

4. Baile Funk, Hip-Hop und der Kampf um städtische Bürgerschaft, kulturelle Autonomie und die Repräsentation der Favela

Parallel zur Gewaltförmigkeit des Alltags und der Herrschaft über die Favela sind dort seit den 1980er Jahren kulturelle Praktiken und politisierte Akteure herangewachsen, die in verschiedensten Formen mit dieser Gewalt interagieren. Im folgenden Kapitel werde ich basierend auf empirischen Studien, die ich mit einer Arbeitsgruppe an der Europa-Universität Viadrina begonnen habe (vgl. Lanz u.a. 2008), die dominanten Jugendkulturen der Favela untersuchen und die Frage nach ihrem politischen Charakter diskutieren. Dabei fokussiere ich primär das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Dies folgt nicht nur meiner überwiegend diesen Zeitraum abdeckenden Empirie, sondern ist auch der Tatsache geschuldet, dass sich diese Subkulturen in den 2000er Jahren auf Rios metropolitanen Kulturraum ausgedehnt, sich in mediale Repräsentationen der Favela und in internationale Club- und NGO-Szenen eingenistet und sich im Kampf gegen ihre gesellschaftliche Stigmatisierung und ihre ordnungsbehördliche Unterdrückung politisiert haben. Gleichzeitig begann die Kulturindustrie den jahrzehntelangen Diskurs, der die Favela als das kriminelle und amoralische Andere der urbanen Gesellschaft markiert hat, in kommerziell verwertbare Produkte zu verwandeln, um die wachsende Nachfrage nach »authentischen Geschichten« über Armut und Gewalt zu befriedigen. Auf der Kehrseite wiederum stehen die 2000er Jahre für den Beginn einer selektiven Inanspruchnahme vermeintlich »guter« Subkulturen für politische Sozial- und Befriedungsprogramme eines »Regierens durch Community« gegenüber einer repressiven Ausgrenzung der als »schlecht« markierten Subkulturen durch eine die Stadt für die globalen Megaevents vorbereitende Ordnungs- und Sicherheitspolitik.

Generierte die kommerzielle Ausbeutung des auf der Favela lastenden Stigmas neue Optionen für eine Selbstrepräsentation ihrer Jugendkulturen, mobilisierte deren ordnungspolitische Unterdrückung Akte des Widerstands und Kämpfe um ihre Anerkennung. Die ineinander verwobenen Artikulationen des Politischen und des Kulturellen werde ich beispielhaft an den emblematischen Populärkulturen –

dem Baile Funk und dem Hip-Hop – und politikulturellen Repräsentant:innen der Favela-Jugend diskutieren.

4.1 »So wie sie unsere Orangen kaufen, nahmen wir uns ihre Musik und machten sie tanzbarer«: Aufstieg und Unterdrückung des Baile Funks

Der Baile Funk (auch Rio Funk genannt) entstand Ende der 1970er Jahre durch die Aufnahme afro-US-amerikanischer Funk- und Hip-Hop-Elemente in brasilianische Musikströmungen und entwickelte sich in den 1980ern in direkter Korrespondenz mit dem sich militarisierenden Alltag zur bedeutendsten Musikkultur der Favela (Vianna 1988, Herschmann 2005). Musikalisch ist der Baile Funk eine zunächst eng an nordamerikanische Vorbilder wie James Brown, Isaac Hayes oder *Kool and the Gang*, die im Rio der 1970er Jahre wohl bekannt waren, angelehnte brasilianische Version des afro-US-amerikanischen Funks. Ein Großteil seiner Songs gründen auf dem »Elektro-Funk-Style, den Afrika Bambaataa, der Stammvater des Hip-Hops, auf seiner programmierbaren *drum machine* TR-808 kreiert und auf seiner Single *Planet Rock* 1982 herausgebracht hat« (Sneed 2007: 221). Mr. Catra (Interview 2005), der seit den 1990er Jahren bis zu seinem Tod im September 2018 einer der größten Rio-Funk-Stars war, erinnerte den Ursprung so:

»Der Sound, den wir vor dem Baile Funk gehört haben, war der Funk aus den USA. Diesen US-Funk haben wir in unsere Sprache übersetzt. Wir haben ihn genommen und ihn, so wie er jetzt ist, wieder an sie zurückgesendet. So wie sie unsere Orangen kaufen, daraus Saft machen und ihn verkaufen, nahmen wir uns ihre Musik und machten sie tanzbarer und körperkontaktfähiger.«

Von zentraler Bedeutung für die entstehende Subkultur war der Einfluss des *Black Power Movement*: »*Black Power* und das verstärkte Augenmerk auf perkussive Elemente in der Musik fanden in Rio de Janeiro unter der Schwarzen Bevölkerung einen großen Widerhall. Gepaart mit portugiesischem Gesang und verschiedenen brasilianischen Musikelementen bildeten diese Ingredienzen den Ursprung des *Movimento Black Rio* und daraus entstand der Rio Funk.« (Haaksmann 2008: 57) Beispielhaft erzählte die in der Favela aufgewachsene und seit langem in Berlin lebende Afrobrasilianerin Sandra Bello (in Lanz u.a. 2008: 123), dass sie in ihrer Jugend auf den ersten Funk-Partys der späten 1970er Jahre angefangen habe, ein »*Black-is-beautiful*«-Bewusstsein auszubilden:

»Der Funk war stark mit der Bewegung der Schwarzen verbunden, die propagierte, sich als Schwarze anzuerkennen. Zu jener Zeit haben wir alles selber gemacht. Wo immer sich die Möglichkeit bot, auf einer Veranda, in einem Hinterhof, auf ei-

nem Platz, haben wir die Lautsprecher zusammengebaut. Und mit der Zeit haben wir uns alles angeeignet, die Technik und die Musik. Wir hatten keinen blassen Schimmer vom Englischen, haben aber alles wie die Papageien nachgeplappert. Das Tanzen war etwas Anderes. Die Amerikaner hatten ihre Schritte und wir haben unsere eigenen erfunden.«

