viele Referenzen an

[147] M.I.A. zitiert nach Pytlik, Mark: Interview: M.I.A., in: Pitchfork Media, 14.03.2005, online unter http://www.pitchforkmedia.com/interviews/m/mia-05/ [11.11.2006].

die lokale Umgebung und regionale Besonderheiten. Aber auch der verbreitete „europäisierte“ Funk, die „globalist DJs“ und Musiker wie M.I.A. sind an ein bestimmtes Publikum und an eine bestimmte soziodemographische Bevölkerungsgruppe adressiert. Der Gegensatz besteht darin, dass die Musiker und das Publikum des Funk in den Comunidades Cariocas inhaltlich von sehr lokalen Bezügen geprägt sind, während sich die Zuhörer und die Mediatoren der „New World Music“ zum großen Teil auf globale Referenzen beziehen und nicht durch ihre geographische Lokalität gekennzeichnet sind.

Der französische Anthropologe Marc Augé entwarf das Konzept des „Nicht-Ortes“ (non-lieux) und eine Neukonzeption des Ortes in einem global gewordenen Kontext (vgl. Augé 1994). Im Gegensatz zum „anthropologischen Ort“ steht der “Nicht-Ort der Übermoderne“, der Orte des Konsums, des Verkehrs und der Freizeit (Einkaufszentren, Supermärkte, Flughäfen, Autobahnen) und Kommunikationsnetze beinhaltet.
Der anthropologische Ort steht im Gegensatz zu diesen „Nicht-Orten“. Er begründet die Identität der Gruppe, das heißt die Identität des Ortes ist der Anlass für die Entstehung der Gruppe und sie verteidigt ihn gegen äußere und innere Bedrohungen. Der Ort spielt in der kollektiven und individuellen Praxis einer sozialen Gruppe eine Rolle. Er ist von symbolischer Bedeutung für die von der ganzen Gruppe geteilte Identität, die singuläre Identität des Individuums oder der Gruppe von Individuen und das Verhältnis einer Gruppe oder eines Individuums zu anderen. Der Ausdruck „anthropologischer Ort“ meint die konkreten und symbolischen Konstruktionen des Raumes, auf die sich jene beziehen, für die er eine Bedeutung besitzt (vgl. Auge 1994: 56ff). Augé bezeichnet den anthropologischen Ort als „das Sinnprinzip für jene, die dort leben, und das Erkenntnisprinzip für jene, die ihn beobachten“ (Auge 1994:64). „Anthropologische Orte“ zeichnen sich dadurch aus, dass sie mit Sinn aufgeladen sind. Sie haben nach Augé die drei Merkmale Identität, Relation und Geschichte. Der Geburtsort ist konstitutiv für die individuelle Identität. An einem Ort existieren verschiedene Individuen, es gibt Relationen zwischen ihnen und eine Identität, die aus dem gemeinsamen Ort erwächst. Historisch ist der Ort aufgrund der Verknüpfung von Identität und Relation beispielsweise als Ort der Ahnen (vgl. Augé 1994: 64ff). Den „Nicht-Orten“ hingegen fehlen diese Charakteristiken.

Die Übermoderne bringt nach Augé „Nicht-Orte“ hervor, das heißt Räume, die selbst keine „anthropologischen Orte“ sind, aber das Maß unserer Zeit darstellen. Beispiele hierfür sind Krankenhäuser, Autobahnen, Flughäfen, Bahnhöfe, Hotelketten, Einkaufszentren,

Kommunikationsnetze, Transiträume, provisorische Beschäftigungen und bewegliche Behausungen. Es ist eine Welt der einsamen Individualität, der Durchreise, des Provisorischen, Flüchtigen und Vergänglichen. Sowohl für den „Nicht-Ort“ als auch für den Ort gilt jedoch, dass sie niemals in reiner Gestalt existieren. Im „Nicht-Ort“ setzten sich Orte neu zusammen und Relationen werden rekonstruiert. Der Ort verschwindet nie vollkommen und der „Nicht-Ort“ stellt sich niemals vollkommen her (vgl. Augé 1994: 92ff).

„In der konkreten Realität der Welt von heute überschneiden und durchdringen Orte und Räume, Orte und Nicht-Orte sich gegenseitig. Die Möglichkeit des Nicht-Ortes ist an jedem beliebigen Ort gegeben. Die Rückkehr zum Ort ist die Rückkehr dessen, der die Nicht-Orte frequentiert (und der zum Beispiel von einem Zweitwohnsitz träumt, an dem er fest im Boden verwurzelt ist). Orte und Nicht-Orte verhalten sich zueinander (oder verweisen aufeinander) wie die Worte und die Begriffe, mit denen sie beschrieben werden können“ (Augé 1994: 125).

Mit „Nicht-Ort“ werden zwei verschiedene Realitäten bezeichnet, die sich ergänzen: Räume, die für bestimmte Zwecke wie Verkehr, Transit, Handel oder Freizeit geschaffen wurden, und die Beziehung des Individuums zu diesen Orten. Die Vermittlung zwischen dem Individuum und seiner Umgebung erfolgt im Raum des Nicht-Ortes über Worte und Texte. Die Vorstellungskraft des noch nie in Tahiti Gewesenen wird angeregt, wenn er dieses Wort hört. Gleichzeitig besitzen zahlreiche Begriffe wie „Ferienaufenthalt“, „Reise“, „Meer“ und „Sonne“ die gleiche Kraft. Was für uns nicht exotisch klingt, kann anderswo die gleiche Anziehungskraft ausüben wie „Amerika“, „Europa“, „Abendland“ oder „Konsum“ (vgl. Augé 1994: 110f). Es sind Orte, die nur durch Worte existieren. Das Wort erzeugt Bilder, schafft einen Mythos und sorgt für dessen Funktionieren (Fernsehzuschauer bleiben Sendungen treu, Tourismus wächst). Das Exotische wird zu einer Sehenswürdigkeit des „Nicht-Ortes“.

„Was der Betrachter der Moderne sieht, ist das Ineinander von Altem und Neuem. Die Übermoderne macht das Alte (die Geschichte) zu einem Spektakel eigener Art, so wie es mit allem Exotischen und allen lokalen Besonderheiten geschieht. Die Geschichte und das Exotische spielen hier dieselbe Rolle wie »Zitate« in geschriebenen Texten – ein Status, der eklatant in den Katalogen der Reiseveranstalter zum Vorschein kommt. An den Nicht-Orten der Übermoderne gibt es stets einen speziellen Platz (im Schaufenster, auf einem Plakat, rechts von der Maschine, links von der Autobahn), an denen »Sehenswürdigkeiten« als solche repräsentiert werden – Ananas von der Elfenbeinküste, Venedig, die Stadt der Dogen, Tanger, die Ausgrabungen in Alésia. Doch sie schaffen keine Synthese, sie integrieren nichts, sondern autorisieren lediglich für die kurze Zeit, in der man sie passiert, die Koexistenz unterschiedlicher, vergleichbarer und gegeneinander gleichgültiger Individualitäten“ (Augé 1994: 129).

Die wirklichen „Nicht-Orte“ der Übermoderne (Autobahn, Supermarkt, Flughafen, etc.) charakterisieren sich dadurch, dass sie auch von den Worten oder Texten definiert werden, die sie mitteilen. Sie sind Gebrauchsanleitungen, die mittels Vorschriften, Verboten oder Informationen ausgedrückt werden und oft auf explizite und kodifizierte Ideogramme zurückgreifen (Zeichen des Straßenverkehrs, Symbole in Reiseführern). Auf diese Weise werden die Bedingungen für den Verkehr in Räumen dargelegt, in denen die Individuen vielfach nur mit Texten interagieren, deren Urheber juristische Personen oder Institutionen sind. Zum Text auf der Autobahn zählen auch Hinweisschilder, die auf Orte und bemerkenswerte Punkte, architektonische und natürliche Besonderheiten in der Landschaft verweisen. Die Aufschriften auf Autobahnen, im Supermarkt oder auf Geldautomaten richten sich unterschiedslos an jeden und erzeugen dadurch einen „Durchschnitts-menschen“, der als Benutzer des Verkehrs-, Handels-, oder Bankensystems definiert ist (vgl. Augé 1994:113ff).

„Während die Identität der einen und der anderen den »anthropologischen Ort« ausmachte, über das heimliche Einverständnis der Sprache, die Merkzeichen der Landschaft, die nichtformulierten Regeln der Lebenskunst, erzeugt der Nicht-Ort die von den Passagieren, Kunden, Sonntagsfahrern geteilte Identität. Zweifellos mag die relative Anonymität, die mit dieser provisorischen Identität verbunden ist, sogar als Befreiung empfunden werden, weil man sich nicht mehr an Position und Rang oder an die Vorschriften der äußeren Erscheinung zu halten braucht“ (Augé 1994: 118f).

Der Benutzer des „Nicht-Ortes“ ist allein, aber den anderen gleich und befindet sich mit dem Nicht-Ort bzw. den dahinterstehenden Institutionen in einem Vertragsverhältnis (etwa über Flugtickets, Kreditkarten oder Einkaufswagen). Im Gegensatz zum anthropologischen Ort spielen Identität, Relation und Geschichte keine Rolle.

„Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit. Er gibt auch der Geschichte keinen Raum, die sich am Ende in ein Element des Schauspiels verwandelt, zumeist in Texte und Hinweise. Die Herrschaft gehört der Aktualität und den Erfordernissen der Gegenwart. Da Nicht-Orte durchquert werden, bemessen sie sich nach Zeiteinheiten“ (Augé 1994: 121f).

Die Konsumenten dieser Räume sind von Bildern einer Kosmologie umgeben, die im Gegensatz zu den üblicherweise von den Ethnologen untersuchten Weltbildern einen universellen Charakter hat (vgl. Augé 1994: 124). Ein immer größerer Teil der Menschen lebt heute zeitweise außerhalb territorialer Bindungen. Die Ethnologie beschäftigt sich mit zwei Räumen: mit dem Ort, den sie untersucht (z.B. ein Dorf), und mit dem größeren Raum, der den Ort umgibt und von dem Einflüsse ausgehen, die sich auf den Ort

auswirken (z.B. der Staat). In der heutigen Übermoderne ist dieser Raum von „Nicht-Orten“ geprägt, die zum Teil aus Bildern bestehen (vgl. Augé 1994: 138).

Im Diskurs des „globalen Ghettotech“ bzw. der „New World Music“ findet sich die Beziehung zwischen den von Augé beschriebenen „anthropologischen Orten“ und „Nicht-Orten“ in verschiedener Form wieder. Die Musikstile wie Funk, Kwaito, Kuduro, Cumbia Villera und Reggaeton sind sehr stark von dem Territorium geprägt, in dem sie ihren Ursprung haben. Diese Orte sind durch eine geographische und soziale Nähe gekennzeichnet und haben eine starke Bedeutung für die Identität als Gruppe. Die Musik erlangt erst innerhalb dieser Territorien und Gemeinschaften ihren eigentlichen Sinn und ist durch die sozialen und kulturellen Kontexte bestimmt, welche sie geformt haben. Sie bezieht sich stark auf ihr regionales Umfeld, einen Ort, der einen „anthropologischen Ort“ im Sinne Augés darstellt.
Im Gegensatz dazu steht der Diskurs der „New World Music“ bzw. des „global Ghettotech“, welcher sich nicht nur auf die Rezeption der verschiedenen elektronischen, von globalen Stilen beeinflussten lokalen Musikgenres in den „westlichen“ Metropolen bezieht, sondern auch auf eine neue, vom Internet und den neuen Technologien geprägten Welt. Diese „Neue Weltmusik“ bzw. „Musik der Neuen Welt“ ist eine Collage der weltweiten Armenviertel und spielt in einem global verfügbaren Ghetto. Als kurzlebige Trends werden die Genres von ihrem Ursprung und ihrer Geschichte gelöst und global verbreitet. „New World Music“ bzw. “global Ghettotech“ ist ein Beispiel für eine Musik, die auf einen „Nicht-Ort“ verweist, der nur durch die Worte existiert, die ihn bezeichnen. Es handelt sich um ein „gefühltes Ghetto“ auf globaler Ebene und keinen realen Ort, sondern in den Worten Augés um „Nicht-Orte oder vielmehr imaginäre Orte, banale Utopien, Klischees“ (Augé 1994:112). Es ist der Mythos einer „Neuen Weltmusik“, der durch Worte geschaffen wurde, auf diese Weise funktioniert und sich in einen Marktwert verwandelt hat. Auch die Stars und Ikonen dieser Musik verweisen auf keine „anthropologischen Orte“ mehr, da es nicht die Musiker sind, welche die Musik kreiert haben, sondern deren „kosmopolitische“ Mediatoren. Nicht nur werden die regionalen Musikstile in dieser neuen Kategorisierung auf einem globalen Level eingeordnet, sondern es treten auch Mittelsmänner und Verbreitungspersönlichkeiten zutage, die sich mit diesem „globalen Ghettostil“ identifizieren. Stars wie M.I.A. werden zu den perfekt abgestimmten Marketingpaketen für die Online-Konsumenten dieser neu entstandenen Kategorie von Genres. Die „globalists“, das heißt die global agierenden, global beeinflussten und von

einem eklektischen Musikgeschmack charakterisierten DJs, Sängerinnen und Produzenten, werden zu „globalen Touristen“ dieser Musikgenres. Die Art und Weise wie das Lokale durch Technologien wie Filesharing, MP3 oder Peer-to-Peer-Systemen global verfügbar wurde, wird genützt. Dabei gilt das Interesse mehr den musikalischen Charakteristiken wie der rhythmischen Kraft und rohen Produktionsweise als den Ursprüngen und sozialen Kontexten, welche lediglich die exotische Betrachtungsweise dieser Musik fördern. Die Mediatoren der Musik sind die zentralen Persönlichkeiten des „Nicht-Ortes“ der „New World Music“. Diese Loslösung von geographischen und sozialen Umfeldern wird von verschiedenen Akteuren unterschiedlich wahrgenommen. So bewertet M.I.A. ihre durch die Migration verursachte Heimatlosigkeit positiv als Freiheit von kultureller Zugehörigkeit, während andere wie Simon Reynolds gerade diesen Aspekt ihrer Musik als fehlenden Charakter interpretieren. Die Konsumenten der „New World Music“ sind auf ähnliche Weise kosmopolitisch und „post-geographisch“, da sich das Zielpublikum vor allem im virtuellen und digitalen Raum der Internetforen und Weblogs findet. Es handelt sich dabei um ein transnationales, trendbewusstes, von den neuen Technologien wie File-Sharing, My Space, You Tube und MP3 geprägtes Publikum der „westlichen“ Metropolen. Veranstaltungen in den Clubs der urbanen Zentren, die sich den der „New World Music“ zugerechneten Genres widmen, unterscheiden sich nur gering, unabhängig davon, ob sie in Paris, New York, Berlin, London oder Wien stattfinden. Die Weblogs sind das wichtigste Medium einer neuen Generation an DJs, Musikern, Journalisten, Akademikern und deren Publikum und ebenfalls Beispiele für „Nicht-Orte“. In der Blogosphäre existiert eine Vermittlung zwischen den verschiedenen Individuen, welche sich an unterschiedlichen geographischen Orten befinden, über Worte, Texte und oft auch Bilder.

Es gibt zwar keine Gebrauchsanleitungen und Vorschriften, aber sehr wohl eine kodifizierte Sprache, eine eigene Struktur und spezielle Bedingungen für die Kommunikation. Die Individuen interagieren hier alleine mittels Texten, deren Urheber oft anonym bleiben, da sie unter einen Pseudonym auftreten. Das Internet bietet auf diese Weise die Möglichkeit, eine provisorische Identität anzunehmen, die eigentliche Identität zu verbergen und eine relative Anonymität zu erfahren, die hier ebenfalls eine Befreiung darstellt. Anstatt der Hinweisschilder der Autobahnen, von denen Augé spricht, existieren Links in den Hypertexten, die ebenfalls auf bemerkenswerte Punkte der Internetlandschaft oder auf eine bestimmte Musik verweisen. Funk und andere Musikstile sind die exotischen Zitate und Sehenswürdigkeiten, auf die hingewiesen wird. Auch wenn die Blogs vielfach ein sehr spezielles Publikum haben, welches miteinander interagiert (DJs, Journalisten,

Musikkritiker, andere Blogautoren, etc.), so richten sie sich, wie die von Augé beschriebenen Aufschriften der „Nicht-Orte“, unterschiedslos an jeden, soweit er mit der hier verwendeten Spezialsprache vertraut ist. Die jeweils mit einem Datum versehenen Blog-Eintragungen sind Zeiteinheiten eines Mediums, das sich meist Themen widmet, welche durch ihre Aktualität und Gegenwärtigkeit gekennzeichnet sind.
Es existiert jedoch auch im Raum der „New World Music“ eine Durchdringung von Orten und „Nicht-Orten“, sowohl was die einzelnen Musikgenres selbst als auch was die Blogosssphäre betrifft. Das Publikum und die Mediatoren der „New World Music“ leben an einem „realen“ Ort und verbringen lediglich kurze Zeit in diesen speziellen „Nicht-Orten“. Die obige Darstellung ist eine Vereinfachung, die der Abbildung von gewissen Grundcharakteristiken dient. Einige Mediatoren der „New World Music“, ob es sich dabei um DJs, Blog-Autoren oder andere Akteure handelt, treten in eine enge Verbindung mit den „anthropologischen Orten“, an denen Genres wie Funk oder Reggaeton ihren Ursprung haben. Auch Musiker der lokalen Szenen, beispielsweise Funk-DJs wie Sandrinho, DJ Edgar oder andere Funkeiros, sind auf Plattformen wie My Space vertreten und stehen in Kontakt mit den Netzwerken, die sich um die „Neue Weltmusik“ gebildet haben. Darüber hinaus ist die Blogosphäre zum Teil durch eine hohe Reflexivität in Bezug auf die ethischen Probleme gekennzeichnet, die durch die Verbreitung der verschiedenen „Ghettogenres“ auftreten.

Die vielfältigen Verbindungen zwischen Internet-Netzwerken und realen Orten spielen auch bei Appadurais Unterscheidung zwischen „virtuellen“ und „räumlichen Nachbarschaften“ eine Rolle. Es geht dabei um die Probleme, die die Produktion von Lokalität in einer deterritorialisierten, diasporaförmigen und transnationalen Welt mit sich bringt (vgl. Appadurai 1996: 188f). Die Kommunikation über lokale und staatliche Grenzen hinweg wird immer einfacher. Elektronische Gemeinschaften, die durch das Internet entstanden sind, erlauben Debatten, Dialoge und Beziehungen zwischen territorial weit verteilten Menschen, die imaginierte Gemeinschaften und Interessensgemeinschaften bilden. Diese Formen der elektronisch vermittelten Kommunikation schaffen „virtuelle Nachbarschaften“, die nicht mehr länger durch Territorien, Reisepass, Steuern, Wahlen, etc. begrenzt sind, sondern durch den Zugang zu der Computer-Software und Hardware. Durch die Netzwerke fließen gleichzeitig Informationen und Meinungen, die viele Lebensbereiche beeinflussen. Dem Anschein nach repräsentieren die elektronischen Gemeinschaften die Abwesenheit der face-to-face Beziehungen, der räumlichen Nähe und

der vielfältigen sozialen Interaktionen, die die Idee der Nachbarschaft als zentrale Eigenschaften impliziert. Jedoch gibt es komplexe Beziehungen zwischen den beiden Formen der Nachbarschaft. Die „virtuellen Nachbarschaften“ besitzen die Fähigkeit, Ideen, Meinungen, Geld und soziale Verbindungen zu mobilisieren, die oft direkt zu den gelebten Nachbarschaften zurückfließen – in Form von Währungsflüssen, Waffen für lokale Nationalismen und Unterstützung für verschiedene Positionen in hoch lokalisierten öffentlichen Sphären. Dabei sind vor allem die besser gebildeten und höheren sozialen Schichten der Diaspora-Gemeinschaft in die „virtuellen Nachbarschaften“ involviert (vgl. Appadurai 1996: 194ff).