Die DJs in den Favelas griffen sehr früh sowohl den US-amerikanischen Rap, der mit seinem Urhit *Rappers Delight* von der *Sugarhill Gang* bereits 1979 in Rio Aufsehen erregt hatte (Haaksmann 2008), als auch den Electro Funk auf, der in den frühen 1980ern folgte. Sie ließen sich die Schallplatten etwa von Stewardessen aus den USA mitbringen und generierten draus einen eigenen Stil. Dass die Produktion von Rap-Platten weder Studios noch Bands oder teure Instrumente benötigte, war dabei ein entscheidender Faktor. Alles was dafür gebraucht wurde, waren billige Plattenspieler und Mikrofone. Die DJs begannen die anfänglich nur imitierten nordamerikanischen *Black-Music-Sounds* bald mit brasilianischen Musiktraditionen zu hybridisieren. Verschiedene Performance-Formen des Funks, so argumentieren Lopes und Facina (2012: 194), heben diese Mischung hervor: »Die gesungene Rede des Rappers trägt oft die Energie des Antreibers [i.O. *puxador*] der Sambaschulen, die körperliche Geschicklichkeit des Breakdance wird durch die schwingenden Hüften und die Sinnlichkeit des Sambas angeschärft und das Instrument des Samplers verwandelt sich in den Schlag einer Tambor oder elektronischen Atabaque« (kleine bzw. rituelle Trommel). Dabei klingt die Basstrommel der *drum machine* TR 808 ähnlich wie die Surdo-Atabaque des Sambas (Haaksmann 2008).

Vom *Funk Melody* zum *Funk Bandido*

In den ersten Jahren des Rio Funks haben die DJs nordamerikanische Rap-Songs phonetisch imitiert, weil weder sie selbst noch das Publikum Englisch verstanden. Die Lyrics verloren dabei den Großteil ihrer Bedeutung. Erst ab den späten 1980ern wurden erste Lieder, die zumeist von alltäglichen Situationen in den Favelas handelten, auf Portugiesisch gesungen. Insbesondere der *Funk Melody* erzählte als »ein etwas romantischer Funk [...] von den Beziehungen zwischen den Menschen, von der sozialen Ungerechtigkeit, von der Brutalität der Polizei« (Isabel Ferreira, zit. in Lanz u.a. 2008: 124). Mr. Catra (Interview 2005) fasste die Themen seiner Lyrics so zusammen:

»Baile Funk ist eine Chronik dessen, er ist heute die musikalische Chronik der Favela. Die Art und Weise des Funks, über Liebe und soziale Probleme zu reden ist neu, weil wir darüber sprechen, was wir in der Realität leben. Ich singe über Religiosität und Liebe, über Unbeugsamkeit und Kriminalität. Ich singe, so wie ich es empfinde, über schöne Dinge und über das Schlechte, das hier in der Favela passiert.«

Neben den von Abertausend Jugendlichen besuchten wöchentlichen Funk-Events in den *comunidades* entstand in den 1980er Jahren mit dem *baile de corredor* ein Partytypus, der die gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen kriminellen Banden ritualisierte (Vianna 1988). Mit der Idee, das feindliche Territorium zu erobern, traten dabei zwei männliche Teams aus unterschiedlichen Favelas tanzend gegeneinander an und reproduzierten in ihrer Freizeit die Logik des Krieges zwischen den Drogenkommandos. Bis in die frühen 1990er Jahre hatten diese kämpferischen Tänze ausschließlich in den Favelas und so gleichsam im toten Winkel der bürgerlichen Öffentlichkeit stattgefunden. Den Wendepunkt in der Geschichte des Funks markiert ein Ereignis im Oktober 1992, als rivalisierende Fraktionen junger männlicher *funkeiros* am helllichten Tag ihre Kampffrituale am Arpoador-Strand im schicken Ipanema aufführten. Dies geschah unter den Augen einer geschockten Bourgeoisie, die von dieser Subkultur noch nie gehört hatte und in Panik geriet. Denn sie missverstand die kämpferische Präsenz der Favela-Jugendlichen als *arrastão*, als eine der schleppnetzartigen Raubzüge von Jugendgangs, die damals an den noblen Stränden gefürchtet waren. Tags darauf skandalisierten nationale Medien dieses Ereignis auf ihren Titelseiten, stigmatisierten die *funkeiros* pauschal als kriminelle Barbaren und koppelten den Baile Funk fortan an die Drogengangs, obwohl die *galeras* genannten Jugendgruppen keineswegs als deren Mitglieder agierten. Nach einer hysterischen Debatte wurden die *bailes* (dt. etwa Tanzbälle, gemeint sind Partys mit Livemusik) polizeilich verboten. In peripheren Gegenden und in für die Polizei schwer zugänglichen Favelas fanden sie aber, besucht vom Großteil der dort lebenden Jugendlichen, weiterhin wöchentlich statt (vgl. Herrschmann 2005).

Obwohl ein kommunaler Untersuchungsausschuss 1995 keine Beweise für einen prinzipiellen Zusammenhang zwischen Funk und Drogenhandel gefunden hatte, setzte Rios Landesparlament eine weitere Untersuchungskommission ein, aus der im Jahr 2000 das den Baile Funk regulierende Gesetz n° 3410 hervorging. Es ermöglichte die Veranstaltung der Partys zwar theoretisch, errichtete dafür aber Hürden, die in der Favela unmöglich zu erfüllen waren. Dazu gehörten Sicherheitsmaßnahmen wie die Installation von Metalldetektoren, die schriftliche Genehmigung durch Militärpolizeikräfte oder deren Anwesenheit auf der Party. Einige Artikel des Gesetzes ermöglichten es der Polizei, *bailes* infolge einer Zensur von Lyrics zu untersagen, die vermeintlich »Erotik und Pornographie fördern« (Art. 5) oder »Verbrechen verherrlichen« (Art. 6).

Ein Rückblick auf die Geschichte des Funks, so argumentieren Lopes und Facina (2012: 195) zu Recht, offenbart zwei Dinge: Erstens die Kunst, mit der sich die Schwarze Favela-Jugend mit den äußerst knappen Ressourcen, die ihr zur Verfügung standen, kreativ neu erfand und dabei ihre vorherrschende Repräsentation als minderwertig und gefährlich subversiv unterminierte. Zweitens demonstrierte die Kritik am Funk, wie »die brasilianische Gesellschaft ihren Rassismus und ihre Klassenvorurteile durch die westliche Rhetorik eines »guten ästhetischen

Geschmacks« camouffiert« (ebd.). Zwei Argumente legitimierten das Stigma des Funks: Eines labelte ihn als eine Unkultur der Mängel und sprach seinen Protagonist:innen je nach Gusto Erziehung, Klassenbewusstsein, Geschmack, gesunden Menschenverstand oder Moral ab. Das zweite konstruierte ihn mit einem unverhüllten Rassismus pauschal als Gewalt und Drogen verherrlichenden Kriminellen-Sound. »Der Funk«, so brachte dies dessen Protagonist MC Leonardo auf den Punkt, »wurde vom Staat immer als Angelegenheit des Sicherheitsministeriums und nie als Thema der Ministerien für Kultur oder Bildung angesehen« (zit. in Facina 2014: 3). Dabei handelt es sich um eine in sich plurale Kultur mit unterschiedlichen lyrischen und musikalischen Subgenres, zu denen neben einem *funk bandido* und einem sexualisierten *funk da putaria* (dt. etwa Funk der Schweinereien, von *puta*, dt. Hure) auch eingängigere Stile wie *funk light*, *pop* oder *melody* gehören (Scruggs/Lippman 2012).

Bis Mitte der 1990er Jahre dominierten Lyrics, die manchmal romantisierend, vielfach aber sozialkritisch den Alltag der Favelas thematisierten. Eines der bekanntesten Lieder ist der bereits in Kapitel 3.3 angesprochene *Rap da Felicidade* des MC Duos *Cidinho e Doca* aus der Cidade de Deus von 1997. Jenseits des dort zitierten Refrains klassifiziert schon seine erste Strophe das Elend der Favela im Verhältnis zur bürgerlichen Stadt und zur Obrigkeit:

»Meine werte Obrigkeit, ich weiß schon nicht mehr, was ich machen soll/Bei all dieser Gewalt hab' ich Angst zu leben/Denn ich lebe in der Favela und werde nicht respektiert/Trauer und Freude gehen hier Hand in Hand/Ich bete zu einer Schutzheiligen, doch werde von Maschinengewehrschüssen gestört/Während die Reichen in einem großen und schönen Haus wohnen/werden die Armen in der Favela gedemütigt/Ich ertrag sie nicht mehr, die Gewalt/Ich verlange ja nur etwas mehr Kompetenz der Behörden.«

Auch die Kritik am Umgang dieser Obrigkeit mit der Favela-generierten Subkultur wurde in Liedtexte übersetzt, so im Song *Baile Funk* von Rodrigo Maranhão: »Sie verboten den Baile Funk/denn da gab es zu viele Schwarze und Weiße/Sie verboten den Baile Funk/denn es war zu viel Party/Sie verboten den Baile Funk/es waren da zu viele Arme/Sie verboten den Baile Funk/denn das tauge nichts.« Interessant ist die Deutung, ein Grund für das Verbot der Partys, die das Bürgertum schon wegen ihrer Attraktivität für die eigenen Kinder misstrauisch beäugte, habe darin gelegen, dass sie ›Schwarz-Weiß‹-Barrieren nicht nur im Sinne der Hautfarben, sondern auch der Klassen verwischten. Zudem zeigt sich hier beispielhaft, dass der frühe Funk nie auf eine exklusive Repräsentation der afrobrasilianischen Favela-Jugend zielte, sondern eine inklusive Botschaft vertrat, die auf alle jugendlichen Milieus der Stadt zielte.

Mit vielen Funk-Songs schrieb die Jugend der Favela ihre bisher unsichtbaren Wohnorte in Rio de Janeiros Karte ein und versah sie für alle erkennbar mit eige-

nen Identitäten, so etwa in *Bonde do Justo* (dt. Crew des Gerechten) von Mr. Catra: »Wenn du cool bist und Freunde treffen willst/geh in den Complexo do Alemão, in die Favela da Grota/Eine gut gelaunte Masse, Gott immer treu/ich meine den Morro do Borel/Da gibt's keine Feigheit, Massaker, Intrigen/ich meine den Morro da Formiga/Ein Platz zum Entspannen, ein Frauenparadies/das ist der Complexo do Penhão, in der Favela da Fé.« Sehr treffend argumentieren diesbezüglich Adriana Lopes und Adriana Facina (2012: 197):

»Die Sprache des Funks gibt der Favela »einen Sinn«: Sie macht es möglich, andere Karten zu sehen und zeichnet andere Routen in der Stadt Rio de Janeiro. Der Funk kleidet jede Favela und ihre einzelnen Räume mit einem eigenen Namen. Außerdem verbreitet sich die Präsenz des Funks in der ganzen Stadt. Der Funk macht die Präsenz der Favelas noch sichtbarer und überwindet physische und symbolische Barrieren des urbanen Territoriums. [...] der Funk lässt jungen Schwarzen aus den Favelas Raum für ihre soziale Existenz. Für sie ist Funk Spaß, Arbeit und Sinnlichkeit, aber er ist auch Realität und Sprache der Favela, der Anklage und der kulturellen Bewegung.«

Zugleich wohnte der Funk-Kultur das Potenzial inne, die historisch gewachsenen sozialen Barrieren in der urbanen Gesellschaft zumindest unter Jugendlichen aufzuweichen. So erzählte Mr. Catra, der auch in teuren Clubs der *Zona Sul* auftrat (Interview 2005):