Mit der obigen Klassifizierung der Internetforen und Blogs zu „New World Music“ als „Nicht-Orte“ und „virtuelle Nachbarschaften“ möchte ich nicht behaupten, dass jegliche Kommunikation im Internet losgelöst von bestimmten Orten und rein virtuell ist. Neue Technologien formen nicht nur ihre Umwelt, sondern werden selbst auch von den Menschen beeinflusst. Die gleichen Menschen, die an Diskussionen zur „New World Music“ in den Blogs teilhaben und diese Vorstellungen prägen, nutzen das Internet auch als Bewohner der Orte, an denen sie physisch präsent sind, als eine Kommunikations-möglichkeit mit ihrer Familie und ihren Freunden, die herkömmliche Techniken wie das Telefon oder den persönlichen Kontakt lediglich ergänzt, jedoch nicht ersetzt. Der „Nicht-Ort“ der „New World Music“ ist lediglich eine Online-Interessensgemeinschaft, eine „virtuelle Nachbarschaft“, die auch aufgrund der Tatsache entstanden ist, dass sich weltweit nur wenige Menschen mit diesem Nischenthema beschäftigen und sie in den Neuen Medien Möglichkeiten wahrnehmen, mit Gleichgesinnten von geographisch weit entfernten Orten kommunizieren zu können. Die Erfahrungen, welche sie in ihrer physischen Umwelt machen, prägen die Menschen und wirken sich somit auch auf ihre Online-Kommunikation aus. Anderseits wirkt sich die zunehmende Popularität verschiedener Ghetto-Musikstile im Zuge des „New World Music“ Diskurses in Form von Geldflüssen, Anerkennung und gegenseitigem Austausch auch auf die „anthropologischen Orte“ und „räumlichen Nachbarschaften“ aus. Das bedeutet nicht nur, dass es starke Verbindungen und gegenseitige Durchdringungen zwischen „anthropologischen Orten“ und „Nicht-Orten“ bzw. „virtuellen und räumlichen Nachbarschaften“ gibt, sondern auch, dass es keinen vollständig „virtuellen“, von der gelebten Realität abgetrennten digitalen Kommunikationsraum gibt.

Trotzdem stehen die „virtuellen Gemeinschaften“ in Verbindung mit Macht und ökonomischen Möglichkeiten. In den Hypertexten der digitalen Kommunikationsräume wird die globale Verbreitung medialer Botschaften ermöglicht. Kulturelle Praktiken können von ihren geographischen Räumen, ihrem Ursprung und ihrer Geschichte losgelöst werden und auf elektronische Weise die digitalen Netzwerke betreten. Die sozialen und geographischen Ungleichheiten in Bezug auf den Zugang zum Internet führen zu einer ungleichen Vertretung, abhängig von der Bildung und den ökonomischen Möglichkeiten. Die gesellschaftlichen Eliten der globalen Metropolen wie Akademiker, Manager und Experten handeln in einem globalen Bezugsrahmen und sind von einer kosmopolitischen Orientierung geprägt. Sie nehmen in den Netzwerken eine dominante Position ein, während es den ökonomisch benachteiligten Menschen aufgrund der fehlenden Infrastruktur an diesen Möglichkeiten mangelt. Aufgrund ihrer fehlenden Präsenz und geringen Machtposition in den digitalen Netzwerken haben sie weniger Zugang zu der Vermittlung ihrer eigenen Botschaften und Werte und werden in vieler Hinsicht unsichtbar. Bestehende gesellschaftliche Machtstrukturen und Hierarchien sind auch im Internet von Bedeutung. Deswegen gilt auch in Bezug auf Funk und andere „New World Music“-Genres, dass die gesellschaftlichen Eliten und Experten (Akademiker, „globalist“ DJs, Journalisten) ihre eigenen Vorstellungen und Werte durchsetzen und miteinander in Blogs diskutieren können, während die Bewohner der Armenviertel nur auf geringe Weise den Fremdrepräsentationen ihre eigenen Selbstrepräsentationen entgegenstellen können, da es ihnen sowohl an den Infrastrukturen als auch an den kulturellen Codes mangelt und sie durch Sprachbarrieren von den digitalen Netzwerken, welche sie repräsentieren, getrennt sind.

6.4.4. Clubkulturen und DJ Cultures

Funk und andere so genannte „New World Music“-Stile sind nicht nur im Internet und anderen Medien vertreten, sondern spielen auch als „Clubkulturen“ eine Rolle. All diese Stile werden vor allem in den Clubs der globalen Metropolen gespielt und stehen hier mit einem trendbewussten Publikum in Verbindung. Bei Clubkulturen handelt es sich nach Sarah Thornton um Jugendkulturen, deren symbolischer Raum der Tanzclub ist.

„Club cultures are taste cultures. The crowds generally congregate on the basis of their shared taste in music, their consumption of common media and, most importantly, their preference for people with similar tastes to themselves. (…) Club cultures are faddish,

fragmented and heavily dependent on people 'being in the know' – on being 'hip', 'cool' or 'happening'" (Thornton 1997: 200).

Zwar handelt es sich bei der internationalen „New World Music"-Szene um eine Clubkultur, da die Musik von DJs vor allem in Clubs gespielt wird, doch ist der Club nicht mehr der einzige Ort, da sich auch im Internet Netzwerke bilden. Das Internet wird mit Blogs, Onlineartikeln von Zeitungen und Zeitschriften, File-Sharing, MySpace und YouTube zu einem dominanten Raum des Austauschs und der Zusammenkunft. Während Thornton die globale Clubkultur als stark lokal verwurzelt beschreibt, werden in der „New World Music" durch das Internet die Trends immer transnationaler und das Publikum immer weniger „municipal, regional and national" (Thornton 1995: 3). Es kommt zwar zu lokalen Anpassungen, jedoch haben die verstärkten Kommunikationsmöglichkeiten des Internets auch hier zu Veränderungen geführt. So ist die transnationale Interpretation des Funk Carioca in den „Global Cities" ziemlich ähnlich, auch wenn es regionale Eigenheiten gibt. Die gerade aktuelle Musik, die beliebtesten DJs und Musiker sind alles primär transnationale Phänomene. Die von Thornton beschriebenen Charakteristiken der Clubkultur erklären jedoch die zentrale Stellung des DJs und die untergeordnete Rolle der lokalen Musiker des Funk und anderer „New World Music"-Genres.

In der Clubkultur besitzen die DJs einen zentralen Stellenwert. In diesen „disc cultures" bekommt die Technologie einen neuen Status und das Musikersein wird unwichtiger. Es entstehen neue Ästhetiken und Werte: „Producers, sound engineers, remixers and DJs (…) are the creative heroes of dance genres" (Thornton 1995: 4). Während man seine Arbeit in den 1950er Jahren noch als etwas Unqualifiziertes betrachtete, wurde der DJ schließlich zu einem Künstler und einem Garant für subkulturelle Authentizität. Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre begannen die DJs als Trendsetter und Meinungsmacher wahrgenommen zu werden und ihre Autorität in Bezug auf die jugendlichen Tänzer wurde erkannt. Ab den 1970er Jahren wurden sie auch von der Plattenindustrie als Experten für Tanzmusik und Märkte wahrgenommen. Der DJ galt nun als Musiker, der durch das Mixen eine neue Musik kreierte. In der Clubkultur wird Exklusivität wichtiger als die originale Produktion. Platten erhalten ihr Prestige aus der Tatsache, dass sie rar, schwer erhältlich, neu und exklusiv sind. Sind die originalen Produzenten und Sänger geographisch oder auch historisch weit entfernt, so können Platten Prestige und Autorität erhalten. Da der DJ und die Schallplatten im Zentrum stehen, hat sich eine neue Form der Authentizität entwickelt, die in der Entdeckung von Neuigkeiten und Raritäten liegt. Mit der immer

schnelleren Verbreitung von Sounds und Moden wird es in den Clubs immer wichtiger, frische Sounds zu liefern. Diese verlieren sehr schnell wieder an Aktualität. In den Kulturen der Popmusik ersetzt die Neuartigkeit und Rarität die Einzigartigkeit einer Musik (vgl. Thornton 1995: 60ff).

Kommt es zu einer breiten Popularität eines Genres verliert es seine Bedeutung für den Underground. Diese Kultur definiert sich selbst in Opposition zur Kultur der Eltern, der breiteren Kultur bzw. des so genannten „Mainstreams“. Den theoretischen Überlegungen von Bourdieu (vgl. Bourdieu 1992) folgend entwirft Thornton das Konzept von “hipness” als Form des subkulturellen Kapitals: “To be ‘hip’ is to be privy to insider knowledges that are threatened by general distribution and easy access of mass media” (Thornton 1995: 6). Das subkulturelle Kapital bringt dem Besitzer einen Status in den Augen der relevanten Beobachter. Es wirkt sich auf die Jugendlichen aus wie das kulturelle Kapital (in Form von Büchern oder Gemälden) auf den Erwachsenen. Das subkulturelle Kapital zeigt sich beispielsweise in Plattensammlungen (limited edition twelve inches), dem eigenen Wissen, dem Gebrauch des zeitgemäßen Slangs und dem Aussehen (vgl. Thornton 1995: 11f). So wie sich das kulturelle Kapital vielfach in ökonomisches Kapital umwandeln lässt, bringt auch das subkulturelle Kapital weiteren Nutzen:

„While subcultural capital may not convert into economic capital with the same ease or financial reward as cultural capital, a variety of occupations and incomes can be gained as result of ‘hipness’. DJs, club organizers, clothes designers, music and style journalists and various record industry professionals all make living from their subcultural capital. Moreover, within club cultures, people in these professions often enjoy a lot of respect not only because of the high volume of subcultural capital, but also from their role in defining and creating it. In knowing, owning and playing the music, DJs, in particular, are sometimes positioned as the masters of the scene” (Thornton 1995: 12).

Thornton unterscheidet verschiedene Medientypen, die zur Bildung einer neuen subkulturellen Bewegung einen entscheidenden Beitrag liefern. Sie spielen eine grundlegende Rolle bei der Kreation des subkulturellen Kapitals, welches durch seine Flüchtigkeit und Vergänglichkeit gekennzeichnet ist:

„Its subcultural capitals have built-in obsolescence so that it can maintain its status not only as the prerogative of the young, but the ‘hip’. This is why the media are crucial; they are the main disseminators of these fleeting capitals. They are not simply another symbolic good or indicator of distinction, but a series of institutional networks essential to the creation, classification and distribution of cultural knowledge” (Thornton 1995: 118).

Thornton unterscheidet zwischen Mikro-, Nischen- und Massenmedien. Eine positive Darstellung in den Massenmedien wie dem Primetime TV, dem nationalen öffentlichen Radio und massiv verbreiteten Boulevardzeitungen kann beispielsweise den „kiss of death“ für eine Jugendkultur bedeuten. Ausverkauf, „selling out“ heißt für Thornton innerhalb der Subkultur „selling to outsiders“, was die Exklusivität der Clubkulturen bedroht, da die Musik für ihre anfänglichen Anhänger, die „Early Adopter“, zu populär wird. Trotzdem ist es für die Subkultur wichtig, dass die Musik als fähig gilt, den Mainstream zu erobern. Gerade die Tatsache, dass die subkulturelle Musik eines Tages den Mainstream erreicht, zeugt von der Originalität der Musik und der Fähigkeit der „Early Adopters“, Trendsetter zu sein. Eine Musik, die nie über ihren ursprünglichen subkulturellen Status hinausgeht, wird schnell als ein Misserfolg betrachtet, denn der Early Adopter kann nur stolz auf seinen Status sein, wenn das Phänomen später breite Popularität erlangt (vgl. Thornton 1995: 120ff). Eine negative Berichterstattung in den Medien legitimiert die Musik und macht die Jugendkulturen authentisch, kulturell radikal und politisch bedeutsam: „’Moral panic’ can therefore be seen as a form of hype orchestrated by culture industries that target the youth market” (Thornton 1995: 136). Hysterische Berichte in den großen Zeitungen werden somit zu einer unbezahlbaren PR-Kampagne für die Musik. Die mediale Skandalisierung macht eine Musikrichtung oder eine Gruppe gleichzeitig einer breiteren Öffentlichkeit bekannt und verhindert Anschuldigungen eines Ausverkaufs der Subkultur. Die „moral panic“, die durch die Assoziation mit Sex, Drogen und Gewalt ausgelöst wird, wirkt sich positiv auf die Musikrichtung aus, da Populärmusik immer auf der Suche nach Bedeutsamkeit strebt. Damit bekommt sie eine über eine leichte Unterhaltung hinausgehende Bedeutung und wird auch über ihre inneren Grenzen hinweg berichtenswert (vgl. Thornton 1995: 129ff).

Neben den Massenmedien spielen Mikro- und Nischenmedien bei der Entstehung und Verbreitung einer musikalischen Subkultur eine Rolle. Mikromedien wie Fanzines, Flyer, Anzeigenlisten in Stadtzeitschriften sowie Piratenradios haben eine direkt auf die Zielgruppe ausgerichtete Ausbreitung mit geringer Reichweite und besitzen unter den Clubbesuchern die größte Kredibilität und Wirksamkeit. Die Mikromedien besitzen zusammen mit der Mund-zu-Mund-Propaganda die größte Authentizität innerhalb der Subkultur. Sie gelten als unverfälscht und autonom. Mit Hilfe der Mikromedien wird seitens der Organisatoren versucht, aktiv an der Gestaltung von Mundpropaganda mitzuwirken (vgl. Thornton 1995: 137f). Nischenmedien wie Musikzeitschriften bzw.

Publikumszeitschriften sind an Jugendliche adressiert, bringen Artikel über Musik und Style und erhalten Anzeigen von der Platten-, Mode-, Getränke- und Tabakindustrie. Sie wirken an der Kreation einer Subkultur mit:

„While flyers and listings tend to deal in the corporeal world of the crowds, and tabloids handle the sweeping and scandalous impact of movements, consumer magazines operate the subcultures. They categorize social groups, arrange sounds, itemize attire and label everything. They baptize scenes and generate the self-consciousness required to maintain cultural distinctions. They give definition to vague cultural formations, pull together and reify disparate materials which become subcultural homologies. The music and style press are crucial to our conceptions of British youth; they do not just cover subcultures, they help construct them" (Thornton 1995: 151).

Die Nischenmedien tragen dazu bei, dass eine Musikrichtung zu einer voll ausgebildeten Subkultur wird. Für Musikmagazine ist es notwendig, sich der ständigen Fluktuation der Subkulturen anzupassen, um ihre Leserschaft zu behalten. Man kann hierbei die Magazine, die lediglich eine Beschreibung der gerade vorherrschenden Musikstile liefern, von jenen unterscheiden, welche an der Konstruktion der Subkultur aktiv beteiligt sind, neue Talente suchen und frühen Anzeichen von neuen Subkulturen nachspüren. Es geht darum, am Puls der Zeit zu bleiben, Musikkulturen zu entdecken und zu entwickeln. Indem sie die Musik und die dahinter stehende Szene darstellen und konstruieren, tragen sie ebenfalls zur Authentifizierung einer Subkultur bei. Die Presse formt Diskurse über eine Musik, welche oft von den PR-Abteilungen der Plattenlabels angezettelt werden, die Genres im Zuge des Imports, Kompilierens und Marketings prägen (vgl. Thornton 1995: 152ff). Subkulturen und Musikstile werden nicht nur entdeckt, sondern gleichzeitig konstruiert:

„Like genres, subcultures are constructed in the process as being 'discovered'. Journalists and photographers do not invent subcultures, but shape them, mark their core and reify their borders. Media and other culture industries are integral to the process by which we create groups through their representation" (Thornton 1995: 160).

Die Charakteristiken der Clubkulturen und ihre Bezüge zu den Medien, die Thornton Mitte der 1990er Jahre in Bezug auf die Techno- und Ravekultur in London beschrieben hat, stimmen in vielen Punkten mit der Verbreitung des Funk und anderen „New World Music"-Stilen überein wie in Bezug auf den Status der DJs, „Hipness" als kulturellem Kapital, der Position des Early Adopters und der Rolle der Nischenmedien bei der Entwicklung einer Subkultur. In anderen Punkten unterscheiden sie sich jedoch.
„Hipness" ist bei der Verbreitung von „New World Music"-Stilen wie Funk ebenfalls ein wichtiges subkulturelles Kapital. Es wird hier jedoch nicht nur durch die Existenz der

Clubkulturszene selbst und ihre Abgrenzung vom Mainstream entwickelt, sondern entsteht auch durch die vermeintliche Exotik und Authentizität der lokalen Ghettomusikstile, derer sie sich bedient. Durch das Internet verbreitete Musik, Texte und Bilder werden zu „exotic cultural symbols (…) that some ‚hipsters' employ as cultural capital."[148]
Die enge Verbindung der Clubkultur mit dem DJ und seine Interaktion mit dem Publikum ist wichtig, um die Bedeutungsverschiebungen zu verstehen, die sich mit der Verbreitung des Funk ins Ausland entwickelt haben. Da der DJ, der dem Publikum exklusive und rare Neuigkeiten bringt, im Zentrum steht, nehmen die originalen Produzenten eine sekundäre Stellung ein und die Entdeckung der Musik wird zum wichtigsten Charakteristikum. Es erklärt auch, warum im internationalen Kontext der Funk-DJ einen Aufstieg erfuhr, während der MC, dessen Inhalte aufgrund der sprachlichen Barrieren nicht verstanden werden, eine sekundäre Stellung bezieht. Aufgrund der Tatsache, dass der DJ ständig neue exklusive Sounds liefern muss, um seinen Status beizubehalten, verlieren die einzelnen Genres der „New World Music" schnell an Bedeutung, sobald sie nicht mehr als der letzte Trend gelten und leichter erhältlich sind.

In den internationalen Medien wird nicht mehr die Jugendkultur der globalen Clubszenen selbst skandalisiert, sondern die lokalen Szenen um Genres wie Funk, da die Musik in ihrem Heimatland durch die Assoziation mit Sex, Drogen und Gewalt eine „moral panic" erzeugt. Gerade diese Tatsache trägt im Ausland zur Exotisierung und einem Interesse an der Musik bei, da die Musikkultur aufgrund der geographischen Distanz „unbedrohlich" und durch die lokale Skandalisierung lediglich „bedeutsamer" wird. Auf regionaler Ebene, das heißt in Brasilien selbst, ist die Situation aufgrund der fortwährenden Stigmatisierung der Favelas jedoch komplizierter und komplexer. Den Gewalt- und Sexdiskurs auf eine Strategie der Musikindustrie zu reduzieren, wäre eine zu einfache Interpretation. Auch wenn sich Popularisierung und Kriminalisierung gegenseitig bedingen und verstärken, so stehen die Angst und das Stigma gegenüber der Musik in einer direkten Beziehung mit der gesellschaftlichen Situation in Rio de Janeiro und den Favelas. Außerdem ist Funk im eigenen Land gleichzeitig Underground und Mainstream, da einerseits immer noch illegale Bailes de Comunidade stattfinden, die Musik andererseits aber das Fernsehen und Radio erobert hat. Zwar trägt die Skandalisierung dazu bei, den Musikstil für „rebellische" Mittelklasse-Jugendliche interessant zu machen, in Zeiten der Anerkennung in der

[148] Marshall, Wayne: Global Ghettotech vs. Indie Rock. The Contempo Cartography of Hip, in: wayne&wax [Weblog], 24.10.2007, http://wayneandwax.com/?p=205 [11.11.2009].

Mittel- und Oberschicht war Funk jedoch nie ein subkulturelles, sondern immer ein massenmediales Phänomen. Die Medien haben zwar den wichtigsten Beitrag zu der Kreation der heutigen Vorstellungen zu Funk innerhalb und außerhalb Brasiliens geliefert, jedoch waren mit dieser „Skandalisierung“ wenige Vorteile für die Funkeiros der Carioca Comunidades verbunden, da sie in Folge jeweils unter starken gesetzlichen Repressionen zu leiden hatten. Somit kann die Skandalisierung des Funk in Brasilien nicht als eine Strategie des Musikmarktes betrachtet werden, einen subkulturellen „Hype“ zu kreieren. Eine zur subkulturellen Popularität beitragende Skandalisierung gab es im internationalen Bereich in Bezug auf M.I.A., die durch die Diskussion über ihre „Terrorismus-Tabubrüche“ berühmt geworden ist. Durch diese Debatten ist ihre Musik für das Publikum von leichter Unterhaltung zu einem echten politischen Statement aufgestiegen. Nachdem sie berühmt waren, haben sowohl M.I.A. als auch Diplo auf Anschuldigungen der Ausbeutung mit einem politischen Engagement reagiert, indem sie Projekte mit benachteiligten Bevölkerungsgruppen durchführten. Neben der Anerkennung ihrer positiven Absichten könnte es jedoch auch als eine Methode des Guerillamarketings betrachtet werden, da zu dieser Form des Marketings auch die Gründung von politischen Initiativen zählt. Damit wird das Ziel verfolgt, bei dem Zielpublikum als glaubwürdig und außergewöhnlich zu gelten.