»Unterschiede im Tanzstil gibt es eigentlich nicht, alle tanzen gleich. Sowohl in der Favela als auch in den Clubs, in denen wir spielen, kommen Playboys vom *asfalto* zu uns. Ein *baile* bringt alle Leute auf dasselbe Niveau, reich und arm sind auf ihm gleich. Der Ärmste mit lausigen Klamotten kann derjenige sein, der am verrücktesten oder am besten tanzt und dann gilt ihm die Aufmerksamkeit: Baile Funk ist totale Gleichheit.«

Erst im Vakuum des polizeilichen Verbots und des öffentlichen Stigmas konnten sich die Drogengangs, für die der Partykonsum eine wichtige Einnahmequelle darstellte, in den von ihnen beherrschten Favelas als Patrone der Funk-Events etablieren. Denn weil sie verboten waren, konnten sie nur mit ihrem Geld und unter ihrem Schutz weiterhin stattfinden. »Und als Geldgeber«, so argumentierte die zur Szene forschende Anthropologin Fatima Cecchetto (Interview 2005), »können sie gewisse Dinge verlangen, zum Beispiel, dass die Musik ihr Kommando feiert und ein *funk bandido* die Waffen und Chefs verherrlicht«.

***Proibidão*: die »Populärkultur der Souveränität«**

Ab Mitte der 1990er Jahre etablierte sich in den von Gangs beherrschten Favelas der sogenannte *proibidão* (Steigerungsform von *proibido*, dt. verboten), als Genre von

Liedern, die gesetzlich verboten waren, weil sie vorgeblich Gewalt, Drogenkonsum und Gangs verherrlichten oder die Polizei kritisierten, sowie als Partys, auf denen diese Lieder gespielt wurden (Essinger 2005). Der Musiker Trigliq argumentierte (Interview 2005), dass solche die Gangs verherrlichenden Events nur »aufkamen, weil es zu dieser Zeit per Gesetz verboten war, Funk zu singen«. Dies bestätigte DJ Marlboro (Interview 2005), der in den 2000er Jahren wichtigste Impressario des Rio Funks: »Hört man sich den Funk der frühen 90er Jahre an, ging es da viel um Frieden, die Texte handelten davon, dass man in Ruhe leben möchte. Sie waren viel softer als heute, das war ein Funk, der auch für den *asfalto* geschrieben war. Als die Reaktionen darauf so negativ waren und der Funk schließlich verboten wurde, haben die *funkeiros* damit aufgehört.«

Und damit, so klagt die Musikerin Débora Saraiva (zit. in Lanz u.a. 2008: 125) ist der Funk »zu diesem Mist geworden, den wir jetzt haben, zu diesem Macho-Funk, der vom *tráfico* bezahlt wird und vor Frauenfeindlichkeit nur so stotzt«. Die lokalen *comandos* organisierten diese Bälle nicht nur, indem sie Soundsysteme anmieteten, DJs beauftragten, »Lizenzen« und Standorte für den ambulanten Verkauf von Getränken und Speisen vergaben, Straßen sperren sowie Fahrpersonal und Securitys stellten, sondern sie finanzierten auch alle anfallenden Kosten, so dass die *baias* für die Bewohnerschaft keinerlei Eintrittskosten verursachten. In der Regel wurde die Militärpolizei mit hohen Summen geschmiert, um die Partys und ihre nicht selten mit Haftbefehl gesuchten (männlichen) Gäste vor polizeilichen Einmärschen, gewaltsamer Schließung und Verhaftung zu schützen. Alle *comandos* verfügten über von ihnen bezahlte MCs ihres Vertrauens, deren *Proibidão*-Songs die Bosse als *donos do morro*, als Herren über die Hügel feierten und daher nur in den von ihnen beherrschten Favelas auftreten konnten.

Beispielhaft verortete sich etwa Mc Orelha mit dem Song *Vermelhão Faixa de Gaza* innerhalb »seiner« Gang und ihrer zugleich kriegesischen, markenfetischistischen und sexistischen Kultur. Der Titel verschmilzt eine Ode an das *Comando Vermelho* (CV) mit der in Rio als Gazastreifen bekannten Leopoldo-Bulhões-Straße, die den vom CV beherrschten Complexo de Manguinhos durchquert (vgl. Kap. 6):

»Im Gazastreifen gibt's nur Selbstmordattentäter/Im Krieg geht es um alles oder nichts/Ne Menge Titanschmuck im Kamm/schussichere Weste/wir gehen auf die Piste für einen Raubüberfall [...] Frau, Gold und Macht/kämpfen, um sie zu erobern/Wir brauchen keinen Kredit/wir zahlen alles in bar/Ecko, Lacoste, ein Teil von Oakley/mehrere Mannschaftstrikots [...] Wir sind nicht außerhalb des Gesetzes/Wir sind es, die das Gesetz machen [...].«

Der zuletzt zitierte Satz, im Original »*a lei quem faz é nós*«, war in der Phase meiner Forschung, garniert von den Buchstaben CV, an eine Mauer gesprüht, die den Favela-Komplex von der Leopoldo-Bulhões-Straße trennte und markierte unverkennbar die geltenden Herrschaftsverhältnisse (siehe Bildserie 2).

Die *Proibidão*-Partys, die ich am häufigsten im Complexo de Manguinhos beobachten konnte, waren immer von den Bossen und »Soldaten« der herrschenden Gang besucht. Nicht nur die als Securitys abgestellten *soldados do morro* waren dabei schwer bewaffnet. Vielmehr fungierten die Tanzflächen selbst als Bühnen für die Demonstration der Macht der *comandos*. Inmitten der tobenden Menge integrierten die einfachen Soldaten der Gangs ebenso wie ihre schwer mit massiven Goldketten und Uhren behängten Eliten ihre mitgebrachten Maschinenpistolen in ihre rituell anmutenden und zugleich erotisch aufgeladenen Tänze. Eine »Atmosphäre der Macht, des Prestiges und der Gefahr ist ein essenzieller Bestandteil eines *baile de comunidade*«, so bestätigt der Anthropologe Paul Sneed (2007: 228) meine Erfahrungen.