In Bezug auf die Mikromedien spielen bei Funk und der „New World Music“ in Zeiten des Internets auch zahlreiche Blogs und Internetforen eine wichtige Rolle. So sind heute Fanzines eher in Form von Blogs vorhanden. Nischenmedien spielten und spielen bei der Verbreitung und Repräsentation des Funk und der „New World Music“ als Ganzes eine große Rolle. In den internationalen Musik-Fachzeitschriften und neuen Technologien wie Blogs von Musikkritikern, DJs und Akademikern findet das von Thornton beschriebene Formen der Musik statt. Obwohl sich in Brasilien selbst schon lange Vorstellungen einer Essenz der Kultur herausgebildet haben, wird die Musik neu gelabelt und zu einer Subkultur gemacht. Das hat mit der De- und Rekontextualisierung zu tun und zeigt sich beispielsweise in der Bezeichnung der Musikrichtung als *Baile Funk* oder dem Etikett „New World Music“. Es existieren den Funk betreffend jedoch weder innerhalb noch außerhalb des Landes die von Thornton beschriebenen entgegengesetzten Meinungen und symbiotischen Beziehungen zwischen Fachpresse und Boulevard. Der Unterschied im speziellen Fall von Rio wird durch Beispiele wie dem *Globo*-Netzwerk deutlich. Nicht nur in der Tageszeitung *Journal O Globo*, sondern auch im Fernsehen gibt es sowohl eine

Skandalisierung der Bailes als auch positive Berichte. Auch im Ausland lassen sich die Nischen- und Massenmedien nicht immer so leicht unterscheiden. So gibt es ebenfalls Musikzeitschriften, die skandalisierende Berichte schreiben, da es sich dabei um eine „fremde“ und „exotische“ Szene handelt.

7. Schluss

Der Hauptteil der Arbeit folgte einem chronologischen Aufbau. Dabei wurden die Beziehungen zwischen dem Globalen und dem Lokalen in folgender Reihenfolge analysiert: Nach einer Darstellung verschiedener Theorien zu den heutigen Bedingungen der Globalisierung wurden zuerst am Beispiel des Funk Carioca die Aufnahme globaler Einflüsse in eine Lokalkultur untersucht und die besonderen Charakteristiken dieser Kultur herausgearbeitet, danach folgte die Analyse der Darstellung der Musik im lokalen Bereich und ihre Bedeutung innerhalb verschiedener brasilianischer Kultur- und Sozialtheorien, bevor schließlich der globale Blick auf die lokale Kultur analysiert wurde.
Im Schluss der Arbeit wird nun in einem direkten Vergleich die Lokalkultur mit der globalen Betrachtung dieser Kultur verglichen und auf diese Weise die im einleitenden Kapitel gestellte Fragestellung beantwortet: Wie sehen die Beziehungen zwischen dem Globalen und dem Lokalen im Funk Carioca aus – in Bezug auf die Musik und ihr Umfeld, verschiedene Darstellungsweisen und die transnationale Verbreitung? Dabei werden hintereinander die einzelnen Unteraspekte der Fragestellung erläutert. Gleichzeitig mit der Beantwortung der Fragestellung werden auch die im ersten Kapitel entwickelten Hypothesen begründet.

Musikalische Charakteristiken und der kulturelle Kontext im lokalen und transnationalen Bereich

Transnationale Einflüsse, Wechselwirkungen und Prozesse der Kreolisierung bzw. Hybridität gelten heute in der Sozial- und Kulturanthropologie als wichtige Bestandteile einer Lokalkultur. Jede Kultur befindet sich in einer ständigen Bewegung und ist immer neuen Veränderungen und äußeren Einflüssen ausgesetzt. Die durch die fortschreitende Globalisierung entstandenen globalen Vernetzungen, Verflechtungen und gegenseitigen Beeinflussungen führen nicht nur zur kulturellen Homogenisierung, sondern auch zu einer

verstärkten Bedeutung des Lokalen. Menschen in lokalen Kulturen sind nicht nur passive Empfänger und „unbeschriebene Blätter“, sondern nehmen globale Inhalte ihren eigenen Bedürfnissen entsprechend auf. Authentizität und kulturelle Identität müssen bei diesen Prozessen nicht verloren gehen, sondern können in einer lebendigen Gesellschaft immer wieder aufs Neue erschaffen werden. Das Beispiel des Funk aus Rio de Janeiro zeigt sowohl in der Umwandlung von Fremdeinflüssen in eine eigene Musikkultur als auch bei der Betrachtung der transnationalen Verbreitung der Musik das komplexe Zusammenspiel zwischen globalen und lokalen Aspekten.

Die Entstehung des Funk Carioca macht den kreativen Umgang einer Lokalkultur mit globalen Einflüssen auf vielfältige Weise deutlich. Der Begriff „Funk“ weist bis heute auf den Ursprung der Musik hin, als die Jugend von Rio de Janeiro Anfang der 1970er begann, sich für Schwarze Musikstile aus den USA zu begeistern. Innerhalb von wenigen Jahren entwickelte sich daraus in der ärmlicheren Zona Norte eine große Bewegung. Verschiedene Anhänger der Musik investierten in den Kauf von Ausrüstung und erste Soundsystems, die im Funk bis heute eine zentrale Stellung einnehmen, entstanden. Die Zeit, als man sich in den 1970er Jahren in der Musik, den Tänzen und Kleidungsstilen an der afroamerikanischen Kultur der USA orientierte, wurde als *Black Rio* bekannt. Ab Anfang der 1980er Jahre erreichte der Hip-Hop Brasilien. Verschiedene Musikstile, deren Einfluss bis heute im Funk Carioca sichtbar ist, wurden enthusiastisch auf den Bailes aufgenommen: *Electro* bzw. *Electro Funk, Miami Bass* und *Latin Freestyle*. Der lokale Umgang mit der US-amerikanischen Musik zeichnete sich durch eine Reihe von speziellen Merkmalen aus. Wichtige Charakteristiken der Hip-Hop Kultur wie Scratching, Breakdancing und Graffiti fanden unter den Funk-Anhängern ebenso wenig Aufmerksamkeit wie die kulturellen und politischen Aspekte der Musik. Um trotz der Sprachbarriere eine Identifizierung mit der Musik zu ermöglichen, spornten die DJs das Publikum auf den Bailes an, eigene Refrains und Titel zu kreieren, welche meist auf Grundlage der Homophonie gebildet wurden. Soundsystems und DJs entwickelten mittels Kurieren ihre eigenen Netzwerke nach New York und Miami und betrieben eine komplexe Form des Plattenhandels, um an aktuelle Musik zu kommen. Der Prozess der Nationalisierung des Funk Carioca, das heißt die Umwandlung in eine eigene Musikkultur, begann Ende der 1980er Jahre, als auf der Grundlage fremder Rhythmen und Melodien eigene Texte in portugiesischer Sprache entstanden. Im Funk wurden der nord-amerikanische Hip-Hop, Electro und Freestyle in einem Prozess der Kreolisierung mit den

Charakteristiken und Rhythmen der brasilianischen Musik verbunden und so dem lokalen Kontext angepasst. Wie die Favelas ist auch die Funk-Musik durch Elemente der urbanen afro-brasilianischen Kultur und der nordöstlichen Region Brasiliens gekennzeichnet. So haben der Forró, der Repente, der Samba, das Berimbau des Capoeira, die Musik des Candomblé und der Axé ihre Spuren im Funk hinterlassen. Charakteristiken wie Humor, Ironie, Sinnlichkeit, obszöne Wortspiele und Zweideutigkeiten, die den Funk von der US-amerikanischen Hip-Hop Kultur unterscheiden, haben eine lange Tradition in Brasilien und spielen in vielen der oben genannten Musikstile eine große Rolle. Auf der anderen Seite werden bis heute fremde Elemente in Form von Samples in den Funk inkludiert. Auf diese Weise entwickelte sich eine authentische neue Musikkultur, die den Bedürfnissen der Jugendlichen in den Favelas entsprach.

Eine der Charakteristiken, die die besondere lokale Identität der Musik ausmachen, ist die zentrale Stellung des Festes, des *Baile Funk*, der einen hohen symbolischen Stellenwert einnimmt. Er wird bis heute jedes Wochenende von insgesamt über einer Million Jugendlichen besucht und findet größtenteils in den verschiedenen Favelas statt. Im Besonderen die wöchentlichen, gratis zugänglichen so genannten *Bailes de Comunidade* – die Feste der Favela-Communities – sind für die Jugendlichen der einkommensschwachen Schichten von hoher Bedeutung. Diese Veranstaltungen gelten als unerlässlich für die Existenz der Funk-Bewegung. Die MCs beginnen ihre Karriere in ihrer eigenen Comunidade, hier wird bestimmt, welche Hits entstehen und diese Art von Fest ist als Identitätsmerkmal des Genres und aufgrund der affektiven Verbindungen des MCs und DJs zur Favela-Gemeinschaft bedeutend. Die wichtigsten Vertreter des Funk und Verantwortlichen für die Produktion der Musik und Organisation der Bailes sind die Soundsystems, die MCs und DJs. Die Soundsystems haben eine große Machtposition inne, da sie gleichzeitig Feste veranstalten, Musik verlegen und Zeitschriften, TV-Programme und Radiosender besitzen. Obwohl die DJs die wichtigsten musikalischen Veränderungen in den Funk einführen, sind die MCs die sichtbarsten Akteure und besitzen den höchsten Status.

Als der Funk ab 2004 und 2005 auf breiter Ebene eine transnationale Anerkennung erlangte, wurde er als eine von globalen Musikströmungen beeinflusste urbane Street Culture wahrgenommen und schließlich in die Clubs der „Global Cities“ und „westlichen“ Metropolen inkludiert. Dabei wurde die Musik als *Baile Funk* bekannt, eine Bezeichnung, die in Brasilien selbst für die Feste und weniger das Musikgenre als Ganzes verwendet

wird. Die Musik erlangte im Ausland ihren Reiz unter anderem durch die Tatsache, dass bekannte Samples und global zirkulierende Musikstile als eine hybride Mischung in einem völlig neuen Kontext zu hören waren. Trotzdem wurde es notwendig, eine Anpassung an die Hörgewohnheiten des Clubpublikums der „westlichen" Metropolen zu vollziehen, welches mit Hip-Hop und elektronischer Musik wie House und Techno aufgewachsen ist, die portugiesischen Texte nicht versteht und die Rhythmen der Musik als fremd empfindet. Es gab von Anfang an ein verstärktes Interesse an Musikern und Musiknummern, bei denen Funk lediglich einen unter mehreren Einflüssen darstellte, so dass relativ schnell Neuinterpretationen der Musik erschienen. Personen, die sich von der Musik beeinflussen ließen, jedoch selbst nicht aus der Funk-Szene, sondern aus einem anderen musikalischen Bereich, einem anderen gesellschaftlichen Segment, einer anderen Region oder gar aus dem Ausland stammten und Anerkennung fanden, waren beispielsweise Tejo, Alien and Speed, Edu K., Tetine, M.I.A., Nossa, MC Gringo, Diplo und Haaksman. Der deutsche DJ und Labelbesitzer Daniel Haaksman konzipierte die Serie *Funk Mundial* – eine Zusammenarbeit zwischen DJs und Produzenten der elektronischen Musik mit Funk MCs. Sie sollte dazu dienen, eine Brücke zwischen der europäischen Club-Musik und dem Funk herzustellen, um einen Sound zu schaffen, den das Publikum leichter akzeptieren konnte. Diplo, ein amerikanischer DJ und Verbreiter des Funk, der bereits mit der aus Sri Lanka stammenden Sängerin M.I.A. vom Funk beeinflusste Nummern herausgebracht hatte, entwickelte mit der Veröffentlichung der brasilianischen Gruppe Bonde do Rolê eine ähnliche Strategie der Rekontextualisierung und Adaption der Funk-Musik. Da in den Favelas von Rio die Musik vor allem der Unterhaltung auf den Festen dient und die Texte des MCs im Mittelpunkt stehen, nimmt der DJ hier eine sekundäre Stellung ein. Gerade dieser steht jedoch in der internationalen Clubszene im Mittelpunkt, wo die Texte ohnehin nicht verstanden werden. Deshalb kam es in Europa und den USA zur Aufwertung der Rolle des Funk-DJs. Aufgrund der verschiedenen musikalischen Veränderungen führte Hermano Vianna (2005) für den von Daniel Haaksman in Berlin veröffentlichten und produzierten Funk den Begriff „Post-Baile Funk" ein.

Weiters ist festzustellen, dass die Musik im Ausland als Teil einer globalen Ghettokultur wahrgenommen wurde. Ab dem Jahr 2004 erlangten unterschiedliche regionale Musikstile, die oft aber nicht ausschließlich von außerhalb der „westlichen" Metropolen stammten, eine verstärkte Aufmerksamkeit. Musiker, Produzenten, Journalisten, Akademiker und andere Musikinteressierte wiesen auf die Gemeinsamkeiten zwischen Genres wie *Baile Funk* aus Rio de Janeiro, *Kwaito* aus Südafrika, *Reggaeton* aus Puerto Rico, *Kuduro* aus

Angola, *Cumbia Villera* aus Argentinien, aber auch *Grime* aus London, *Ghettotech* aus Detroit, *Baltimore Club* oder *New Orleans Bounce* hin. Sie verwiesen darauf, dass all diese Stile stark regionale, urbane, elektronische „Street Music"-Genres mit einem hybriden Vokabular seien, die meist lokale Interpretationen global verbreiteter Musikstile wie Hip-Hop und House darstellen und in den Armenvierteln bzw. Ghettos größerer Städte ihren Ursprung haben. Schließlich wurde ein Etikett für diese Musikstile gesucht und sie wurden ab 2007 als „New World Musik" und „Global Ghettotech" bekannt. Europäische und US-amerikanische DJs nahmen diese Art von Musik in ihr Repertoire auf und sie wurden in der Blogoshäre diskutiert.

Vergleichend lässt sich feststellen, dass sowohl der lokale Umgang der Jugendlichen in Rio de Janeiro mit der nordamerikanischen Musik als auch umgekehrt der nord-amerikanische und westeuropäische Umgang mit Funk Carioca durch Prozesse der Kreolisierung, eine Reihe von Neuinterpretationen und Adaptierungen gekennzeichnet waren. Beiderseits wurden eigene Benennungen für die aufgenommenen Musikrichtungen eingeführt und der soziale und kulturelle Kontext, aus dem die Musikrichtungen stammten, wurde nicht integriert. Es mussten jeweils Wege gefunden werden, die als fremd wahrgenommene Musik an die Hörgewohnheiten des Publikums anzupassen und eine Identifizierung damit zu ermöglichen. In Rio de Janeiro geschah dies zuerst durch die Erfindung portugiesischer Refrains und Titel für die fremden Musiknummern und schließlich durch die Kombination mit Elementen der lokalen Musikkultur, während es in Europa und den USA durch das hauptsächliche Vermarkten einer „europäisierten", mit der elektronischen Musik der „westlichen" Metropolen, House, Rockmusik und Hip-Hop vermischten Version und durch die Einordnung als „New World Music" geschah. Doch während in Rio de Janeiro aus den fremden Einflüssen im Laufe der Zeit eine neue, eigene Musikkultur entstand, die stark lokal verwurzelt war und in ihrem regionalen Kontext ihre besondere Bedeutung erlangte, wurde Funk aus Rio de Janeiro im Zuge seiner Verbreitung in eine globalisierte Version umgewandelt, als Teil einer globalen Ghettokultur interpretiert und in eine kosmopolitische, „hippe" Clubkultur der transnationalen Elite verwandelt.

Die lokale und transnationale Darstellung der Musik

In der Arbeit wurde gezeigt, auf welche Weise die Vorstellungen zu Funk und seinem sozialen Umfeld in der brasilianischen Gesellschaft im Diskurs konstruiert wurden und eine Essenz des Funk als Synonym für Drogenhandel, Gewalt und Sex geschaffen wurde. Dabei stellten die Diskurstheorie von Michel Foucault und die Diskursanalyse von Siegfried Jäger den Ausgangspunkt dar. In Bezug auf den Funk-Diskurs in Brasilien ließ sich feststellen, dass die Themen bzw. „Diskursstränge“ (vgl. Jäger 1993) „Gewalt und Drogenhandel“ und „Frauen und Sexualität“, die zeitlich nacheinander eine mediale und öffentliche Aufmerksamkeit fanden, jeweils in enger Verbindung mit dem Diskursstrang „Anerkennung der Musik“ standen. Das heißt es fand jedes Mal eine simultane Popularisierung und Kriminalisierung der Musik statt. Die Assoziation von Funk mit Gewalt und Drogenhandel entwickelte sich zwischen 1992 und 2000. Die Medien brachten Funk mit Überfällen bzw. Kämpfen (*Arrastões*) an den öffentlichen Stränden der Stadt und mit dem Drogenhandel in Verbindung und die verbotenen Funk-Nummern (die *Proibidões*) und die *Bailes de Corredor* – die Feste, auf denen rituelle Kämpfe stattfanden – fanden öffentliche Aufmerksamkeit. Zur gleichen Zeit, als die Musik in ganz Rio populär wurde und viele Jugendliche der Mittel- und Oberschicht die Feste in den Favelas besuchten, wurden die Bailes de Comunidade gesetzlich verboten. Das Thema Frauen, Sexualität und Sexismus spielte im öffentlichen und medialen Funk-Diskurs vor allem in der Zeit zwischen 2001 und 2004 eine große Rolle. Als der Funk im brasilianischen Sommer des Jahres 2001 eine nationale Popularität erlangte und zum ersten Mal in Bahia und in São Paulo berühmt wurde, kam es zu einigen diskursiven Ereignissen, die zu öffentlicher und medialer Aufregung und der Problematisierung der Funk-Bewegung führten. Beispiele dafür sind der Skandal der „Schwangeren des Funk“, die Nummer *Um tapinha não dói* („Ein Klaps tut nicht weh“) und die verschiedenen Slangbezeichnungen für Frauen. Es wurden dem Funk die Anstiftung zur Gewalt gegen Frauen, eine vulgäre Darstellung der Frau, ein schlechter Einfluss auf Kinder und Jugendliche und eine Abkehr von feministischen Errungenschaften vorgeworfen. Weibliche Funk MCs fanden ab 2004 eine starke mediale Aufmerksamkeit und wurden zum Ärger vieler Brasilianer in einigen Medien sogar als neue Feministinnen dargestellt. Reichlich negative Aufmerksamkeit erhielt die Sängerin Tati Quebra-Barraco, die 2004 zu einem Auftritt nach Deutschland eingeladen und im eigenen Land als negative Repräsentation der brasilianischen Frau im Ausland betrachtet wurde. Nach zahlreichen Berichten in den brasilianischen Medien über

den Erfolg des Funk in Europa und den USA, kam es schließlich 2004 zu einer endgültigen Anerkennung der Musik in São Paulo. Die Verbreitung der Musik ins Ausland trug dazu bei, dass der Funk auch im eigenen Land wieder in Mode kam und die Funkeiros und Funkeiras als Kulturproduzenten anerkannt wurden, was jedoch nicht bedeutete, dass Funk nicht weiterhin mit Drogenhandel, Gewalt und Sexismus assoziiert wurde.

Sowohl die Selbst- als auch die Fremdrepräsentation der Funkeiros und Funkeiras hängen in Brasilien eng mit den Vorurteilen gegen die Favela-Bevölkerung und deren Widerstand gegen fremde Darstellungen zusammen, da die Favelas bereits seit den 1940er Jahren stark stigmatisiert und mit Armut, Gewalt und moralischen Problemen in Verbindung gebracht wurden. Der Funkeiro wird in der brasilianischen Öffentlichkeit immer wieder als der soziale „Andere“ wahrgenommen. Seine Kriminalisierung und Problematisierung können somit mit dem Konzept des „Othering“ erklärt werden. Die Darstellung des Funk durch die Medien entspricht Ortfried Schäffters (1991) Kategorie des Fremden als Gegenbild, wobei der Fremde als vollkommener Gegensatz zum Eigenen wahrgenommen wird. Er gilt deswegen als bedrohlich und wird ausgegrenzt. Ein reduziertes, einfaches und stereotypes Bild des „Anderen“ wird dann als seine Essenz betrachtet. Da sich in Brasilien der Gegensatz zwischen Armut und Reichtum ständig vergrößert, nimmt auch die Angst vor den Favelas zu. Da der Funk diesen Kontrast sichtbar macht, wird er vor allem in Zeiten, in denen er auch in der Mittelschicht Aufmerksamkeit findet, verstärkt als Bedrohung empfunden. In der Selbstdarstellung der Funkeiros wird die Musik hingegen als Ausdruck der Comunidade wahrgenommen. Der Stolz auf das eigene Territorium und die gefühlte Verbindung zu der Bevölkerung der Favelas stehen dabei im Mittelpunkt. Die Selbstorganisation und der Widerstand der Favela-Bewohner ist genauso alt wie die Stigmatisierung, da sich erste Anwohnervereine bereits seit den 1940er Jahren organisierten, politisch engagierten und ein Bewusstsein in ihren Gemeinden stimulierten. Manuel Castells belegt derartige Bündnisse gegen den kapitalistischen Staat mit dem Begriff der „städtischen sozialen Bewegung“. Neben den Anwohnervereinigungen gibt es heute unterschiedlichste Gruppen in den Favelas, die die Kultur- und Sozialarbeit mit dem Protest gegen die Stigmatisierung der Favela-Bewohner und gegen verweigerte Bürgerrechte verbinden. Auch Musik wie der Funk nimmt eine Rolle in der Kreation eines Gegendiskurses zur negativen Betrachtung der Favelas ein und stellt der Fremd-repräsentation eigene Vorstellungen und Bilder entgegen. Hier werden die negativen Sichtweisen der Favelas in eine positive Identitätszuschreibung umgewandelt. Neben der Darstellung durch die Medien und die Öffentlichkeit und der Selbstdarstellung der

Funkeiros kann Funk auch mit Hilfe verschiedener brasilianischer Kultur- und Gesellschaftstheorien wie der Umwandlung des Samba in ein nationales Symbol, der Theorie der *Antropofagia* und dem Mythos der *democracia racial* betrachtet und erklärt werden.

Die Darstellung des Funk in den internationalen Medien lässt sich in zwei große Themenblöcke differenzieren: in den Diskurs zur Lokalkultur und jenen zur internationalen Verbreitung. Die transnationale Darstellung des Funk in den Medien und dem Internet ist eng mit dem lokalen Diskurs zu Funk in Brasilien verbunden. Verschiedene Ereignisse, die dort zu diskursiver Aufregung führten und eng mit Problematiken der Carioca Gesellschaft in Verbindung standen, verbreiteten sich auch in das Ausland und führten zu einer Assoziation von Funk mit Gewalt, Drogenhandel und Sex. Zwischen 1999 und 2005 fanden sich Artikel und Reportagen zu folgenden Themen in den internationalen Medien: Gewalt und Drogenhandel (*Bailes de Corredor, Proibidão*, Ermordung von Tim Lopes), Frauen und Sexualität (‚"Schwangere des Funk", weibliche Funk MCs) und die nationale Anerkennung des Funk. Im Laufe der Zeit entwickelten sich daraus Berichte, die die verschiedenen Diskursstränge in einer stereotypen Darstellung verbanden und Funk einerseits als Synonym für Gewalt und Sex definierten, aber andererseits auch darauf hinwiesen, dass mit der Anerkennung des Funk eine Brücke zwischen Arm und Reich entstand. Abseits von diesen Vorstellungen, die vom brasilianischen Funk-Diskurs in das Ausland übertragen wurden, lassen sich auch weitere Charakteristiken feststellen wie die Darstellung des Funk als „primitiv", die Verwendung der journalistischen Darstellungsweise der Reportage, der Vergleich von Funk mit Samba und der Bezug auf eine neue Ghetto-Ästhetik. Die Darstellung fremder, „exotischer" Kulturen als sexuell verführerisch, primitiv und barbarisch sind Aspekte, die der Funk-Diskurs mit den Diskursen des Kolonialismus teilt. Weiters werden die gleichen Aspekte, die im eigenen Land als Bedrohung empfunden werden, im Ausland als reizvoll und faszinierend wahrgenommen. Diese verschiedenen Sichtweisen finden ihre Erklärung wieder im Diskurs zum „Anderen", da die binäre Repräsentation charakteristisch für die Darstellung des Fremden als Gegenbild ist. Dieselben Charakteristiken, die im eigenen Land als bedrohlich empfunden werden wie die Macht des Drogenhandels in den Favelas, die angeblichen Sexorgien auf den Funk-Festen und gewalttätige Bilder von Kämpfen, können aufgrund der geographischen Distanz als reizvoll betrachtet werden. Sowohl im nationalen als auch im globalen Diskurs wurde oft ein stereotypes, reduziertes und extrem radikales Bild der

Musikrichtung und ihres sozialen Umfeldes entworfen, das die Vertreter des Funk nicht mitbestimmen konnten.

Auf der anderen Seite wird Funk seit 2004 und verstärkt seit 2007 als Teil der „New World Music“ bzw. des „Global Ghettotech“ wahrgenommen, eine Kategorie, die verschiedene Musikstile der weltweiten Ghettos umfasst. Damit will man nicht nur den musikalischen Gegensatz zu der „alten“ Weltmusik betonen, sondern sich auch von deren Zuhörerschaft distanzieren und auf ein neues trendbewusstes, internetgeprägtes „Hipster“-Publikum der urbanen Zentren verweisen, das mit Musikstilen wie Hip-Hop, Techno und House aufgewachsen ist und sich als kosmopolitisch betrachtet. „New World Music“ wird als die Musik einer neuen, von der Globalisierung geprägten Generation gesehen, als „Musik einer neuen Welt“, in welcher die zunehmende Vernetzung auch auf musikalischer Ebene zu unterschiedlichsten gegenseitigen Beeinflussungen geführt hat. Während die Sänger und DJs aus den verschiedenen Armenvierteln meist im Hintergrund stehen, werden in US-amerikanischen und europäischen Metropolen sozialisierte Musiker der Mittelschicht wie der DJ Diplo oder die Sängerin M.I.A., die als Verbreiter tätig sind und sich als „globale Reisende“ der Musik bedienen, zu den Ikonen der „New World Music“. Im Diskurs des „globalen Ghettotech“ bzw. der „New World Music“ findet sich die Beziehung zwischen den von Marc Augé (1994) beschriebenen „anthropologischen Orten“ und so genannten „Nicht-Orten“, die nach ihm Orte des Konsums, des Verkehrs, der Freizeit und Kommunikationsnetze beinhalten. Die einzelnen Musikstile, die unter dem Etikett „New World Music“ zusammengefasst werden, wie Funk, Reggaeton oder Kuduro sind von der speziellen Beziehung zu einem Territorium geprägt, das mit Sinn aufgeladen und unerlässlich für die Identität als Gruppe ist, weshalb sie stark auf einen „anthropologischen Ort“ verweisen. Im Etikett der „New World Musik“ werden die verschiedenen Genres als eine Collage der weltweiten Armenviertel und ein global verfügbares Ghetto wahrgenommen. Als kurzlebige Trends werden die Genres von ihrem Ursprung und ihrer Geschichte gelöst und global verbreitet. Die Kategorie „New World Music“ bzw. “global Ghettotech“ weist damit im Gegensatz zu den einzelnen Musikstilen auf keinen anthropologischen Ort hin, sondern einen „Nicht-Ort“, der nur durch die Worte existiert, die ihn bezeichnen und keinen realen Ort darstellt. Nicht nur die regionalen Musikgenres werden in dieser neuen Kategorisierung auf einem globalen Level eingeordnet, sondern es treten auch Mittelsmänner und Verbreitungspersönlichkeiten zutage, die sich mit diesem „globalen Ghettostil“ identifizieren, selbst jedoch keinen Bezug zu anthropologischen

Orten haben. Auch die Blogs – die Orte, an denen in erster Linie über die „New World Music“ diskutiert wird – sind Beispiele für Nicht-Orte.

Der starke Gegensatz zwischen dem Selbstbild der Funkeiros und dem Fremdbild des Funk wird ebenso deutlich wie der Gegensatz zwischen den einzelnen als „New World Music“ betrachteten Musikrichtungen wie Funk oder Reggaeton und dem „New World Music“-Diskurs, der den aneignenden DJ der „westlichen“ Zentren und Aspekte der Globalisierung in den Mittelpunkt stellt und vor allem in den Weblogs des Internets stattfindet. Wie es Arjun Appadurai (1996, 1998) und Ulf Hannerz (1996, 1999) mit dem Konzept der „global cultural flows“ zusammenfassen, ist die heutige Welt fundamental durch Objekte in Bewegung gekennzeichnet. Dazu zählt der schnelle Fluss der massenmedialen Bilder und Texte, die, wie Appadurai feststellt, zu Ressourcen von „imagined selves“ und „imagined worlds“ werden. Über die Medien haben sich Vorstellungen und Ideen verbreitet, die einerseits in der hiesigen Darstellung von weit entfernten Musikgenres wie Funk sichtbar werden und anderseits die Basis für neue Identitäten wie die des „globalist DJs“ schaffen, der sich als kosmopolitisch betrachtet und zur Ikone der „New World Music“ wird. Der Diskurs der „New World Music“ findet vor allem im Internet statt, das durch einen ungleichen Zugang gekennzeichnet ist, der von den ökonomischen Möglichkeiten abhängt. Für die Kommunikation im Internet stellt ein Verständnis der verwendeten Codes und der englischen Sprache eine Voraussetzung dar. Dies führt dazu, dass die kosmopolitischen, gesellschaftlichen Eliten der globalen Metropolen eine dominante Stellung einnehmen und ihre eigenen Botschaften miteinander in den virtuellen Gemeinschaften diskutieren können, während die Jugendlichen der Armenviertel, wo Musikrichtungen wie Funk ihren Ursprung haben, aufgrund des beschränkten Zugangs zu den digitalen Netzwerken den Fremdrepräsentationen kaum ihre Selbstdarstellungen entgegensetzen können, da ihnen die Möglichkeiten der Kommunizierbarkeit ihrer Botschaften fehlen.

Die transnationale Verbreitung des Funk

Die transnationale Verbreitung des Funk nahm 2001 ihren Ausgangspunkt, als Funk auch in Brasilien selbst erstmals außerhalb von Rio de Janeiro breite Aufmerksamkeit erhielt. São Paulo spielte dabei eine wichtige Rolle, da die Stadt als „Global City“ zweiter Ordnung die lokale Ökonomie in das globale System einbindet und somit einen wichtigen Verbindungspunkt zwischen Brasilien und dem Ausland darstellt. Ab 2004 eroberte die

Musik auf breiter Basis Europa und Nordamerika und wurde ab 2005 schließlich als eine trendige, urbane Street Culture wahrgenommen und in die Clubs der „Global Cities“ und anderer urbaner Zentren aufgenommen. In Folge erschienen im Ausland die ersten Neuinterpretationen von der Funk Musik. Insgesamt lässt sich zur transnationalen Verbreitung des Funk feststellen, dass sich schnell Netzwerke zwischen den verschiedenen urbanen Zentren und unterschiedlichen Verbreitungspersönlichkeiten herausbildeten und dass im Ausland lebende Brasilianer sowie in Brasilien lebende Ausländer eine wichtige Rolle spielten. Für die Verbreitung des Funk nahmen das Internet und die Neuen Medien eine zentrale Stellung ein, da die Musik über Webseiten, Filesharing, Piraterieprodukte und Weblogs das Ausland eroberte.

Die transnationale Popularisierung des Funk und anderer Musikstile stand in Verbindung mit einer Krise der Tonindustrie, die dazu führte, dass außerhalb der „Global Cities“ nach Innovationen gesucht wurde. Mit der zunehmenden Globalisierung kommt es nicht nur zu immer mehr gegenseitigen Beeinflussungen und somit zu der Entstehung von Musikstilen, die von global zirkulierenden Genres wie Hip-Hop oder House beeinflusst sind, sondern diese sind auch leichter sichtbar und erhältlich. Deshalb wurden zahlreiche Musikstile entdeckt, die gerade aufgrund ihrer innovativen Verbindung von bekannten und fremden Elementen neue Impulse lieferten. Dabei standen Genres aus den verschiedenen Ghettos im Zentrum, die mit Authentizität, „Realness“, „Street Cred“, Exotismus und Gewalt in Verbindung gebracht wurden. Der mit dem Film *Cidade de Deus*/*City of God* (2002) gestartete „Hype“ unterstützte zusätzlich die Popularität des Funk und verstärkte das Interesse an den Favelas von Rio de Janeiro.

Funk konnte sich jedoch in Europa und den USA nicht völlig durchsetzen, sondern hatte lediglich als kurzer Trend Erfolg und musste 2006 bereits anderen Musikrichtungen weichen. Dies hat seine Ursache in der Funktionsweise des heutigen Musikmarktes im Bereich der Clubkulturen, wo DJs als Trendsetter dem Publikum ständig die letzten Neuigkeiten präsentieren müssen, um weiterhin erfolgreich zu sein. Nach Sarah Thronton (1995) zeichnen sich Clubkulturen dadurch aus, dass der DJ eine zentrale Stellung als Trendsetter und Experte einnimmt und die Entdeckung von Neuigkeiten und Raritäten wichtiger wird als die ursprünglichen Produzenten einer Musik. Die enge Verbindung der Clubkultur mit dem DJ liefert Erklärungen, um die Bedeutungsverschiebungen zu verstehen, die sich mit der Verbreitung des Funk ins Ausland entwickelt haben. Dies begründet beispielsweise die Tatsache, dass die verbreitenden DJs wichtiger geworden sind als die Musiker der lokalen Szene. Das Konzept von „Hipness als soziales Kapital“,

das Thornton entworfen hat, spielt bei der Verbreitung von „New World Music“-Stilen wie Funk ebenfalls eine wichtige Rolle und erklärt die zentrale Rolle der Mediatoren, die beim Clubpublikum der europäischen und US-amerikanischen Metropolen bereits als Trendsetter gegolten haben. Über verschiedene Medien, wobei die Weblogs vor den Musikzeitschriften eine zentrale Rolle einnehmen, wird das jeweils aktuelle Genre dargestellt und die letzten Trends werden diskutiert. Weiters verdienen die Funk MCs und DJs bei Auftritten im Ausland weniger Geld als in Brasilien selbst, da sie im eigenen Land den Mainstream erobert haben und im Fernsehen und Radio vertreten sind, während sie außerhalb des Landes meist vor einem kleinen Publikum spielen.
Eine grundlegende Rolle bei der Verbreitung des Funk haben ebenfalls die „Global Cities“ eingenommen, die sich durch die fortschreitende Globalisierung zu Kontrollzentren der globalen Wirtschaft und Knotenpunkten größerer regionaler, nationaler und internationaler Ökonomien entwickelt haben. Aus den Weltstädten kommen, wie Hannerz (1996) erklärt, meist die neuesten Moden und Trends, weshalb viele Menschen ihre Aufmerksamkeit auf die Entwicklungen des Kulturmarktes der Weltstädte richten. Weltstädte, deren dominante Kultur kosmopolitisch ist, sind heute nicht mehr nur der Ursprungspunkt des kulturellen Flusses, sondern können auch als Ort der „global cultural brokerage“ dienen, womit sie zur breiten Anerkennung eines kulturellen Ausdrucks beitragen können. So wurde Funk zuerst in verschiedenen globalen Metropolen wie New York, London und Berlin populär und bildete dort Interessensgruppen, bevor er sich weiter verbreitete. Über die Vermittlung dieser Metropolen und den Netzwerken, die sich im Internet gebildet hatten, konnte Funk „aufgewertet“ und auch von den Eliten im eigenen Land als Trend erkannt und als Kultur respektiert werden. Dies trug dazu bei, dass Funk in Rio de Janeiro im September 2009 eine offizielle Anerkennung erlangte, die gesetzliche Repression der Feste aufgehoben wurde und die Musik erstmals seit ihrer Entstehung in einem Gesetz als kulturelle Bewegung anerkannt wurde.

Kulturelle Ausdrucksformen, Menschen, Vorstellungen und Bilder sind heute Teil der globalen kulturellen Flüsse, die in verschiedene Richtungen verlaufen. Diese unterschiedlichen Ströme und die Tendenzen der Globalisierung und Lokalisierung werden im Funk Carioca sichtbar. Auf der einen Seite spielten bei der Kreation des Funk Prozesse der Lokalisierung eine starke Rolle. Die Musik, ihre Bedeutung für die Funkeiros und die problematische Rolle in der brasilianischen Gesellschaft sind trotz der ursprünglichen Einflüsse aus global zirkulierenden Musikströmungen wie Hip-Hop nur im Kontext der

brasilianischen Gesellschaft und der Favelas verständlich. Auf der anderen Seite enden die Ströme jedoch nicht in der Lokalkultur, sondern fließen von hier aus in andere Länder, so dass verschiedene Menschen die Lokalkultur wieder neu interpretieren und sie durch andere Blickwinkel wahrnehmen. Die Musik wird von neuem globalisiert und die dabei entstandenen Bedeutungen fließen zu ihrem Ausgangspunkt zurück und wirken sich wiederum auf die Lokalkultur aus.

Ausblick

Um die Prozesse in der heutigen Welt zu verstehen, ist es auch für die Kultur- und Sozialanthropologie wichtig, Ansätze der Mikro- und Makroanalyse zu verbinden, das heißt, den Blick auf die größere Gesellschaft mit jenem auf einzelne Lokalkulturen zu verbinden. Es reicht in einer Welt der globalen Vernetzungen nicht aus, lediglich fremde Gesellschaften zu analysieren, weil dabei vielfältige transnationale Verbindungen übersehen werden können. Es hilft auch nicht, Diskriminierungen aufzuzeigen, mit denen verschiedene Minderheitengruppen konfrontiert werden, wenn nicht gleichzeitig die Ursachen dieser Diskriminierungen und der Machtunterschiede aufgezeigt und somit die Prozesse und Problematiken bewusst gemacht werden, die einen echten Austausch verhindern. Um einen gegenseitigen Respekt und Austausch zu ermöglichen, ist nicht nur das Bewusstsein der eigenen privilegierten Position wichtig, sondern auch ein Verständnis für die eigene und die andere Kultur und die Ursachen, die auf beiden Seiten eine Verständigung erschweren. Dazu sind Menschen notwendig, die eine Vermittlerrolle einnehmen.

Funk wird weiter bestehen, so lange er für die Jugendlichen der Favelas Bedeutung besitzt – egal wie er in der brasilianischen Gesellschaft oder international betrachtet wird und egal, ob ein Verständnis für ihn herrscht oder nicht. Wie es Elite Mejorado in einem Interview ausgedrückt hat:

„I think funk doesn't need anyone. Funk carioca, people from the slums – they don't need you, they don't need me, they don't need him, they don't need any of us. They have their balls. (…) And everybody who is doing something with funk carioca thinks that they are the owners of the whole style. And the thing is the style doesn't need me, doesn't need you, doesn't need Diplo, doesn't need M.I.A., it's per itself. It exists per itself, and it's there. And that's the great mistake about funk carioca sometimes" (Interview mit Eliete Mejorado und Bruno Verner am 17.09.2005 in Wien)

Auch von Seiten der Funkeiros selbst kann man ähnliche Worte hören. So geht eine Nummer von Menor do Chapa: „Du kannst reden, diskriminieren, unser Sound wird immer herrschen/Direkt aus Turano werde ich immer repräsentieren/Du kannst reden, diskriminieren, unser Sound wird immer herrschen/Direkt aus der Favela werde ich immer repräsentieren“ (Menor do Chapa: Rima na Hora, CD: Porradão Das Favelas 15 – 07 [Anhang: 42]).