Sneed beschäftigte sich mit den *bailes* der Rocinha, einem kulturellen Epizentrum des *funk bandido* in Rio. Er argumentiert, dass die *comandos* nicht nur ökonomisch an den Partys interessiert seien, sondern diese als Regierungsstrategien instrumentalisierten, um ihre territoriale Herrschaft zu legitimieren und kulturell einzubetten. Gerade in der dicht von verschiedensten Akteuren des Regierens – Ortsvereinen, Initiativen, NGOs, staatlichen Akteuren, Pfingstkirchen – bestückten Rocinha war die territoriale Herrschaft der Gangs ein komplexes Unterfangen, das zum Scheitern verurteilt gewesen wäre, wenn es alleine auf der Androhung und Praxis physischer Gewalt beruht hätte. Mit Blick auf »die Schwierigkeit, angesichts der Doppelbödigkeit der Drogenbanden in Rio und der nicht wünschenswerten sozialen Ordnung, die sie den Favelas bieten, deren Bevölkerung von der Legitimität der Gangsterherrschaft in ihren Gemeinden zu überzeugen« (ebd.: 238), war die in den *Proibidão*-Songs geäußerte Verherrlichung der Bosse als Helden und soziale Rebellen der Community hochgradig wirksam. Viele Lyrics feierten die Bosse nicht primär als Individuen, sondern betonten ihre gemeinschaftliche Bedeutung für die Identität und den Schutz ihrer Favelas. Für die Rocinha demonstriert dies etwa der von Sneed analysierte Song *Bandidos do Christo* (Banditen Christi), der den paradoxerweise für das CV stehenden Slogan *fê em Deus* (dt. Gottvertrauen) referiert:

»Ein Hallo an die Kunden meines Rio de Janeiro/Ob schwarz oder weiß, es ist rein brasilianisch/Für diejenigen in der *Zona Norte*, *Zona Oeste* oder *Zona Sul*/*Zona Este* auch, so wie die Dinge laufen, wird es nur eine geben/Eine Umarmung für die Freunde, die die Favelas schützen/Danke für die Hilfe, die ihr ihnen gebt/ihr Dealer, Alarmgeber, Manager und Diebe/und an alle Soldaten, die den Boss beschützen.«

Schwarz und weiß beziehen sich in diesem Song, der über alle Unterschiede hinweg ein im Drogenkonsum geeintes Rio de Janeiro imaginiert, ebenso auf Hautfarben wie auf Haschisch versus Kokain.

Im April 2004 überfielen 50 »Soldaten« des Drogenkommandos *Amigos dos Amigos* (ADA) die bis dahin vom CV beherrschte Rocinha und eroberten sie. Die neu-

en Herrscher verboten unmittelbar den Slogan *Ê nos!* (dt. Wir sind es!) sowie den CV-*Proibidão* und importierten sie selbst verherrlichende Lieder aus von ihnen beherrschten Favelas. Allerdings »schufen MCs aus der Rocinha in kurzer Zeit selbst neue *Proibidão*-Texte, die das ADA unterstützten. Auffallend war, dass viele der gleichen MCs, die sich für das CV eingesetzt hatten, darunter einige der beliebtesten in der Geschichte des Funks, zu den ersten gehörten, die für das neue *comando* Musik machten.« (Sneed 2007: 237)

Sneed (ebd.: 238) deutet den »*Proibidão*-Funk, der bei den von kriminellen *comandos* gesponserten Tanzpartys produziert und konsumiert wird, als wirkungsvolles Mittel, um ein Bild des Drogenhändlers als Figur des Überflusses, der Energie, Intensität und Gemeinschaft zu verbreiten, welches im Gegensatz zum Mangel, der Erschöpfung und Tristesse steht, die ein Leben in Armut kennzeichnen«. In seiner Untersuchung der popkulturellen Referenzen und Partys der Milizen spricht Martijn Oosterbaan (2015: 207) unter Verweis auf den anthropologischen Souveränitätsbegriff von Thomas Blom Hansen und Finn Stepputat (2006) von einer »Populärkultur der Souveränität«. Als eher tentative Form der Autorität gründe Souveränität nicht nur auf physische, sondern auch auf eine spektrale Gewalt der »Geschichten, Gerüchte und Reputation« und besitze daher »symbolische und imaginative Dimensionen«. Die Macht der Populärkultur, und dies trifft für den *funk do tráfico* ebenso zu wie für den *funk da milicia*, der in den 2000er Jahren in den von Milizen beherrschten Territorien der urbanen Westzone aufkam, »liegt nicht nur darin, wirkmächtige Symbole bereitzustellen, sondern auch in ihrer Fähigkeit, ästhetische Formationen zu co-konstituieren, die dazu beitragen, *ways of life* zu formen« (Oosterbaan 2015: 211). Entsprechend resümiert Fatima Cechetto (2004) ihre Studie über die Männlichkeitskonstruktionen der *baiiles*: Deren rituelle Reproduktion des Krieges demonstriere, wie sehr die Jugend der Favela eine kriegerische Form der Männlichkeit verinnerlicht habe und eine Logik der Gewalt ihre Subjektivierungsprozesse dominiere.

Die Effekte eines an die herrschenden Gewaltverhältnisse gekoppelten Sexismus problematisierte auch die Favela-Aktivistin Isabel Ferreira entlang ihrer Erfahrungen als Mutter eines jugendlichen Sohnes (Interview, zit. in Lanz u.a. 2008: 125). Sie könne sich nur schwer mit dem *proibidão* und dem sexistischen *funk da putaria* abfinden, weil sie in den frühen 1980er Jahren die Ursprünge des Funks innerhalb des »*movimento negro*« (dt. Bewegung der Schwarzen Menschen) erlebt habe. Ausführlich beschrieb sie ihre ambivalenten Gefühle gegenüber dessen Transformationen:

»Die Beziehungen innerhalb der Favela sind grausam. Der Staat ist in vielen Dingen nicht präsent und diese Lücke wird von denen geschlossen, die das Geld und damit die Macht haben. Der Funk wird so zu einem Mittel, um noch mehr Geld zu verdienen. Wenn ich schon sehe, wie die Vorbereitungen für einen Baile Funk

um vier Uhr nachmittags an einem Sonntag anfangen: Alle Zugänge zur *comunidade* werden geschlossen. Keiner verlässt mehr die Favela, keiner kommt rein. Diese riesigen Lautsprecher-Systeme werden auf der Straße aufgebaut und auch diejenigen, die für ihre Arbeit darauf angewiesen sind, mit dem Auto hinein oder hinaus zu fahren, können nicht mehr passieren, weil es einen *Baile Funk* geben wird. Wenn es dann um zehn Uhr abends losgeht, will die große Mehrzahl der Leute, die früh am nächsten Morgen zur Arbeit muss, eigentlich schlafen. Aber daran ist nicht mehr zu denken, wenn die Vorstellung beginnt. Viele der Häuser haben Risse wegen der Vibrationen. Dem eigenen Sohn erzählt man die ganze Zeit, dass es wichtig sei, Frauen mit Respekt zu begegnen. Und im Funk werden die Frauen dann als Prostituierte dargestellt, nach dem Motto, die Männer brauchen sich nur zu bedienen. Man sitzt zu Hause und erzählt dem Sohn, lass dies und mach das und lass dich nicht auf so etwas ein, und dabei beschallen einen diese Texte die ganze Nacht bis fünf Uhr früh. Nebenbei wird jede Menge Gras, Crack und Koks konsumiert. Ob man will oder nicht, man ist gezwungen, an der Party teilzunehmen. Wer zu Hause ist, macht mit, wer auf der Straße ist, macht mit, und es gibt nicht einmal die Möglichkeit, sich irgendwo zu beschweren. Man kann nicht einfach dahingehen und sagen: »Hört mal, habt ihr nicht ein paar erträglichere Funks?« Aber klar, wenn ich 20 Jahre alt wäre, würde ich mich wahrscheinlich auch so anziehen und mich in das Getümmel stürzen, diese Flirts auf dem *baile*, diese gutaussehenden Typen mit ihren dicken Gold- und Silberketten, die durchtrainierten Frauen. Der Fitness-Markt in der Favela funktioniert jedenfalls! Es gibt dieses Element der Verführung, die Sinnlichkeit des Tanzens, der Rhythmus der Musik – das finde ich fantastisch. Wenn ich da vorbeikomme, dann bleibe ich stehen und schau mir das alles an.«

Zugleich betonte Ferreira wie Sandra Bello, dass der Funk angesichts seiner Geschichte eine Kultur sei, »die zu verteidigen sich lohnt«. Als eine der wenigen Unterhaltungen der Favela ernähre die Ökonomie der Partys zudem viele Ortsansässige durch den Verkauf von Essen und Getränken, durch Fahrdienste oder ambulanten Handel, durch die Herstellung von Bootlegs oder die Betreuung von Soundtechnik und MCs. Auch symbolisiere ihre bloße Ausrichtung eine massive Kritik an der Unterdrückung dieser Favela-Kultur durch die Staatsapparate:

»Es ist absurd: Um die Genehmigung für einen *baile* zu bekommen, muss man beim örtlichen Polizeibataillon und bei der Feuerwehr anfragen. Jede Gewalttat, die sich dann ereignet, wird sofort mit dem Funk in Verbindung gebracht und die Polizei oder die Landesregierung reagieren, indem sie die Veranstaltung von *bails* verbieten. [...] Es wird verboten, Funk-Partys in Rio de Janeiro zu veranstalten. Von wem kommt diese Anordnung? Vom Landesminister für Öffentliche Sicherheit. Er glaubt, dass wenn er dem *Baile Funk* ein Ende bereitet, er den Drogenhandel reduzieren kann. Das ist nachweislich falsch.« (Ebd.)

Subversion durch Ironie und Mimikry: das Schillern des Baile Funk

Im Verlauf der 2000er Jahre differenzierte sich der Rio Funk stark aus und überschritt die Grenzen der Favelas bis hin zu Club-Events in europäischen Metropolen, für die einige seiner Stars – so auch Mr. Catra – zunehmend gebucht wurden. Um der Kontrolle der Gangs zu entkommen, fanden viele *bailes* in »neutralen Räumen« jenseits der Favelas statt. Dort beobachtete ich sogar Uniformierte der Militärpolizei, die als in ihrer Freizeit verdingte Securitys Drogengebrauch brutal unterbanden. Die Zivilpolizei wiederum veranstaltete vereinzelt Funkpartys, um sich in okkupierten Favelas als wohlmeinende Patronin zu inszenieren. Gleichzeitig begannen teure Clubs der noblen Südzone *bailes* für die Upperclass-Jugend auszurichten. Dort wurden vor meinen Augen ungestört harte Drogen konsumiert, während MCs, die allseits als musikalische Lautsprecher eines *comandos* bekannt waren, einen Gang verherrlichenden *proibidão* performten. Allerdings, so Mr. Catra (Interview 2005), seien dies nur »halbe *bailes*«, weil die MCs dort nicht über den Alltag der Favelas sangen. Offenbar, so kann diese instrumentelle Herangehensweise an den gut bezahlten Auftritt vor reichem Publikum gelesen werden, wollten die Musiker:innen die für ihre *comunidades* aufbereiteten Alltagserzählungen nicht den Playboys, wie die Jugendlichen des *asfalto* in der Favela genannt werden, zum Fraß vorwerfen. Die Diffusion der Funk-Styles in die Jugendmilieus der elitären Stadtteile nahmen auch die MCs wahr. Mr. Shock (Interview 2005) machte sich im Gespräch darüber lustig:

»Wir amüsieren uns auf die eine Art, die Playboys vom *asfalto* auf eine andere. Manchmal habe ich das Gefühl, sie versuchen unseren Stil, sich zu amüsieren zu kopieren. Playboys haben Markenklamotten an, wir natürlich nicht. Wir haben das an, was wir uns leisten können. Inzwischen kopieren sie sogar diesen Kleidungsstil und versuchen unsren Slang zu sprechen. Wir aus der Favela haben auch unseren Stil zu tanzen, Männer und Frauen einen jeweils anderen. Die Leute in den Discos versuchen diesen Stil zu imitieren, schaffen es aber nicht. Das ist genau wie beim Samba, nicht jeder kann Samba tanzen. Wir haben ihn erfunden, deshalb ist unser Tanzstil der perfekte. Wie soll es auch anders sein? Unser Stil ist schließlich das Original. Außerdem ist Samba eine Sache der wirklich Schwarzen [i.O. *coisa de negão*, SL].«

Interessant ist Mr. Shocks Gleichsetzung des Funks mit dem Samba, der ebenso in Rio de Janeiros afrobrasilianischen Favelas erfunden wurde und eine ähnliche Geschichte von Stigma und Verbot durchlaufen musste, bevor er zur brasilianischen Nationalkultur aufstieg.