Dies stimmt insofern, als dass die Funk-Feste mit vielen musikalischen Veränderungen von den 1970er Jahren bis heute trotz Versuchen des Verbotes der Bailes nie aufgehört haben zu existieren und ihre Bedeutung für die Favela-Jugendlichen immer beibehalten haben. Die Funkeiros sind auch keineswegs passive Opfer. Sie zeigen dies nicht nur in ihrem kreativen Umgang mit globalen Einflüssen, sondern auch durch ihr eigenes Selbstbild, das sich Fremdbildern über die Favelas entgegenstellt und Funk als Ort des Stolzes für die eigene Herkunft und als Ort der freien Feier zwischen verschiedenen Hautfarben und Klassen darstellt. Dass Formen der Vermittlung trotzdem eine Rolle spielen und es auch für die Funkeiros von Bedeutung ist, dass der Baile Funk von außen nicht nur als ein gewalttätiges Phänomen wahrgenommen wird, zeigen die neuesten Entwicklungen in Rio de Janeiro, die einen passenden Abschluss für meine Diplomarbeit darstellen. Am 1. September 2009 wurde in Rio de Janeiro ein Gesetzesentwurf beschlossen, der den Funk erstmals als kulturelle Bewegung anerkannte. Weiters wurde ein Gesetz aus dem Vorjahr[149] aufgehoben, das die legale Veranstaltung von Bailes bis zur Unmöglichkeit erschwert hatte, wodurch viele Clubs schließen mussten. Schließlich stimmte der Gouverneur von Rio de Janeiro, Sergio Cabral, dem Gesetzesentwurf zu, so dass heute die Diskriminierung des Funk offiziell per Gesetz verboten ist. So lautet der 4. Artikel des Gesetzes: „Jede Art der Diskriminierung oder des Vorurteils gegen die Funk Bewegung oder ihre Mitglieder, sei es sozialer, rassistischer, kultureller oder aministrativer Natur ist verboten.“[150]

Dies konnte Dank der Vereinigung APAFUNK (Associação de Profissionais e Amigos do Funk/Vereinigung von Profis und Freunden des Funk) und der Bewegung „Movimento Funk é Cultura“ (Funk ist Kultur Bewegung) erreicht werden, die in einem Manifest die

[149] Siehe Lei nº 5265, de 18 de junho de 2008. Dispõe sobre a regulamentação para a realização de eventos de música eletrônica (festas raves), bailes tipo funk,e dá outras providências, Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, 18.06.2008, Rio de Janeiro, online unter: http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/b24a2da5a077847c032564f4005d4bf2/ede57aa198e6e98d8325746d00606539?OpenDocument [05.11.2009].

[150] Lei N° 5543, de 22 de septembro de 2009, Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 22.09.2009, online unter : http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument [28.11.2009] [vgl. Anhang : 43].

gesetzliche Anerkennung der Musikrichtung forderten und seit einiger Zeit ständig Treffen zwischen DJ und MCs sowie andere Veranstaltungen organisieren. Es wäre ohne verschiedene Formen der Vermittlung über geographische und soziale Distanzen hinweg jedoch nicht möglich gewesen. So spielte beispielsweise Adriana Facina, eine Anthropologin und Professorin der Universidade Federal Fluminense (UFF), neben Funkeiros wie MC Leonardo, dem Präsidenten von APAFUNK, ebenfalls eine Rolle. Als es zu dem Beschluss der neuen Gesetze kam, feierten viele Funkeiros und Funkeiras vor der Gesetzgebenden Versammlung des Staates Rio de Janeiro (ALERJ), die dem Landtag entspricht, diesen ersten endgültigen Sieg aller Funk-Anhänger.

Der Titel meiner Arbeit *Traficando Cultura* weist auf den langen Prozess hin, der mit der ersten Aufnahme von US-amerikanischer Funk Musik in Rio de Janeiro begonnen hat und nun, nachdem er bereits die ganze Welt inkludiert, in der offiziellen Anerkennung der Musik mündet. Da sich jede Kultur immer weiterentwickelt, wird dieser Prozess nie vollendet sein. Verweist *Traficando Cultura* jedoch noch auf gewisse illegale Aspekte des Handelns mit Kultur, so scheint zumindest dies in Rio de Janeiro in mancher Hinsicht ein Ende gefunden zu haben, da Funk nun endlich eine legale und öffentlich anerkannte Bewegung werden konnte.

Bibliographie

Amnesty International (2003): Brazil. Rio de Janeiro 2003. Candelária and Vigário Geral 10 years on, in: AI Index: AMR 19/015/2003, 28 August 2003, London: Amnesty International, online unter: http://www.amnesty.org/en/library/info/AMR19/015/2003 [1.2.2007]

Amnesty International (2005): Brazil."They come in shooting". Policing socially excluded communities, in: AI Index: AMR 19/025/2005, 2 December 2005, London: Amnesty International, online unter: http://web.amnesty.org/library/index/engamr190252005 [1.2.2007]

Amnesty International (2006): Brazil. Caveirão -- Rio's real "bogeyman", in: AI Index: AMR 19/009/2006, 13 March 2006, London: Amnesty International, online unter: http://web.amnesty.org/library/Index/ENGAMR190092006?open&of=ENG-BRA [1.2.2007]

Anderson, Benedict (1983): Imagined Communities, London: Verso

Andrade, Oswald de (1990): „Manifesto antropófago", in: Andrade, Oswald de: A utopia antropofágica, São Paulo, S.47-52. Erstmalig erschienen am 1.5.1928 in: Revista de Antropofagia, São Paulo.

Appadurai, Arjun (1996): Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization, London/Minneapolis: University of Minnesota Press

Appadurai, Arjun (1998): Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie, in: Ulrich Beck (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft, Edition Zweite Moderne, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.11-38

Appadurai, Arjun (2000): Grassroots Globalization and the Research Imagination, in: Public Culture, Volume 12, Nummer 1, 2000, S.1-19

Appiah, Kwame Anthony (2006): The Case for Contamination, in: New York Times Magazine, January 1, 2006, S.30-37, (Excerpt from Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers. W.W. Norton, 2006) online unter: http://www.nytimes.com/2006/01/01/magazine/01cosmopolitan.html? [3.3.2009]

Augé, Marc (1994): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt/Main: S.Fischer

Bachtin, Michail (1979): Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1984): Rabelais and his world, Bloomington: Indian University Press

Barnard, Alan/Spencer, Jonathan (1996): Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology, London/New York: Routledge

Beck, Ulrich (1997): Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Beck, Ulrich (1998a): Politik der Globalisierung, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Beck, Ulrich (Hrsg.) (1998b): Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Beer, Bettina (Hrsg.) (2003): Methoden und Techniken der Feldforschung, Berlin: Dietrich Reimer Verlag

Bentes, Ivana (2004): Das Copyright des Elends und das Bild als Kapital, in: Lanz, Stephan (Hrsg.): City of Coop. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires, Berlin: b_books, S.75-89

Bhabha, Homi K. (1994): The Location of Culture, London/New York: Routledge

Bhabha, Homi K. (1996): Culture's In-Between, in: Hall, Stuart/du Gay, Paul (Hrsg.): Questions of Cultural Identity, London [u.a.]: Sage Publ., S.53-60

Binder, Susa (2003): Aktuelle kultur- und sozialanthropologische Debatten zu den Begriffen: Diaspora-Migration-Flüchtlinge, Wittgenstein 2000, Reihe A: Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse, Band 8, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften/Kommission für Sozialanthropologie, online unter: http://www.oeaw.ac.at/sozant/images/working_papers/band008.pdf [01.12.2009]

Blum, Elisabeth (2004): Vorbemerkungen, in: Blum, Elisabeth/Neitzke, Peter (Hrsg): FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo, Basel [u.a.]: Birkhäuser; Gütersloh [u.a.], S.8-9

Blum, Elisabeth/Neizke Peter (2004a): Der Staat ist auf die Favelas angewiesen, und umgekehrt. Ein Gespräch mit Maria Lúcia Petersen, Perfeitura da Cidade, Rio de Janeiro, in: Blum, Elisabeth/Neitzke, Peter (Hrsg): FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo, Basel [u.a.]: Birkhäuser; Gütersloh [u.a.], S.47-63

Blum, Elisabeth/Neitzke, Peter (2004b): Estatuto da Cidade. Zum brasilianischen Stadtstatut von 2001, in: Blum, Elisabeth/Neitzke, Peter (Hrsg): FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo, Basel [u.a.]: Birkhäuser; Gütersloh [u.a.], S.43-45

Bourdieu, Pierre (1990): Social space and symbolic power, in: Bourdieu, Pierre: In Other Words, Stanford: Stanford University Press, S.123-139

Bourdieu, Pierre (1992): Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital, in: ders. (Hrsg.): Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg: VSA-Verlag, S.49-79

Bourdieu, Pierre/Loïc Wacquant (1999): On the Cunning of Imperialist Reason, in: Theory, Culture & Society, 1999, Vol. 16 (1), London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, S.41- 58

Briscoe, Felecia (2005): A question of representation in educational discourse. Multiplicities and intersections of identities and positionalities, Educational studies 38 (1), S.23-41

Buechler, Simone (2006): São Paulo. Outsourcing and Downgrading of Labor, in: Brenner, Neil/Keil, Roger (Hrsg.): The global cities reader, New York/ Oxon: Routledge, S.238-245

Burns, E. Bradford (1979): Cultures in Conflict. The Implication of Modernization in Ninteenth-Century Latin America, in: Bernhard, Virginia: Elites, Masses and Modernization in Latin America 1850-1930, Austin: University of Texas Press

Canclini, Néstor García (2005): Introduction. Hybrid Cultures in Globalized Times, in: Canclini, Néstor García: Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity, Minneapolis: University of Minnesota Press

Castells, Manuel (1977): The Urban Question. A Marxist Approach, London: Edward Arnold

Castells, Manuel (1983): The City and the Grassroots: A Cross-cultural Theory of Urban Social Movements, Berkeley: University of California Press

Castells, Manuel (2001): Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie "Das Informationszeitalter", Opladen: Leske + Budrich

Castells, Manuel (2002): Die Macht der Identität. Teil 2 der Trilogie "Das Informationszeitalter" , Opladen: Leske + Budrich Verlag

Cecchetto, Fátima (1997): As Galeras Funk Cariocas. Entre o Lúdico e o Violento, in: Vianna, Hermano (Hrsg.): Galeras Cariocas. Territórios de conflítos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, S.95-118

Cecchetto, Fátima (2004): Galeras Funks Cariocas. Os Bailes e a constituição do ethos guerreiro, in: Zaluar, Alba/Alvito, Marcos (Hrsg.): Um século de favela, 4te Aufl., Rio de Janeiro: Editora FGV

Coleção Estudos da Cidade (2002): Os dados mais recentes sobre a população de favelas na cidade do Rio de Janeiro, Rio Estudos N° 46, Februar 2002, Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, online unter: http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/49_os%20dados%20mais%20recentes%20sobre%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o%20de%20favelas.PDF [12.01.2008]

DaMatta, Roberto (1991): Carnivals, rogues, and heroes. An interpretation of the Brazilian dilemma, Notre Dame/London: Univ. of Notre Dame Press

DaMatta, Roberto/Hess, David (1995) The Brazilian Puzzle. Culture on the Borderlands of the Western World, New York: Columbia University Press

Diaz-Bone, Rainer (2002a): Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil – Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie, Opladen: Leske+Budrich

Diaz-Bone, Rainer (2002b): Diskursanalyse und Populärkultur, in: Göttlich, Udo/Gebhardt, Winfried/Albrecht, Clemes (Hrsg.): Populärkultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 125-150

DJ Marlboro (Luís Fernando Mattos da Matta)/Salles, Luzia Elisa (1996): DJ Marlboro(por ele mesmo)/O Funk No Brasil, Rio de Janeiro: Mauad

Dos Santos Martins, Carlos Henrique (2005): Los Bailes de Charme. Espacios de elaboracion de identidades juveniles, *Ultima décad.*. [online]. August 2005, vol.13, no.22, S.39-62, online unter http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362005000100003&lng=es&nrm=iso [2.10.2008]

Drechsel, Paul/Schmidt, Bettina/Gölz, Bernhard (2000): Kultur im Zeitalter der Globalisierung. Von Identität zu Differenzen, Frankfurt am Main: IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation

Equipe Século XX1 (2002): O funk pode ajudar a estabelecer políticas públicas. Entrevista com o arquiteto e urbanista Manoel Ribeiro, in: Funk em Debate, Rio de Janeiro: Multirio, online unter http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=16 [02.10.2008]

Eriksen, Thomas H. (1994): Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives, London: Pluto Press

Essinger, Silvio (2005): Batidão/uma História do Funk, Rio de Janeiro: Editora Record

Fasel, Christoph: (2008): Textsorten, Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Fernandes, Marlene (2004): Zum Stand der brasilianischen Erfahrungen mit informellen Siedlungen, in: Blum, Elisabeth/Neitzke, Peter (Hrsg) (2004): FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo, Basel [u.a.]: Birkhäuser; Gütersloh [u.a.], S.11-13

Foucault, Michel (1995): Discipline and Punish. The Birth of the Prison, New York: Vintage Books

Foucault, Michel (1997): Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag

Freeman, James (2002): Face to Face but Worlds Apart. The Geography of Class in the Public Space of Rio de Janeiro, Dissertation, University of California, Berkeley.

Freyre, Gilberto (1982): Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft, Stuttgart [u.a]: Klett-Cotta

Frias, Lena (2002): O funk vem de longe, in: Funk em Debate, Rio de Janeiro: Multirio, online unter http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=15 [02.10.2008]

Friedmann, John/Wolff, Goetz (1982): World city formation. An agenda for research and action, in: International Journal of Urban and Regional Research, 6(3), S. 309-344

Friedmann, John (1986): The world city hypothesis, in: Development and Change, 17(1), S. 69-84

Friedmann, John (1995): Where we stand. A decade of world city research, in: Knox, Paul L./Taylor, Peter James: World cities in a world-system, Cambridge: Cambridge University Press, S. 21-47

Friedman, Jonathan (1995): Global System, Globalization and the Parameters of Modernity, in Featherstone, Mike/Lash, Scott/Robertson, Roland (Hrsg.): Global Modernities, London: Sage, S. 69-90

Friedman, Jonathan (1997): Simplifying Complexity. Assimilating the Global in a Small Paradise, in: Olwig, Karen Fog/Hastrup, Kirsten (Hrsg.): Siting Culture. The Shifting Anthropological Object, London: Routledge, S.268-291

Geller, Manuel (2006): Bilder ohne Ende. Zur Konstruktion des Fremden in Geschichte und Gegenwart, in: sopos 4/2006, zuerst erschienen in der Zeitschrift informationszentrum 3. welt (iz3w), Nr. 291, online unter: http://www.sopos.org/aufsaetze/4430591b5ef8a/1.html [01.12.2009]

Gilroy, Paul (1993): The Black Atlantic/Modernity and Double Consciousness, Cambridge/Mass.: Harvard Univ. Press,

Gingrich, Andre (1999): Erkundungen. Themen der ethnologischen Forschung, Wien/Köln/Weimar: Böhlau

Gingrich, Andre (2003): Kulturen, Identitäten, Globalisierung: Eine vorläufige Zusammenfassung von theoretisch-methodischen Diskussionsprozessen, Working Papers der Kommission für Sozialanthropologie, Wittgenstein 2000, Reihe A: Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse, Band 1, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften/ Kommission für Sozialanthropologie, online unter: http://www.oeaw.ac.at/sozant/images/working_papers/band001.pdf [01.12.2009]

Halbmayer, Ernst (2009): Einführung in die empirischen Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien, Letzte Aktualisierung dieser Seite: 24. August 2009, online unter: http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/ksamethoden/ksamethoden-84.html [24.08.2009]

Hall, Stuart (1996): The West and the Rest. Discourse and Power, in: Stuart Hall and et. al. (Hrsg.): Modernity. An Introduction to Modern Societies, Cambridge, MA: Blackwell Publishers, S.184-227

Hall, Stuart (Hg.)(1997): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London: Sage

Haller, Michael (2006): Die Reportage, Konstanz : UVK Verlags GmbH

Hannerz, Ulf (1992): Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning, New York: Columbia University Press

Hannerz, Ulf (1996): Transnational Connections. Culture, People, Places, London/New York: Routledge

Hannerz, Ulf (1999): Views of Culture in Globalization Studies, in: Korneck, Inge/Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr/Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften: The Contemporary Study of Culture, Wien: Turia + Kant, S.207-215

Hannerz, Ulf (2000): Flows, Boundaries and Hybrids. Keywords in Transnational Anthropology, Transnational Communities Programme Working Papers, vol.WPTC-2K-02, Oxford: Transnational Communities Programme, online unter: http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/hannerz.pdf [12.06.2004]

Hart, Klaus (2001): Unter dem Zuckerhut. Brasilianische Abgründe, Wien: Picus Verlag

Herschmann, Micael (2000): O Funk e o Hip-Hop invadem a cena, Rio de Janeiro: Editora UFRJ

Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hrsg.) (1983): The Invention of Tradition, Cambridge: Cambridge University Press

Hodge, Brooke (2003): The Favela-Bairro-Project, in: Machado, Rodolfo (Hrsg) (2003): The Favela-Bairro Project. Jorge Mario Jáuregui Architects, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design, S.19-48

Ignácio, Elizete/Simas, Marcelo (2008): A estrutura ecônomica do funk no Rio de janeiro. Estudo sobre as relações pessoais em mercados informais, in: 32º Encontro Anual da Anpocs, 2008, Caxambu: ANPOCS

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2007): Contagem da População 2007. População recenseada e estimada, segundo os municípios - Rio de Janeiro - 2007, Rio de Janeiro: IBGE, online unter: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem_final/tabela1_2_19.pdf [01.12.2009]

Jäger, Siegfried (1993): Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Duisburg: Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (DISS)

Jakobskind, Mário Augusto (2003): Dossiê Tim Lopes. Fantástico Ibope, Rio de Janeiro: Editora Europa

Kleinsteuber, Hans J./Thimm, Tanja (2008): Reisejournalismus, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften

Kreff, Fernand (2003): Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte, Berlin: Reimer

Kreff, Fernand (2004) (Hrsg.): Konzeptionen der Globalisierung an den Schnittstellen Theorie/Empirie, Kultur/Ökonomie, Lokal/Global, Differenz/Identität, Neu/Alt, Working Papers der Kommission für Sozialanthropologie, Wittgenstein 2000, Reihe A: Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse, Band 9, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften/Kommission für Sozialanthropologie, online unter: http://hw.oeaw.ac.at/0xc1aa500d_0x0008062c.pdf [01.12.2009]

Lanz, Stephan (2004a): Kapillaren der Emanzipation. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires, in: Lanz, Stephan: City of Coop. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires, Berlin: b_books, S.7-16

Lanz, Stephan (2004b): Wie die Favela siegte. Eine kleine Geschichte der Favelas in Rio de Janeiro, in: Lanz, Stephan: City of Coop. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires, Berlin: b_books, S.35-59

Lanz Stephan (2004c): Die Explosion einer Bombe. ›City of God‹ versus Cidade de Deus, in: Lanz, Stephan: City of Coop. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires, Berlin: b_books, S.91-101

Lipsitz, George (1999): Dangerous Crossroads/Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen, St. Andrä-Wördern: Hannibal-Verlag

Macedo, Suzana (2003): DJ Marlboro. Na Terra do Funk, Rio de Janeiro: Dantes Editora e Livraria Ltda.