Auch die im Funk herrschende Geschlechterordnung begann sich in den 2000er Jahren zu transformieren. Die wachsende Anzahl weiblicher MCs spiegelte sich in selbstermächtigenden Aneignungen des *funk da putaria*, die den männlichen Se-

xismus umzudrehen und die von einer kriegesischen Männlichkeit dominierten Geschlechterverhältnisse aufzumischen begannen. So schockierte die auch in Berlin aufgetretene *Tati Quebra Barraco*, deren Name *Tati brich meine Hütte auf* schon eine sexuelle Anspielung enthält, Brasiliens konservative Bourgeoisie mit ihrem Song *69 Frango Assado*: »69, wie ein Grillhuhn/Löffelchen, so mögen wir's/Wenn du's nicht aushältst/hör kurz auf/Es brennt, puste!/(2x)/Alsoo/es brennt, puste!/es brennt, puste!/Knie dich hin/mach den Knutschmund/lutsch meine [...]« Auch ihr Lied *Sou feia mas tô na moda* (dt. Ich bin hässlich aber trendy) kann als feministische Hymne an eine selbstbestimmte, von normierten Sexyness-Konstruktionen befreite Sexualität gelesen werden: »Eta lele, eta lele/Mir hat seit drei Monaten keiner mehr die Hütte aufgebrochen/Ich bin hässlich aber trendy/Ich bin in der Lage, das Hotel für die Männer zu bezahlen/Das ist das wichtigste/Brich meine meine Hütte auf.«

Wenn sie singe, »ich ficke jeden, ich benutze Männer als Objekte«, so argumentierte die Medienwissenschaftlerin Ivana Bentes (Interview 2005), trete Tati wie eine Karikatur des männlichen *machismo* auf, um die gewaltförmigen Geschlechterverhältnisse zu konfrontieren. Dieser Feminismus konterkarierte im Funk vorherrschende Gender-Konstruktionen, in denen weibliche Tänzerinnen männliche Fantasien bedienen. Auch Denise Garcia (zit. in Lanz u.a.: 2008: 112), die ihren Dokumentarfilm über weibliche Funk-MCs mit der englischen Version von Tatis Songtitel *I'm ugly but trendy* betitelte, deutete solche sexualisierten Lyrics als eine in Brasilien neue Ermächtigungsstrategie: »Sie demonstrieren damit eine feminine Macht, die ich als neuen Feminismus bezeichnen würde. Ein Feminismus, der sagt, dass auch Frauen Spaß am Sex haben und der darüber spricht, was sie dabei wollen. [...] Denn das bedeutet, dass sie über Kontrolle verfügen.«

Aber auch viele männliche Funkstars waren schillernde Figuren, die sich keineswegs in Schubladen wie »Gangsterfunk-ja-nein« einordnen ließen. So definierte sich Mr. Catra in unserem Interview (2005) als »Prediger und politischer Aktivist« der Diskriminierten. Zugleich trat er, wie ich beobachtet habe, mit einem unverhohlenen Gangsterfunk bei Events des *Comando Vermelho* auf und bediente teure Südzonencubs mit einem *funk da putaria*. In seinem Zugriff auf die Religion offenbarte sich eine weitere Ebene seiner Mehrdeutigkeit. So eröffnete und beendete er seine Shows mit dem katholischen Bekenntnis, »der Herr ist mein Hirte, es wird mir an nichts fehlen«. Generell switchte er stets zwischen den Themen Religiosität, Sexualität, Illegalität und Gewalt, die sich dabei überlappten und nie isoliert voneinander auftraten. »Die Beziehung, die der Funk zum gewalttätigen Alltag herstellt, ist offensichtlich eine, in dem die Welt der Feste und der Verführung nur in Verbindung mit der »Realität der Favela« gedacht werden kann. In diesem Universum überlagern und verwickeln sich das Schöne und das Hässliche, das Heilige und das Profane, das Erotische und das Gewalttätige«, so argumentierte die Anthropologin Mylene Mizrahi (2007: 138) diesbezüglich zu Recht.

Mizrahi stellte Mr. Catras Performances in den Kontext der von Homi Bhabha beschriebenen antikolonialen Subversion durch Ironie und Mimikry: »Diese Subversion von Symbolen der Hochkultur oder von ›heiligen‹ Sphären der Kultur performt Mr. Catra ständig durch seine Songs. Aber bei ihm ist das Lachen auf den weißen Mann gerichtet, der sich so lange geweigert hat, auf die in ihren Rückzugsräumen beherrschten *favelados* zu schauen.« (ebd.: 136) Mit Kommentaren wie »Funk ist Drogenhandel, Unordnung, ich halte dieses Funk-Leben nicht mehr aus [...], ab jetzt gibt es nur noch Kultur«, leitete er etwa inmitten seiner Konzerte vom Funk zu einer Parodie der ›weißen‹ Bossa nova aus dem elitären Ipanema über. Auch scheute er nicht davor zurück, seine Auftritte in der noblen *Zona Sul* mit politischen Provokationen zu garnieren. So eröffnete er laut Mizrahi ein Konzert im *Jockey Club*, einer exklusiven Hochburg von Rios Eliten, in extremer Lautstärke mit der Imitation einer Maschinengewehrsalve und dem Kommentar »niemand ist besser als jemand anders. Und Bescheidenheit ist die Essenz des Lebens, verstanden? Wer ist hier bescheiden?« (137)