Machado, Rudolfo (2003): Memoir of a Visit, in: Machado, Rodolfo (Hrsg) (2003): The Favela-Bairro Project. Jorge Mario Jáuregui Architects, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design, S.9-15

Mader, Elke (2005): Kultur- und Sozialanthropologie Lateinamerikas. Eine Einführung, 15.06.2005, online unter http://www.lateinamerika-studien.at/content/kultur/ethnologie/ethnologie-1143.html [02.12.2009]

Marcus, George (1989): Imagining the whole. Ethnography's Contemporary Efforts to Situate Itself, in: Critique of Anthropology 9 (3), S. 7-30

Marcus, George (1995): Ethnography in/ of the world system. The Emergence of multi-sited ethnography, in: Annual Review of Anthropology 24, S.95-117

Mayring, Philipp (2003): Qualitative Inhaltsanalyse, in: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch, 3. Aufl., Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, S.468-475

Meade, Teresa A. (1997): "Civilizing" Rio: reform and resistance in a Brazilian city, 1989 - 1930, University Park, Pa: Pennsylvania State Univ. Press

McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo (1998): The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil, Philadelphia: Temple University Press

McLuhan, Marshall/Powers, Bruce (1989): The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century, New York [u.a.]: Oxford Univ. Press

Meye, Gunda (2005): Polizeigewalt in Brasilien, in: MenschenRechtsMagazin (MRM) Heft 3/2005, S.282-294

Meyrowitz, Joshua (1985): No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior, New York: Oxford University Press

Miller, Daniel/Slater, Don (2000): The Internet. An Ethnographic Approach, Oxford/ New York: Berg

Moretzsohn, Sylvia: O caso Tim Lopes: o mito da “mídia cidadã”, in: Discursos Sediciosos – crime, direito e sociedade, nº 12. Rio de Janeiro, Revan/ICC, 2º semestre de 2002, p. 269-294, online unter: www.bocc.ubi.pt/pag/moretzsohn-sylvia-tim-lopes.pdf [01.12.2009], S.1-28

Mori, Toshiko (2003): Urbanism and Magical Realism, in: Machado, Rodolfo (Hrsg) (2003): The Favela-Bairro Project. Jorge Mario Jáuregui Architects, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design, S.49-60

Oliveira Pinto, Tiago de (1991): Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia, Berlin: Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz

Oliveira Pinto, Tiago de (1995): Forró in Brasilien. Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer?, In: PopScriptum 3 - World Music, Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, S.52 - 79, online unter: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03040.pdf [01.12.2009], S. 1-23

Pamuk, Ayse/Cavallieri, Fernando (2004): Das Favela-Bairro-Programm, in: Blum, Elisabeth/Neitzke, Peter (Hrsg) (2004): FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo, Basel [u.a.]: Birkhäuser; Gütersloh [u.a.], S.16-42

Parker, Richard (1999): Sexuality Diversity, Cultural Analysis, and AIDS Education in Brazil, in: Parker, Richard/Aggleton, Peter (Hrsg.)(1999): Culture, Society and Sexuality. A Reader, London: UCL Press, S.325-336

Robertson, Roland (1998): Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S.192-220

Röbke, Thomas/Wagner, Bernd (2003): Kulturelle Globalisierung, Multikultur und interkulturelle Kulturpolitik – Einleitung, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2002/2003. Thema Interkultur, Essen: Klartext Verlag, S. 13-56

Roth-Gordon, Jennifer (2002): Slang and the Struggle over Meaning: Race, Language, and Power in Brazil. Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, Stanford University

Sandführ, Thomas (2001): Só a Antropofagia nós une. Assimilation und Differenz in der Figur des Anthropophagen, Dissertation, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Sansone, Livio (2003): Blackness Without Ethnicity. Constructing Race in Brazil, NY: Pillgrave McMillan

Sassen, Saskia (1991): The Global City. New York, London, Tokyo, Princeton NJ: Princeton University Press

Sassen, Saskia (2000): Digitale Netzwerke und Macht, in: Brunkhorst, Hauke/Kettner, Matthias: Globalisierung und Demokratie. Wirtschaft, Recht, Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.330-346

Schaeber, Pertra (2003): Die Macht der Trommeln. Die kulturelle Bewegung der schwarzen Karnavalsgruppen aus Salvador/Bahia in Brasilian, Dissertation, Freie Universität Berlin

Schäffter, Ortfried (Hrsg.) (1991): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung, Opladen: Westdt. Verlag

Schlehe, Judith (2003): Formen qualitativer Interviews, in: Beer, Bettina (Hrsg.): Methoden und Techniken der Feldforschung, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 71-93

Schmidt, Christiane (2003): Analyse von Leitfadeninterviews, in: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch, 3. Aufl., Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, S.447-456

Schultheiss, Britta M./ Jenozowsky, Stefan A. (2000): Infotainment. Der Einfluss emotionalisierend-affektorientierter Darstellung auf die Glaubwürdigkeit, Medien & Kommunikationswissenschaft, 48. Jahrgang 1/2000, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft

Schulz-Bruhdoel, Norbert/Fürstenau, Katja (2008): Die PR- und Pressefibel. Zielgerichtete Medienarbeit. Das Praxisbuch für Ein- und Aufsteiger, Frankfurt am Main: F.A.Z.-Institut für Management-, Markt- und Medieninformation

Senft, Gunter (2003): Zur Bedeutung der Sprache für die Feldforschung, in: Beer, Bettina (Hrsg.): Methoden und Techniken der Feldforschung, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 55-70

Shapiro, Peter (Hrsg) (2000): Modulations - A history of electronic music. Throbbing Words on Sound, New York: D.A.P./Caipirinha

Sheriff, Robin E. (2001): Dreaming equality. Colour, race, and racism in urban Brazil, London: Rutgers University Press

Sneed, Paul (2003): Machine Gun Voices. Bandits, Favelas and Utopia in Brazilian Funk, Dissertation, University of Wisconsin-Madison

Souto, Jane (1997): Os Outros Lados do Funk Carioca, in: Vianna, Hermano (Hrsg.): Galeras Cariocas. Territórios de conflítos e encontros culturais, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, S.59-93

Souza, Marcelo José Lopes de (2004): Sozialräumliche Dynamik in brasilianischen Städten unter dem Einfluss des Drogenhandels. Anmerkungen zum Fall Rio de Janeiro, in: Lanz, Stephan (Hrsg.): City of Coop. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires, Berlin: b_books, S.19-33

Sperlich, Regina (2004): Die digitale Mediamorphose des Musikschaffens. Die Veränderung der ästhetischen Produktionsbedingungen für die österreichischen Musikschaffenden durch die digitale Mediamorphose, Projektbericht, Wien: Mediacult

Thornton, Sarah (1995): Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital, Cambridge: Polity Press

Thornton Sarah (1997): The Social Logic of Subcultural Capital, in: Thornton, Sarah/Gelder, Ken (Hrsg.): The Subcultures Reader, London [u.a.]: Routledge, S.200-209

Toop David (2000): HipHop. Iron Needles of Death and a Piece of Wax, in: Shapiro, Peter (Hrsg): Modulations - A history of electronic music. Throbbing Words on Sound, New York: D.A.P./Caipirinha, S.88-107

Turner, Victor Witter (1969): The Ritual Process. Structure and Anti-structure, London : Routledge and Kegan Paul.

Valladares, Licia (2000): A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais, in: Brasileira de Ciências Sociais, Out 2000, vol.15, no.44, S. 05-34

Van Gennep (2005): Übergangsriten, Frankfurt/Main: Campus-Verlag, frz. Orig. Aufl. 1909, Les rites de passage, Paris

Ventura, Zuenir (1994): Cidade Partida, São Paulo: Companhia das Letras

Vianna, Hermano (1987): O baile funk carioca. Festas e estilos de vida metropolitanos, Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional.

Vianna, Hermano (1988): O Mundo Funk Carioca, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

Vianna, Hermano (1996): O funk como símbolo da violência carioca, in: Velho, Gilberto/Alvito, Marcos: Cidadania e violência, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Editoria FGV

Vianna, Hermano (1999): The Mystery of Samba. Popular Music and National Identity in Brazil, Chapel Hill: University of North Carolina Press

Vianna, Hermano (2000): Música do Brasil, São Paulo: Abril Entretenimento

Vianna, Hermano (2005a): Funk e Preconceito,11.09.05, online unter: http://www.soninha.com.br/pivot/entry.php?id=407&w=colunas__convidados [20.07.06]

Vianna, Hermano (2005b): Funk Carioca de Berlim, in: Overmundo, 3/4/2007, online unter: http://www.overmundo.com.br/overblog/funk-carioca-de-berlim [19.04.2007]).

Welsch, Wolfgang (1995): „Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen“, in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Migration und Kultureller Wandel, Schwerpunktthema der Zeitschrift für Kulturaustausch, 45. Jahrgang, Stuttgart, S. 39-44

Windsor, Liliane Cambraia (2007): Deconstructing Racial Democracy: A Personal Quest to Understand Social Conditioning about Race Relations in Brazil, in: Social Identities. Journal for the Study of Race, Nation and Culture, Volume 13, Issue 4, London: Routledge, S.495-520

Wittwen, Andreas (1995): Infotainment. Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung, Bern [u.a.]: Peter Lang

Wolf, Eric R. (1994): Perilous Ideas. Race, culture, people, in: Current Anthropology 35, 1/1: 1994, S.1-12

Xavier, Helia Nacif/Magalhães, Fernanda (2003): Urban Slum Reports: The Case of Rio de Janeiro, in: Soave, Anna/Tran-Than, Khanh: Understanding slums: Case studies for the global report on human settlements, UN Habitat/ Development Planning Unit, University College of London, online unter: http://www.ucl.ac.uk/dpu-projects/Global_Report/pdfs/Rio.pdf [31.10.2008]

Yúdice, George (1994): The Funkification of Rio, in: Ross, Andrew/Rose, Tricia (Hrsg.): Microphone fiends. Youth music and youth culture, London [u.a.], Routledge, S.193 – 217

Zillmann, Dolf (1982): Television Viewing and Arousal, in: Television and Behaviour, Voll. II, Rockville Mdd, S.53-67

Zips, Werner (2003): Das Stachelschwein erinnert sich. Ethnohistorie als praxeologische Strukturgeschichte, Wien: WUV Universitätsverlag

Zips, Werner (im Druck): “Island of the Gun”. Jamaica’s Global City of Crime and Violence, in: Hahn, Barbara/Zwingenberger, Meike (eds.): Global Cities, München: Bayerische Amerika-Akademie/Bavarian American Academy

Interviews

- Interview mit DJ Marlboro in Rio de Janeiro, am 05.07.2004
- Interview mit MC Mr. Catra in Rio de Janeiro, am 01.07.2004
- Interview mit MC Tati Quebra-Barraco und Márcio dos Santos in Stuttgart, am 30.10.2004
- Interview mit MC Playboy in Rio de Janeiro, am 08.11.2005
- Interview mit MC Playboy in Rio de Janeiro, am 17.12.2005
- Interview mit MC Serginho in Rio de Janeiro, am 07.12.2005
- Interview mit Ana Dantes in Rio de Janeiro, am 25.06.2004
- Interview mit Denise Garcia in Rio de Janeiro, am 04.11.2005
- Interview mit Eliete Mejorado und Bruno Verner (Tetine) in Wien, am 17.09.2005
- Interview mit Ricardo Nemer Silva und Debora Silva dos Reis in Rio de Janeiro, am 27.06.2004
- Interview mit Iuri Valmórbida in Rio de Janeiro, am 30.06.2004
- Interview mit José Vicente Valmórbida in Rio de Janeiro, am 30.06.2004
- Interview mit Mario Patrocinio in Rio de Janeiro, am 17.12.2005
- Interview mit Daniel Haaksman in Berlin, am 01.10.2005
- Interview mit Stefan Zeiger in Graz, am 16.09.2005

- Interview mit Alexander Papastawrou in Berlin, am 30.09.2005
- Emailinterview mit Misaki Hagiwara, Email an die Autorin am 16.06.2008
- Emailinterview mit Greg Scruggs, Email an die Autorin am 12.02.2009

Anhang

Abbildungen

Sofern nicht anders gekennzeichnet, stammen alle verwendeten Fotos von der Verfasserin der Arbeit

- Abbildung 1: Baile in Ladeira dos Tabajaras, 2004, Foto von Suzana Ribeiro/Big Mix Magazin, mit deren Genehmigung verwendet
- Abbildung 2: Baile de Comunidade in Jacarezinho, 2005
- Abbildung 3: Baile de Comunidade in Jacarezinho, DJ, 2005
- Abbildung 4: Baile de Comunidade in Jacarezinho, DJ Pult 2005
- Abbildung 5: Baile de Comunidade in Jacarezinho, 2005
- Abbildung 6: Baile de Comunidade in Jacarezinho, 2005
- Abbildung 7: Baile de Comunidade in Jacarezinho, 2005
- Abbildung 8: Geburtstagsparty in Jacarezinho, Funkeira, 2005
- Abbildung 9: Geburtstagsparty in Jacarezinho, Kleinkinder tanzen Funk, 2005

Portugiesische Originalzitate

1. "A questão é entender por que a juventude de favela e periferia, na sua busca de afirmação de identidade, mira-se em modelos americanos, sejam eles de Nova Iorque, Miami, Chicago ou Detroit. Imita o vestir, o falar, a postura, as atitudes. Por que a riqueza e a pluralidade da cultura brasileira não estão seduzindo essa geração, que não se sente convocada a assumir a herança e contribuir com a sua parcela de criação? (...) No ano de 1976 eu freqüentei bailes de subúrbio e periferia do Rio de Janeiro, atraída pela circunstância surpreendente de que, apesar de esses bailes juntarem multidões, eram praticamente invisíveis para o Rio de Janeiro que a mídia reconhecia, refletia e revelava. (...) Como agora, aqueles moços pretos e pobres imaginavam expressar-se como americanos. E havia a idolatria por líderes como Malcon X [sic!]. Exibiam-se nas festas filmes incendiários, pirateados dos Estados Unidos. Durante a projeção, os jovens, com os punhos erguidos, repetiam as palavras de ordem proferidas pelos líderes negros americanos nos episódios de luta pelos direitos civis. A esse movimento de geração que buscava uma identidade a partir dos exemplos dos negros americanos e uma afirmação a partir do lema '*black is beautiful*' chamei Black Rio, expressão que virou uma espécie de marca" (Frias 2002: www).

2. „Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época 'Black Rio' é o desaparecimento quase completo da témática do orgulho negro. Os militantes das várias tendências dos movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais considerando-os como espaço propício para a 'conscientização'. Durante uma festa da Rádio Tropical, quando uma pessoa ligada ao movimento negro foi convidada para falar ao microfone, disse apenas que 'as pessoas estavam ali para dançar e não para ouvir discursos'" (Vianna 1988: 32).

3. "Quando o hip-hop foi sucesso lá fora, aqui já era sucesso faz tempo. O *miami bass*…, antes de ser chamado *miami bass*, as primeiras músicas do *miami bass*, dessa denominacao, aqui já era sucesso. Por que agente chama de *funk*? Como inventaram essa denominacao *miami bass* lá fora, aqui já era sucesso, e ai já chamaram de *funk*. Então

agente já chamava de *funk*, antes de eles chamarem de *miami bass*. O que eles fizeram lá, que não tinha nome, veio pra cá e foi chamado de *funk*" (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio).

4. "Melô era um apelido que a gente dava pra facilitar pros ouvintes pedirem a música na rádio. Por que eu comecei a reparar que uma música boa pra caralho, estourada em baile, tinha pouco pedido na rádio... e que as músicas que eram mais fáceis de falar as pessoas pediam... A pessoa ligava pra rádio, queria pedir uma música, ficava constrangida, tímida, então pedia a que era fácil de falar... Aí a gente começou a chamar as músicas de melô isso, melô aguilo…que era pra facilitar pro pessoal pedir… Aí a gente lançou uma brincadeira na rádio que era assim: lançava uma música e pedia pro pessoal batizar. No final do programa pegava a melhor sugestão, o ouvinte que tinha dado a sugestão entrava no ar e aí tinha a solenidade de batismo" (Marlboro in Macedo 2003:53).

5. "O rap é uma expressão do hip-hop. É aquele versejado duro, sem refrão cantado, músicas de sete, oito minutos. O funk se apropriou do rap porque percebeu que é uma música que todos podem fazer. É uma crônica rimada da vivência de cada um. Então o funk se apropriou, introduziu um refrão cantado, diminuiu o tempo do desenrolar da música e isso teve um impacto comercial absolutamente extraordinário. Podemos dizer que o rap dentro do funk é um 'importado' do hip-hop" (Ribeiro, Manoel, zitiert nach Equipe Século XXI 2002: www).

6. „[P]orque se o funk engloba todos os elementos, engloba tudo, o funk é o movimento mais preconceituado e menos preconceituoso que existe. Porque ele aceita, você têm o funk que o *sampling* é de forró. Com melodia de … '… eu só quero é ser feliz…', parece samba enredo, aí você pega a Melô do bêbado '… você foi minha casa…' já parece… forró. E o funk, ele abraça tudo, ele engloba tudo. Têm capoeira do funk, vai ter tudo do funk. (...) Porque ele, o funk não têm fronteira. (...) Quando eu toquei nesses lugares lá fora, eu toquei uma música na… Eslovênia, que fica perto da Itália alí, que é meio italiano, que têm um '…péra…péra…pé peré peré…', com funk, e todo mundo dançou. (...) [O] funk ele é um caldeirão. Ele abriga todas as culturas. E se por exemplo, tem uma música tradicional folclórica na Austrália, que é legal pra caramba, e que se encaixa na batida do funk, e o cara faz uma letra em cima falando da…., eu acho que o funk é isso, ele não têm fronteira. É ele pegar um sample lá do Sul, aí ele pega um sample de uma música folclórica Australiana, ele pega uma música Italiana, o '…Taram..Taram…Tá…' ele bota ali. O funk têm essa Globa…., essa coisa de fazer o som com outras coisas"(Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio de Janeiro).

7. "mais um tipo de baile do que um tipo de música" (Ribeiro zitiert nach Equipe Século XX1 2002: www).

8. „Apesar do retorno financeiro mais baixo, os agentes do Funk são categóricos em afirmar que a sua 'força' e 'inspiração' vem justamente da relação direta com o público que freqüenta os bailes de comunidade: as músicas compostas visam atender este público e acredita-se que uma música só pode fazer sucesso se 'estourar' no baile; a maioria dos MCs, DJs de Funk e Donos de Equipes nasceram nas áreas em que tocam e comumente são nos bailes próximos de sua casa que primeiro fazem sucesso. É parte da simbologia do Funk a relação direta que ele estabelece com o público morador de favelas e comunidades. Por um lado existe entre os seus agentes a percepção de que serão estes os lugares nos quais o Funk sempre será sucesso, mesmo que saia de moda ou perca seu espaço na mídia. Contribui para isto a vinculação da historia do surgimento do Funk com

estes espaços e o fato de, enquanto esteve proibido de ser tocado em clubes, dentro das comunidades as equipes, DJs e MCs encontraram os meios necessários para sobreviverem. Além disso, os próprios agentes vêm procurando também novas formas de sustentar os bailes dentro das comunidades sem que eles se tornem mais caros ou menos acessíveis" (Ignácio/Simas 2008: 8f).

9. "A música da favela, o funk, o bom dele é que ele passa muita verdade. Quando você ouve um funk, ouve aquele garoto cantando, você realmente sente o que ele tá sentindo. É lógico. Música pra mim é mensagem. Nós é que somos bons ou maus e decodificamos as mensagens que as mensagens passa. E essas mensagens podem estar nas letras, como podem não estar nas letras. Pode tá no ritmo, na batida, na maneira de cantar, na voz, na tonalidade. Existem outras magias, outras informações nas músicas, que não é só a letra que tá falando. Entendeu o que eu quis dizer? E isso é o que o funk tem de mais precioso. E a mensagem, é…, é…. A mensagem é subliminar, e é da verdade"(Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio).

10. "Quando o cara sobe no palco, canta uma música legal e tem uma reação legal do público, eu peço a eles para gravar e trazer para reunião. Aí todos os DJs ouvem aquele material e, se ele foi aprovado, a gente entra com o artista em estúdio, grava a música dele e os DJs tocam a música nos bailes. Se ela crescer nos bailes, na coletânea que estiver para sair a gente vai colocar a música. E quando o disco está para sair, a gente vai e lança a música na rádio. O artista já está avalizado pelo público, já está no CD e já está tocando na rádio, a possibilidade de ele explodir é muito grande. É uma escada que a gente criou" (DJ Marlboro, zitiert nach Essinger 2005: 259).

11. "Manoel lembrou o embate de galeras na Zona Sul, o 'incômodo causado por eles nas nossas praias' e mostrou como o incidente marcou o imaginário da classe média. 'A partir daí, as galeras funk passaram a ser responsabilizadas por qualquer ato ilícito ocorrido na cidade: guerras de tóxico, conflitos de torcidas de futebol, brigas de academias" (Ventura 1994: 154).

12. „Sexta-feira à noite. O garotão se despede da mãe e avisa que está indo para um baile funk. Para onde? A mãe fica de cabelo em pé só imaginar o filho subindo o morro e gritando uh! tererê! Começa aquela discussão em casa. Situações como esta já se tornaram corriqueiras nos apartamentos de classe média.(...) a aparição cada vez mais freqüente destes bailes nas páginas policiais – sobretudo pelas 'mensagens' passadas pelo Comando Vermelho nas letras de muitas canções – está levando pânico às famílias de classe média e transformando o funkeiro numa espécie de versão maldita do roqueiro dos anos 50" (Fernandes, Lilian/ Vogel, Jason: „O medo do funk", in: O Globo, 02.07.1995, Jornal da Família, Rio de Janeiro, S.1, zitiert nach Herschmann 2000: 103f).

13. "A campanha na mídia que levou ao fechamento daquele que era considerado por muitos como o 'baile da paz', símbolo do novo 'armistício cultural' da Codade – o Morro do Chapéu Mangueira, no Leme – talvez exemplifique melhor esta intensa campanha antifunk. (...) Apesar de o problema do barulho provocado pelos bailes ter sido amplamente noticiado, este não foi o fator decisivo para o fechamento do 'Baile do Chapéu' e de outros realizados nos morros da Cidade. No próprio Chapéu Mangueira, durante algum tempo, propôs-se, como solução para a convivência do baile com seus 'vizinhos', a construção de uma concha acústica no local da quadra. O elemento que deflagrou de vez a campanha de criminalização do funk e a interdição dos bailes foram

certas ‘evidências’ que sugeriam que o funk faz parte do crime organizado” (Herschmann 2000: 105f).

14. “Tim Lopes foi vítima da imprudência quase criminosa das chefias de jornalismo da TV. Por que se arriscou? Para mostrar imagens de algo sabido, em nome do voyeurismo. Cenas de sexo de adolescentes e consumo de drogas em bailes funk. Isso vale a vida de um repórter?” (Utzeri, Fritz: Jornalismo ou voyeurismo?, in: Jornal do Brasil, 09.07.2002, zitiert nach Moretzsohn 2002: 17).

15. „As músicas lembram hits da MPB, tocadas sistematicamente nas rádios. Mas as letras, com relatos assustadores, que falam de esquartejamentos, bondes, confrontos com policiais e armas de guerra, não deixam dúvidas: são os proibidões. Esse funk do mal, conforme lembra o antropólogo Luiz Eduardo Soares, está repleto de sangue e desespero. Várias faixas de dois desses proibidões - ADA do Chuck, volume 3, e Farofa Proibida, do CV – são acompanhadas de um fundo musical que traz de volta ao ouvido um som que já se tornou assustadoramente familiar ao morador do Rio, principalmente os que estão dentro ou próximos às favelas: os tiros de fuzis e metralhadoras. Nesses relatos de nossa guerra cotidiana, não há como não lembrar da tortura e execução do jornalista Tim Lopes” (Miguez, Ana Cristina: Pancadão no estômago, in: Jornal O Dia vom 02/01/2002, online unter: www.luizeduardosoares.com.br/docs/colet_uma_viagem_ao_inferno.doc [2.1.2004]).

16. “Então essa coisa de ser expulso pra dentro da favela, em vez...., porque antigamente, como eu te falei, era a favela crescendo pro asfalto, pra sociedade. A favela passou a cantar pra favela. Quando o funk fui expulso pra dentro da favelas, ficou a favela cantando pra favela, sobre outras regras, outros parâmetros, outras leis. Falando do seu dia-a-dia para eles mesmos, entendeu? Falando do que eles vivem no seu dia-a-dia, aí as letras começaram a ter teor erotizado, começaram a ter proibidão, porque passou a eles a cantar pra eles mesmos lá dentro. Não mais eles cantar do povo aqui fora, entendeu? E essa ponte foi feita a hora que começou a perseguir os bailes, entendeu? (...) Só que quando ele canta pra ele mesmo, é outras regras, outra visão de vida, outra lei. Como é que o cara não vai fazer uma música ... Não apóio proibidão, não sou a favor do proibidão, não sou a favor das músicas que fazem apologia, que incentivam o uso das drogas, o que for...”, mas hoje em dia, os bandidos é o Robin Hood. Quem aqui não é fã do Robin Hood? Quem não via televisão e torcia pro Robin Hood, e o Robin Hood é legal pra caralho, rouba dos ricos pra dar para os pobres. E os caras que tão na favela, hoje pra quem tá na favela são os Robin Hood’s, porque eles não fazem mal nenhum a quem tá lá, pelo contrário, até tentam proteger, e isso...., as pessoas de dinheiro tão indo pra lá pra deixar o dinheiro pra comunidade. Então lá ele é visto como Robin Hood. Aí é apologia? Não sei se é apologia, porque tá vivendo aquilo. (...) E quer calar o que ele tá cantando. Como se fosse mudar o que ele tá vivendo. Só que o que ele canta, as pessoas têm que aprender que é muito mais cruel o que ele vive, do que ele canta. As pessoas têm que cuidar pra que ele tenha uma vida melhor, pra que ele possa cantar outras coisas melhores. Mas não tão preocupadas com isso, tão preocupadas com o funk, de calar aquele garoto, de impedir dele cantar, pra ele não cantar o que ele tá vivendo. Pra não cantar aquela realidade. Porque eles nao querem enxergar aquilo como uma verdade” (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2004 in Rio).

17. „Este Carnaval não será igual àquele que passou. Cabrochas dividirão espaço com ‘cachorras’, a marcação do surdo competirá com o ‘batidão’ e ‘bondes’ se formarão nos blocos de rua. Quem não conhece nenhuma dessas expressões está desligado do Brasil –

um país cada vez mais ligado ao funk carioca, fenômeno musical que explodiu com força comparável à do surgimento da axé music e dos grupos de pagode. Brotou, como o samba e o Carnaval, das favelas do Rio de Janeiro. Carregado de gírias, com elevada dose de erotismo e previsíveis erros de português nas letras, o ritmo negro dominou os programas de auditório da TV às vésperas da folia. Nos trios elétricos de Salvador, nas boates e ruas de São Paulo, nas quadras das escolas de samba do Rio, o suingue erótico estará presente. É hora do abre-alas para o primeiro Carnaval genuinamente funk“(Revista Epoca, Edição 145, 26.02.2001, online unter http://epoca.globo.com/edic/20010226/soci6a.htm [23.04.2006]).

18. “No enredo clássico dos filmes há sempre uma vítima perfeita que sucumbiu diante do vilão perfeito. A vítima perfeita do funk apareceu no último dia 8 de março pela mão do Secretário de Saúde do Rio de Janeiro, Sérgio Arouca. Seria uma garota de 14 anos que teria ficado grávida e contraído o vírus HIV durante um baile, na chamada ‘Dança das Cadeiras’. A brincadeira, se é que poderia ser chamada assim, seria feita com meninos sentados em cadeiras e meninas, supostamente sem calcinha, dançando em torno deles. Quando o DJ pára a música, a garota deve transar com o rapaz que está na sua frente. Juntou-se o vilão perfeito - o funk -, à vítima perfeita - uma menor inocente exposta à barbárie - e foi montado o cenário perfeito para um escândalo nacional. No roteiro há apenas uma falha: não existe rastro da ‘grávida do funk’. Ela não é conhecida nos registros oficiais e a única pessoa que sabe de sua existência é Sérgio Arouca” (Araújo, Théo: Funk, o vilão moral da vez, in: Terra Networks, 26.03.2001, online unter: http://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia1_not1.htm [03.04.2004]).

19. „Estão sendo noticiados, diariamente, que em bailes funk menores consomem drogas, dançam eroticamente, se relacionam sexualmente, e tudo ao som de músicas de conteúdo sexual exacerbado. Ligamos a televisão e vemos uma coreografia simulando tapas na cara. Os reflexos desta maré de erotismo e violência, que alagou os meios de comunicação de todo o país começam a se evidenciar: Blitz flagra menores bebendo (O DIA, 12/03/2001); Delegacia de Proteção à Criança e Juizado de Menores fazem operação conjunta para acabar com a dança do sexo (O DIA, 09/03/2001); Grávidas do funk preocupam prefeitura (FOLHA DE SÃO PAULO, 09/03/2001), — resquícios do que é manifestado publicamente” (Blandido Amaral: MOÇÃO Nº 3552/2001, 12.3.2001, http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro99.nsf/d1b99e6346101855832567040007dd94/8b906f3e126d951e03256a11005a716d?OpenDocument [17.08.2009]).

20. “Mas gostaria que alguém intelectualmente ‘preparado’ me dissesse o que passa pela cabeça de uma adolescente de família, que rebola e responde ‘Au, au!’ quando ouve o refrão ‘Cachorra!’. (...) É intrigante, aliás, a inexistência absoluta de reação, por parte das mulheres pensantes do país, ao processo em curso de vulgarização radical da imagem feminina, que já ultrapassou todos os limites da imaginação” (Trigo, Luciano: Um tapinha não dói, in: Jornal O Globo, 06/03/2001, Editoria Opinião, Primeiro Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [17.09.2006]).

21. “Lamento informar à professora que existem, sim, moças de família, da mesma forma que existem ‘tchutchucas’ e ‘cachorras’. Vou além: as que são sabem que são, e as que não são sabem que não são. E isso não é preconceito (...) As meninas que estão latindo e levando tapas na cara não estão exercendo liberdade alguma, estão apenas sendo tratadas como lixo e aderindo à submissão e à inferioridade que suas mães e avós levaram décadas para superar. Estão abrindo mão de sua dignidade como seres humanos e se deixando reduzir a uma bunda e um par de peitos, muitas vezes siliconados” (Trigo, Luciano: Um

tapinha não dói (2), in: Jornal O Globo, 14/03/2001, Editoria Opinião, Primeiro Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [17.09.2006]).

22. "A mesma mulher que rebolou par não ser vista como um objeto sexual, hoje rebola para oferecer seu corpo nu, recheado de silicone. Que acontece com as mulheres pós-feminismo? Depois de tantas conquistas, parece que estão jogando tudo para o alto e se entregando com prazer (e esta é a pior parte) ao papel de popozuda, cachorra ou tchutchuca. Garotas de todas as idades e classes sociais, a pretexto de ritmos e coreografias contagiantes, rebolam ao som de um tapinha não dói e latem quando chamadas de cachorras" (Jornal Abertura (SP): 40 Anos de Libertação Feminina, Juli 2001 – Ano XIV - N° 161, online unter: http://www.espiritnet.com.br/Abertura/Ano2001/redacjul.htm [16.1.2006]).

23. "Tati é o símbolo de um fenômeno dentro de um fenômeno. Talvez por isso sua frase 'Sou feia, mas tô na moda' tenha dado título ao documentário de Denise Garcia, que conta um pouco da história das 'cachorras' do funk e fica pronto em setembro. Se o crescimento do movimento funk causa furor nos dois lados da 'cidade partida', fazendo pobres e ricos se mexer ao som do pancadão, o número cada vez maior de mulheres funkeiras chama ainda mais atenção. Elas têm presença mais marcante no universo dos bailes e programas de rádio do que em qualquer outro gênero musical. As 'cachorras', também chamadas de 'tchutchucas' ou 'popozudas', seduzem e incomodam pelo fato de serem feministas sem panfleto e sem cartilha. Tati, Vanessinha Picachu e as meninas de grupos como As Tchutchucas e Bonde Faz Gostoso não queimaram sutiãs, mas falam mais abertamente sobre sexo do que muita intelectual engajada" (Name, Daniela: Elas estão descontroladas, in: O Globo, 16.04.2004, Segundo Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [08.09.2006])

24. "a nova cara da mulher brasileira no exterior" (Carlos Albuquerque: Dama do funk, Tati Quebra Barraco na Europa, in: O Globo, 27.10.2004, Segundo Caderno, online unter: http://arquivoglobo.globo.com [17.09.2006])

25. "A MC Tati Quebra Barraco embarca nesta quarta-feira para uma turnê pela Europa. A turnê nasceu de um convite feito diretamente a Tati pelos organizadores do Ladyfest, um festival feminista de Stuttgart. Eles queriam a artista como representante da cultura brasileira. Mas Tati e Cabbet tiveram que gastar um bom tempo tentando convercer o Ministério da Cultura, que pagou as passagens da MC, de que o funk também é cultura. Se chegou-se a um acordo que funk é cultura, muita gente ainda torce o nariz quando vê Tati como representante do feminismo brasileiro. Com versos como 'Vou comer o seu marido' e 'Eu tô podendo pagar motel pros homens', 'Sou feia mas tô na moda' e 'Dako é bom' (referência de duplo sentido a uma marca de fogões), ela parte para o ataque, praticando, digamos, uma espécie de 'neofeminismo'. É claro, há controvérsias" (Carlos Albuquerque: Tati Quebra Barraco faz turnê na Europa representando a cultura (e o feminismo) brasileiro, in: O Globo Online, 27.10.2004, online unter: http://www2.uol.com.br/bigmix/noticia17.html [8.7.2005])

26. „Eu me sinto humilhada e sinceramente lesada como cidadã ao ver como o governo consegue escolher Tati Quebra-Barraco para representar a cultura do nosso país com o funk. Funk é cultura? Que cultura? Palavrão é cultura? Pornografia é cultura? Ah, eu não sabia... grande ministro da Cultura que nós temos"(Monteiro Costa, Vanessa: Quebra-Barraco, in: O Globo, 03/11/2004, Segundo Caderno, http://arquivoglobo.globo.com [26.01.2006]).

27. „Acho que não, elas mudam se elas quiserem, né ? Acho que a música não influi nada não, eu mesmo que fui mãe com 13 anos nem cantava ainda, né ? Então acho que não tem nada a ver“ (Interview mit Tati Quebra-Barraco und Márcio dos Santos am 30.10.2004 in Stuttgart).

28. „Sim, uma consciencia criou né? Mais atitude. (...) é como agente diz, no mundo, mundialmente, o homem fala muito mais da mulher do que a mulher do homem. Então quando aparece uma pessoa assim, que tem coragem de falar mal deles, ou mostrar pra eles, que agente também pode ser alguém, tipo a mulher pode ser alguém também, então se torna uma coisa assim (...) Se ela tiver afim, e se ela tiver querendo alguma coisa, ela não espera, ela vai. (...) ela mostra assim, eu quero, eu sou assim, eu tenho que ser assim, porque se não eu sou pisada, entendeu?” (Interview mit Tati Quebra-Barraco und Márcio dos Santos am 30.10.2004 in Stuttgart).

29. „Atualmente o funk alcançou um…, assim, muita gente que saí à noite, de São Paulo, começou a descobrir o funk agora . Eu acho que têm até um *delay* ali sabe, porque agora que descobriram a Tati, que a Tati Quebra-Barraco já é uma consciencia como mulher no Rio de Janeiro há uns 3 anos. (...) A elite assim, classe A tem…, mas a classe A mais ligada a música eletrônica e tal. (...) porque música eletronica incorporou o funk, demorou mais, porque primeiro começaram a ouvir drum n’ bass e tal, e aí, quando o funk acoteceu lá fora é que essas pessoas começaram a ouvir aqui, esse tipo de gente. E o funk já existia aqui há muito tempo, mas ele tinha um certo preconceito, até o hip-hop aconteceu aqui antes do que o funk, pra essas pessoas. Eles parecem que eles esperaram o Marlboro ir pros Estados Unidos, fazer vários..., festas lá fora. Aí quando eles viram que na Inglaterra, tudo, ele tava acontecendo, e curtiram. Então eu acho que nesse…, nesse núcleo foi importante o reconhecimento do funk fora do Brasil, porque se não talvez eles não considerassem fashion, ou de bom tom, sabe, porque era uma coisa, é muito popular, vem muito de gente muito mais pobre. (...) Agora começou, porque virou moda” (Interview mit Ana Dantes am 25.06.2004 in Rio)

30. „Essa repreensão da polícia é por que qualquer coisa que vá acontecer na favéla, eles vão sempre reprimir, eles vão achar sempre que qualquer coisa que exista na favela é ilícito, é crime. É hoje não. Hoje nós somos profissionais trabalhando dentro do funk, né? (...) Então a repressão vem apartir do poder financeiro de cada um. Mas agente vai mudar isso, isso daí é política, política e educação do povo. Então cabe a nós brasileiros lutarmos pelos nossos direitos independente do poder econômico ou não. Né?” (Interview mit MC Serginho am 07.12.2005, Rio).

31. “[N]ão existe ‘galera funk’. O funk não produz galeras. As galeras chegam formadas nos bailes: são turmas de adolescentes, vizinhos de um mesmo morro ou de um mesmo bairro suburbano, que gostam de andar juntos. O funk é apenas uma de suas atividades coletivas, talvez nem a mais importante. A galera também vai para a praia, para o futebol, para o pagode, para a festa de São João. E mais: certamente o funk não é o elemento central para a construção de sua identidade como grupo social. O local de moradia é muito mais importante. Existe a galera do Urubu, do Campinho. Mas nao existe a galera do baile do CCIP de Pilares (um dos meus preferidos pela sua animação). As rivalidades entre as galeras são conseqüências das rivalidades (muitas vezes bem anteriores ao aparecimento do funk ou dos "comandos" no Rio) entre os morros da cidade” (Vianna 2005a: www).

32. “‘Funkeiro’ tambem é uma identidade muito difícil de definir. Não existem funkeiros como existem ‘head-bangers’ (os fãs de heavy metal), punks ou skins. Estes últimos

deixam sua musica preferida tomar conta de todo seu estilo de vida e visão de mundo. Eles são punks, por exemplo, 24 horas por dia: se vestem como punks, conhecem os detalhes mais esotéricos da discografia punk, e - mais importante - se pensam como punks, desenvolvendo até mesmo uma espécie de etnocentrismo, ao achar o punk superior às outras 'tribos' de jovens urbanos. Nada disso acontece com os funkeiros. Para eles (não estou falando de uma minoria de fanáticos musicais que vive em torno das equipes de som e dos DJs que organizam os bailes), o funk é apenas uma diversão de fim de semana. Eles mal conhecem o nome das músicas que gostam de dançar, preferindo chamá-las de apelidos como Melô do Tomate ou Melô do Quebra-Vidro. Além disso, não se identifica um funkeiro na rua como se identifica um punk. A não ser que se passe a chamar de funkeiro todo jovem pobre e 'escurinho' carioca. O que é um erro preconceituoso que a imprensa (jornais, televisão, rádio etc) teima em cometer (nem todo jovem pobre e negro carioca é freqüentador de baile funk)" (Vianna 2005a: www).

33. „Orgulho de viver na favela todo mundo têm. Porque primeiro: é um lugar difícil de se viver. Segundo: pra você viver lá você têm que ter disciplina, que não é qualquer um que anda na favela e vive numa favela. A favela são outras leis, tá ligado? Não são as mesmas leis da rua, tá ligado? A lei do país é uma, e a lei da favela é outra. Entende? Têm certas coisas que é certo pro país, mas é errado pra favela. E têm certas coisas que é certo pra favela, e é errado pro país. A cidade é partida em dois mundos totalmente diferentes, entende? Agente vive num mundo onde existem famílias..., nas favelas existem famílias de jovens. Entende? Nas favelas existem famílias de jovens. The younger family. The family with young people, ok? You are not the same blood, but the same consciousness. Na favela, você é irmão de consciência, não irmão de sangue, que é mais forte ainda do que o sangue que corre na veia. O espírito, você é irmão de espírito, não de sangue, que é mais profundo. Você é irmão de chama, irmão de vida, entende? É diferente, é diferente. A favela, cada um ser, cada um cidadão que mora dentro de uma favela, é uma célula daquele corpo imenso que é a favela. Que a favela é um corpo que é vivo. A favela respira, a favela sorri, a favela chora, a favela acende, a favela tá tensa, a favela. A favela... Você sente isso. Quando você chega dentro da favela você sente quando a favela tá feliz, quando a favela tá triste, quando a favela tá certa, quando a favela tá com medo, quando a favela tá com raiva. Que a favela tem o pensamento dela próprio, tá ligado? Um pensamento, são várias cabe...., são várias mentes com o mesmo pensamento naquela mesma hora." (Interview mit Mr. Catra am 01.07.2004 in Rio).

34. „Eu sou nascido e criado aqui no jacarézinho, entendeu? E daqui eu não vou embora pra nada! Mesmo que a situação mudasse muito eu não ia embora daqui pra nada, por que todo mundo aqui é meu amigo. A comunidade é o seguinte: vocês se conhecem desde pequenininho e ninguém divide a riqueza, mas a miséria as pessoas dividem, entendeu? Então aqui qualquer um que tiver algum tipo de problema, tá sempre um pronto pra ajudar o outro. Não tem uma comida na sua casa, agente empresta um copo de arroz e divide tudo! Então isso daí agente aprende dentro da favela: a riqueza ninguém divide, mas a miséria tá sempre pronta pra ser dividida! (...) É a riqueza é de dentro e tá dentro de nós! Então isso aí é oque você aprende na favela, na comunidade: é dividir os sentimentos, é dividir as coisas que você tem com o próximo. Aqui ninguém tem mais do que merece. Todo mundo aqui tem o necessário, quando falta o necessário pra alguém é dividido. (...) E o funk real é o funk que sai dentro da favela, nenhuma musica funk faz sucesso se ela não sair da favela. Em preto: o Serginho saiu da favela, Cidinho e Doca saiu de dentro da favéla, né? É... outros: Duda do Borel... nenhum artista do funk faz sucesso se não sair da favela. É incrível isso, impressionante! (...) Pra isso eu não saí da minha comunidade pra nada. Sacou? Se amanhã não tiver mais o serginho cantando funk nem nada, eu vou tâ aqui

jogando bola com meus amigos, vou tá aqui andando de moto" (Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio).

35. "Eu acho que o complexo é tipo assim, é como a razão do meu viver, é a minha raiz, igual ao Brasil, é a minha nação. Eu posso até sair, entendeu? Estar ausente, mas com o coração sempre presente porque aqui é a minha raiz, é tudo onde eu tenho tudo, é tudo onde eu consegui tudo e se o meu tudo é nada, tudo o que eu tenho está aqui" (Interview mit MC Playboy am 08.11.2005 in Rio).

36. "Começou em 92 a perseguição. O funk nacionalizou em 89, e quando o funk nacionalizou ele teve um crescimento muito grande, e começou a ter mais expressão, e as pessoas começaram..., a favela começou a ter voz, e começou a ser o veículo de expressão. Que há quantos anos já a favela não tinha um veículo de expressão? Desde o início da década de..., desde décadas. Aí o samba foi perseguido, foi pisoetado, a polícia aprendia (apreendia). (...) Foi assim com a capoeira, foi assim com o samba, e é assim com o funk. E isso é muito ruim. Então quando o samba começou a ter aquela perseguição, priíbido colocar o braço na rua, o preconceito com a sociedade, a mídia em cima falando mal. Quando as pessoas lá de fora, do Primeiro Mundo, começaram ver o samba, enxergar o samba, e ver como aquilo era bom, era importante, aí as pessoas aqui começaram a enxergar também. (...) aí começaram a apoiar o samba, nesse apoio que deram ao samba, o samba perdeu a identidade da favela. O samba passou a ficar muito arrumadinho e ficou sambódromo caro.., e não pode ter mais bloco na rua pra encher o sambódromo, por causa das pessoas que finaciam, e perdeu um pouco, o samba perdeu um pouco dessa magia de ser essa expressão realmente popular da favela. E ficou muitos anos sem essa expressão. E o funk é exatamente pra voltar a ter essa expressão ao que é verdaderamente da comunidade" (Interview mit DJ Marlboro am 05.07.2005 in Rio)

37. „Eu acho assim que o funk na verdade ele, ele…, incorporou mais batidas né, tanto é que teve uma segunda fase que quando eu comecei ouvir de novo já tinha muita coisa de berimbau. E eles ampliaram umas coisas. Então isso sim…, ficou bem bacana, e tudo. Eles brincam com todos os ritmos brasileiros. É bem Antropofágico. É o ritmo, assim, o som mais Antropofágico realmente" (Interview mit Ana Dantes am 25.06.2004 in Rio)

38. „Eu acho que o funk é muito livre, sabe? Ele transcende uma..., uma questão asssim, nós os negros, a maioria. Eu acho que ele transcende totalmente isso. Acho que ele é muito aberto à isso, ele recebe tudo, sabe? (…) Ele não têm preconceito, o funk. Muita gente tem preconceito contra o funk né. O funk mesmo não têm preconceito contra nada" (Interview mit Ana Dantes am 25.06.2004 in Rio)

39. „Nós tivemos vários convites da Europa. Tivemos Espanha, Estados Unidos, Canadá, tivemos convite pra Angola, convite pro Japao. Muitos MCs têm ido, muitos artistas do funk tem ido mas, só que é o seguinte : a gente atendiu um estádio que a gente deve ser respeitado e tratado como profissional. Se eles tratam com respeito Ivette Sangalo, Zeca Pagodinho, então eles tem obrigação de tratar o artista da favela com respeito. Então eles querem que a gente vá simplesmente pra passear, se a gente ganha a nossa vida com nosso trabalho. Então tu não pode sair do Brasil onde você está se sustentando só pra ir passear na Europa. Eles têm que valorizar o profissional.(...) é dinheiro da europa agente não ver, tanto que eles querem pagar 2000 mil dólares pra você sair daqui do Brasil pra fazer um show lá, quer dizer se você for fazer um show no interior do Brasil você ganha muito mais do que se você for na Europa. Então isso daí não é certo! (...) é por isso que eu me recuso a sair daqui pra ir pra Europa pra ser tratado até como mendigo do funk" (Interview mit MC

Serginho am 07.12.2005 in Rio de Janeiro).

40. „O impulso europeu foi fundamental para o resultado, pois esse tipo de experimentação não tem lugar nos bailes cariocas, mais preocupados - como convém - com aquilo que vira sucesso imediato fazendo o público cantar. No seu primeiro lançamento, o DJ Sandrinho, que por algum tempo acompanhou o MC Catra, solta pancadões instrumentais e mostra que é craque no MPC. Como tudo que é lançado no Rio gira em torno dos vocais, são raras as oportunidades como essa de ouvir com detalhes a intricada e rica teia eletrônica das bases. No EP do DJ Sandrinho tudo isso está na frente, totalmente evidente. É uma boa preparação para o segundo lançamento da série Baile Funk Masters, agora sim um tiroteio sonoro como o funk carioca nunca ouviu. O release preparado pela Man Recordings não exagera ao falar de 'pós-baile-funk'" (Vianna 2005b: www).

41. „E umas das coisas que mais incentivou o funk na Europa foi o CD pirata. Porque o turista vinha aqui, comprava um piratão, não é verdade, e ia ouvindo na Europa. Então, o artista faz muita demagogia 'pô, a gente é contra pirataria, contra pirataria', mas a evolução tá fazendo com que a pirataria seja cada vez mais sofisticada. Então quer dizer, a pirataria divulgou os artistas do funk no mundo todo, no mundo todo mesmo!" (Interview mit MC Serginho am 07.12.2005 in Rio de Janeiro).

42. „Pode falar, discriminar, nosso som vai imperar/ Diretamente do Turano vou sempre representar/ Pode falar, discriminar, nosso som vai imperar/ Diretamente da favela vou sempre representar" (Menor do Chapa: Rima na Hora, CD: Porradão Das Favelas 15 – 07)

43. „Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes" (ALERJ: Lei N° 5543, de 22 de septembro de 2009, online unter [28.11.2009] [vgl. Anhang : 41])

Glossar

Asfalto – bedeutet „Asphalt" und ist ein Slang-Begriff für die reicheren Stadtgebiete, die durch breite asphaltierte Straßen gekennzeichnet sind.

Associacão de moradores – Bewohnervereinigung der Favela

Baile de Corredor – in den 1990er Jahren populärer Typus des Funk-Festes, auf dem organisierte Kämpfe zwischen zwei Gruppen stattfanden

Bailes da Pesada – Feste mit US-amerikanischer Funk- und Soul-Musik, die Anfang der 1970er Jahre in Rio de Janeiro stattfanden

Baile Funk – das Fest, auf dem Funk Carioca gespielt wird, international wird jedoch auch die Musikrichtung so bezeichnet

Black Rio – Zeit von Anfang bis Ende der 1970er Jahre, als die Jugend der Favelas US-amerikanischen Funk und Soul hörte

Blogs – Kurzform für Weblogs, ein auf Webseiten öffentlich zugängliches Tagebuch oder Journal

Blogoshäre – bezieht sich auf die Gesamtheit der Weblogs und die netzwerkartigen Verbindungen zwischen ihnen

Bonde – Gruppe von Funk MCs und -Tänzern, bezog sich beim Baile de Corredor jedoch auch auf den Zusammenschluss von mehreren Galeras

Carioca – Begriff für Menschen und kulturelle Ausdrucksformen aus Rio de Janeiro

Charme – brasilianisches Musikgenre, das in Rio de Janeiro Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre sehr populär gewesen ist und eine Mischung verschiedener afroamerikanischer Musikstile umfasst

Cidade Partida – bedeutet „geteilte Stadt“ und verweist auf den Gegensatz von Reich und Arm in Rio de Janeiro

Comando Vermelho (CV) – größte Drogenorganisation von Rio de Janeiro

Comunidade – ein positiver Begriff für die brasilianischen Armenviertel, der im Gegensatz zu den negativen Assoziationen zu dem Begriff Favela entwickelt wurde

DJ – Disc Jockey

Favela – brasilianische Armenviertel

Festival de Galera – in den 1990er Jahren populärer Typus des Funk-Festes, auf dem verschiedene Wettbewerbe veranstaltet wurden

Funk – hier nicht für den US-amerikanischen Musikstil verwendet, sondern für die brasilianische Musikrichtung Funk Carioca

Funkeiro/Funkeira – Funk-Anhänger und -Anhängerinnen

Galera – Gruppen von Favela-Jugendlichen, die meist aus dem gleichen Viertel stammen und gemeinsam Freizeitbeschäftigungen nachgehen

Hipster – ist ein Slang-Begriff, der im englischen Sprachraum heute dazu verwendet wird, um einen Typus des jungen, urbanen Mittelklasseangehörigen zu beschreiben, der sich für eine Vielzahl verschiedener gerade im Trend liegende Stile aus Kultur, Musik, Film und Mode abseits des Mainstreams interessiert.

Hype – für eine bestimmte Zeit gesteigerte Aufmerksamkeit und Popularität, die oft von dem Kulturmarkt aufgebauscht wird.

MC – Master of Ceremony, Rapper/Sänger im Hip-Hop und auch im Funk

Morro – bedeutet „Hügel“ und ist ein Slang-Begriff für die Favelas von Rio de Janeiro, da sie sich meist auf den Hügel der Stadt befinden

Movimento Negro – Black Power Movement in Brasilien

Paulista – Begriff für Menschen und kulturelle Ausdrucksformen aus São Paulo

Proibidão – Musikstil des Funk, in dem der Drogenhandel in den Favelas auf positive Art und Weise besungen wird

Soundsystem (portugiesisch Equipe de Som) – ist eine mobile Einheit aus Crew, DJ, Boxen, Effektgeräten und Sampler

Traficantes – Drogenhändler

Zona Norte – der nördliche, ärmlichere Stadtteil von Rio de Janeiro

Zona Sul – der südliche, reichere Stadtteil von Rio de Janeiro, der das Zentrum und die Strände beinhaltet

Interviews

Verschiedene Gruppen von Interviewpartnern

I. Brasilianische MCs und DJs des Funk aus Rio:
   1. DJ Marlboro
   2. Mr Catra
   3. MC Tati Quebra-Barraco und DJ Marcio dos Santos (Bruder von Tati)
   4. MC Playboy
   5. MC Serginho

II. Brasilianische Verbreiter des Funk:
   6. Ana Dantes (Verlegerin und Buchhändlerin, Buch über Funk herausgebracht)
   7. Denise Garcia (Regisseurin, Dokumentation über Funk gemacht)
   8. Eliete Mejorado und Bruno Verner, a.k.a. Tetine (Musiker, CD und Radiosendung über Funk)

III. Brasilianisches Funk-Publikum:
   9. Ricardo Nemer Silva und Debora Silva dos Reis (Funk-Fans, aufgewachsen in der Comunidade)
   10. Iuri Valmórbida (Funk-Fan, Mittelschicht)
   11. José Vicente Valmórbida (kein Funk-Fan, Mittelschicht)

IV. Internationale Verbreiter des Funk:
   12. Mario Patrocinio (Filmemacher, Musikvideo von MC Playboy gemacht)
   13. Daniel Haaksman (DJ, Labelbetreiber, Produzent, Journalist, Veranstalter, Inhaber von Man Recordings)
   14. Stefan Zeiger (Veranstalter Graz, Veranstaltung mit Funk (Tetine) in Graz gemacht)
   15. Alexander Papastawrou (Inhaber der Dickes Werbeagentur, Coca-Cola Werbung mit Funk)
   16. Greg Scruggs (Funk-Fan, Blog-Betreiber, Bachelor-Arbeit über Funk, Organisation der Tour von DJ Cabide, Mitarbeit bei Funk-Compilation)

V. Internationale Fans:
   17. Misaki Hagiwara (Funk-Fan aus Japan)

Codierleitfaden

1. Entwicklung/Entstehung Funk
    a. frühe Entwicklung und neuere Entwicklung
    b. Globale und lokale Einflüsse/Antropofagia

2. Charakteristiken Funk
    a. Funk Kultur
        i. Musik
            1. Musik als Kommunikation
            2. Texte/Themen/Musikstile
                a. Funkeiras/Erotik
                b. Proibidão
        ii. Der Baile
            1. verschiedene Arten
            2. Mode, Tänze, Sinnlichkeit
        iii. anderes
    b. Organisation und Produktion

3. Lokale Repräsentation
    a. Kriminalisierung
    b. Nationale Anerkennung/Popularisierung

4. Funk und Identität
    a. Ausdruck der Favelas
    b. Als brasilianische Kultur

5. Internationale Verbreitung
    a. Internationale Verbreitung
        i. Produzenten/Multiplikatoren/Netzwerke
        ii. Auftritte/Künstler/Orte und Arten der Verbreitung
        iii. Interpretationen/Gründe/ Publikum
    b. Auswirkungen der internationalen Anerkennung

6. Diverses

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich am konkreten Beispiel des Funk Carioca, einer Musik- und Jugendkultur aus den Favelas von Rio de Janeiro, mit Globalisierung und Lokalisierung bzw. der Lokalkultur im Spannungsfeld der Globalisierung. Ausgehend von verschiedenen Globalisierungstheorien wie dem Konzept der „global cultural flows“ von Arjun Appadurai, den „Global Cities“, der Bedeutung der elektronischen Medien und neuen Kommunikationstechnologien sowie Kulturkonzepten der „Kreolisierung“ (Ulf Hannerz) und „Hybridität“ (Homi K. Bhabha) befasst sich der Hauptteil der Arbeit anhand des Funk Carioca mit den „flows of culture“ in Raum und Zeit. Zuerst werden die Aufnahme globaler Einflüsse in eine Lokalkultur und ihre besonderen Charakteristiken dargestellt. Funk aus Rio de Janeiro macht den aktiven und kreativen Umgang einer lokalen Kultur mit global zirkulierenden Musikströmungen und die Entwicklung eines eigenen Musikstils sichtbar. Zur Analyse der Darstellung der Musik im lokalen Bereich wird aufbauend auf der Diskurstheorie von Michel Foucault und dem diskursanalytischen Verfahren von Siegfried Jäger die diskursive Konstruktion und Problematisierung des Funk Carioca in der brasilianischen Gesellschaft dargestellt. Anhand der Arbeiten von Stuart Hall und Ortfried Schäffter wird das Bild der Funkeiros, des Funk-Anhängers, als der soziale „Andere“ analysiert und der Gegensatz zur Selbstrepräsentation der Funk-Szene herausgearbeitet. Am Beispiel des Samba als nationales Symbol, der Theorie der „Antropofagia“ und des Mythos der „democracia racial“ wird der Zusammenhang des Funk Carioca mit brasilianischen Gesellschafts- und Kulturtheorien behandelt. Schließlich wird die globale (Neu)Interpretation des lokalen Musikgenres untersucht. Dabei werden die Prozesse der transnationalen Verbreitung des Funk behandelt. Im Vergleich zum lokalen Diskurs über die Musik wird die Darstellung in den internationalen Medien analysiert. Danach werden die Rekontextualisierung der Musik im globalen Rahmen und ihre Kategorisierung als „New World Music“ erörtert. Dabei werden die Rolle der Mittelsmänner, die Stars und das globale Publikum sowie die Bedeutung digitaler Kommunikationsräume herausgearbeitet. Aufbauend auf dem Konzept des „Nicht-Ortes“ von Marc Augé wird der Gegensatz zwischen der lokalen Identität der Musik und ihrer Darstellung im virtuellen Raum des Internets diskutiert. Es wird gezeigt, wie der Funk Carioca im Zuge seiner Verbreitung in eine globalisierte Version umgewandelt, als Teil einer globalen Ghettokultur interpretiert und in eine kosmopolitische, „hippe“ Clubkultur der transnationalen Elite verwandelt wurde. Am Schluss wird ein direkter Vergleich zwischen der Lokalkultur und ihrer transnationalen Betrachtung gezogen.

Abstract (English)

This paper – by the specific example of Funk Carioca, music and youth culture from the favelas of Rio de Janeiro – concerns itself with globalization and localization, specifically local culture in the area of conflict that is globalization. Based on various theories of globalization such as the concept of 'global cultural flows' by Arjun Appadurai, 'global cities', the significance of electronic media and new communication technologies, as well as cultural concepts such as 'creolization' (Ulf Hannerz) and 'hybridity' (Homi K. Bhabha), the main part of the paper – on basis of Funk Carioca – concerns itself with 'flows of culture' in space and time. First the acceptance of global influences into local culture and its specific characteristics is described. Funk from Rio de Janeiro shows active and creative interaction of a local culture with globally circulating music styles and the development of an own, particular genre. To analyze the portrayal of the music in its local surroundings, building upon Michel Foucault's discourse theory and the discourse-analytic method of Siegfried Jäger, the discursive construction and problematization of Funk Carioca in Brazilian society is displayed. The image of the Funkeiro – the Funk music fan – as the social "other" is analyzed on basis of the works of Stuart Hall and Ortfried Schäffter and the contrast to self-representation within the Funk scene is elaborated upon. By example of Samba as a national symbol, the theory of 'antropofagia', and the myth of 'democracia racial' a correlation between Funk Carioca and Brazilian social and cultural theories is examined. In conclusion the global (re)interpretation of the local musical genre is analyzed. In doing so the processes of the Funk's transnational propagation are brought up. International media's portrayal of the music is analyzed in comparison to local discourse. After that the recontextualization of the music on a global scale and its categorization as "new world music" is discussed. In doing so the role of middlemen, the stars, and the global audience as well as the significance of digital communication spaces is brought out. The contradiction between the music's local identity and its portrayal in virtual space is discussed based on the concept of Marc Augé's 'non-place'. It is shown how Funk Carioca is transformed into a globalized version of itself in the course of its propagation, interpreted as part of a global ghetto culture and transformed into a cosmopolitan, 'hip' club culture of a transnational elite. Finally, a direct comparison is made between local culture and the transnational viewing of it.

Lebenslauf

Persönliche Daten:
Susanne Senekowitsch
Geboren am 22.02.1977 in Graz
Email: susi.sen@gmx.net

Schulbildung und Ausbildung:

- Von 1987 – 1995: Besuch des Bundesrealgymnasiums Korösistraße in Graz, 1995 Matura
- 1995 – 2001: Studium der Kunstgeschichte in Wien
- 1998 – 2001: Studium der Völkerkunde, Nebenfach Spanisch in Wien
- Wintersemester 1999/2000: Erasmus-Studienaufenthalt in Valladolid, Spanien
- 2001 – 2004: Studium der Völkerkunde, Nebenfach Kunstgeschichte (Nebenfach abgeschlossen) in Wien
- ab 2004: Diplomstudium Kultur- und Sozialanthropologie in Wien
- von 2005 bis 2007: Aufbaustudium Kulturmanagement an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, (Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft), Abschluss April 2008 mit dem akademischen Titel „Master of Advanced Studies Kulturmanagement“ (MAS), Masterthesis: „Die Vermittlung von brasilianischer Musik- und Jugendkultur in Österreich – Grundlagen für ein interkulturelles Projekt“

Berufspraxis und Praktika:

- Sommer 1997, 1998, 1999, 2001: je 4 Wochen Praktikum in der Galerie Konzett, Graz
- Oktober 2000 - Juni 2001: Kassaführung und administrative Tätigkeit in der Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
- Sommer 2002: 4 Wochen Praktikum in der Galerie Blazek-Gangl, Graz
- April 2003 - Mai 2004: für Blazek Berber Carpets and Textiles in Wien tätig
- Mai - Oktober 2003: Betreuung der Ausstellung „Beauté Sauvage“ im BA-CA Kunstforum, Pressearbeit für Blazek Berber Carpets and Textiles und für die Ausstellung „Beauté Sauvage“
- 10.11 - 10.12. 2003: Ethnologische Aufarbeitung, Dokumentation und Organisation im Zuge einer Projektreise mit der Künstlergruppe CNTRCPY™ nach Trujillo, Peru
- 2003 - 2005: Mitarbeit bei Projekten von CNTRCPY™ (photographische Dokumentation, Mithilfe bei Veranstaltungsvorbereitungen)
- Februar - September 2004: Praktikum über 120 Stunden im Museum für Völkerkunde Wien bei Dr. Christian Schicklgruber
- August 2004 - Februar 2005: Volontariat im Museum für Völkerkunde Wien bei Dr. Christian Schicklgruber (Aufarbeitung der Thangka-Bestände)
- Jänner 2005: Pressearbeit für die Buchpräsentation von „Marokko / Morocco mon amour“ von Kurt Rainer im Naturhistorischen Museum Wien
- Februar - Mai 2007: Organisation des Konzerts „FLAK IM EXIL präsentiert Communicating Funk Carioca“ der Brasilianer MC Deize Tigrona und DJ Rafa in Wien in Zusammenarbeit mit dem Verein FAKTUM FLAKturm - Verein zur Förderung interdisziplinärer Kunst und Kultur im Flakleitturm Arenbergpark, Wien 3“
- Februar - Mai 2007: Erstellung der Station „Frauenalltag in Brasilien“ für das Projekt „Genderglokal“ von Südwind Niederösterreich
- Seit Jänner 2005: Pressearbeit für Blazek Berber Carpets and Textiles