»Funk é Cultura«: der Kampf gegen das Stigma

Neben solchen subversiven Performances brachte die Funk-Szene in den späten 2000er Jahren eine originäre Institution politischer Selbstorganisation hervor: die *APAFunk – Associação dos Profissionais e Amigos do Funk* (dt. Vereinigung der Professionellen und Freunde des Funks). Sie reagierte auf das vom ehemaligen Zivilpolizeichef Alvaro Lins eingebrachte Gesetz n° 5265 von 2008, das eine zwischenzeitlich liberalere Haltung der Stadtregierung gegenüber dem Funk wieder zurücknahm. War diese im Jahr 2003 noch als Mitherausgeberin des Buches *DJ Marlboro na Terra do Funk* (dt. [...] im Land des Funks; Macedo 2003) aufgetreten, das Laien diese Subkultur näherzubringen suchte, machte das neue Gesetz die Ausrichtung ihrer Partys durch unerfüllbare bürokratische Hürden nahezu unmöglich.

APAFunk forderte, das kulturelle Genre zu entdiskriminieren und die Rechte der »Arbeitschaft des Funks« zu achten. Ihr Vorsitzender MC Leonardo erkannte im Funk das Potenzial, die Bürgerrechte der Favela-Bevölkerung endlich durchzusetzen: »Der Carioca Funk ist eine mächtige Waffe, weil er eine Kommunikationsform darstellt, die zeigt, was wir *favelados* leben, denken und wünschen.« (zit. in Lopes/Facina 2012: 204) Gemeinsam mit dem Bürgerrechtler Marcelo Freixo (vgl. Kap. 3.3), der als Abgeordneter der Linkspartei PSOL die Menschenrechtskommission im Landesparlament präsidierte, startete *APAFunk* eine letztlich erfolgreiche Kampagne, um das repressive *Lei* n° 5265 gegen ein neues Gesetz einzutauschen, das den Funk zur populären Kultur erklärt. Tatsächlich definierte das 2009 verabschiedete und im Verhältnis zur bisherigen Historie geradezu sensationelle *Lei* n° 5534 *funk é cultura* (dt. Funk ist Kultur) »den Funk als kulturelle und musikalische Bewegung mit populärem Charakter« (Art. 1), untersagte gegen ihn gerichtete-

te »Diskriminierungen oder Vorurteile, seien sie sozialer, ›rassischer‹, kultureller oder administrativer Art« (Art. 6) und garantierte das Recht auf die Ausrichtung von »Festen, Bällen, Versammlungen ohne jegliche diskriminierenden Regelungen« (Art. 2).

Ein riesiger *baile*, zu dem Hunderte von *funkeiros* und *funkeiras* aller Strömungen nahe dem Parlamentsgebäude im repräsentativen Stadtzentrum zusammenkamen, feierte die Verabschiedung des Gesetzes. Die im gleichen Jahr erfolgreiche Bewerbung für Rios Ausrichtung der Olympischen Spiele und die dafür eingeführten Polizeistrategien verwandelten diesen Triumph jedoch schnell in einen Pyrrhus-Sieg. Vor allem die Besetzung zahlreicher Favelas durch die Befriedungspolizei ging mit einer neuen Repressionswelle gegenüber dem Funk einher.

Als Symbol für die aufrechterhaltene, nun aber gesetzeswidrige Diskriminierung des Funks gegenüber anderen kulturellen Manifestationen erwies sich das Musikfestival *Viradão Carioca*, das die Stadtregierung im April 2010 an 90 öffentlichen Orten (darunter mehrere Favelas) veranstaltete, um Rios musikalische Vielfalt zu feiern. Im Gegensatz etwa zum prominent vertretenen Hip-Hop musste hier der Baile Funk außen vor bleiben. Der offizielle politische Fokus auf die Herrichtung der Stadt für die sportlichen Megaevents verstärkte dessen alte Wahrnehmung als kulturellen Arm der *comandos*. So berichteten mehrere Ortspräsidenten auf von mir beobachteten Podiumsdiskussionen des *Urban Social Forum* im April 2010, dass die UPP-Trupps in besetzten Favelas nicht nur Partys untersagten, an denen Funk-MCs teilnahmen, sondern dass sie diese im Alltag auch gezielt drangsalierten. Im Complexo do Alemão wurden MCs gar wegen des pauschalen Vorwurfs verhaftet, sie unterstützten die Drogengang (Scruggs/Lippman 2012). Anders herum erhielt die Ablehnung der UPP durch die Funk-Szene schnell Einzug auf den Tanzflächen, etwa durch MC Tovis Song *Não Entra Aqui a UPP* (dt. Die UPP kommt hier nicht rein) von 2010, dessen drohender Unterton die *comunidade* zu vereinen suchte, um das eigene Territorium gegen die vermeintlichen Invasoren zu verteidigen:

»In allen Favelas/hatten wir immer viel Spaß/Wer hier lebt, weiß/versteht, was ich sagen werde/Alles hat geklappt/aber ich weiß Bescheid/ich will dieses UPP-Zeugs nicht/Innerhalb der Favelas/leben die Leute ok/mit viel Bescheidenheit/Aber wir haben Potenzial/wir sind uns einig/Sing jetzt mit mir/der Baile ist gepackt und ist toll/Ich bin angewidert von Sergio Cabral [Rios damaligem Gouverneur, SL]/Ohne den Baile wird es hier nicht toll sein/aber um hier ruhig zu bleiben/weiß ich bereits, was ich tun werde/Der Weg ist, dass hier keine UPP reinkommt (2x)/Wenn ihr wissen wollt, was passieren wird/kommt erst rein, dann werde ich es euch sagen/Ich habe gesagt o o o o, ich beende es K.o.«

Als rechtliches Instrument für die dem Funk-ist-Kultur-Gesetz widersprechenden Verbote der *bailes* nutzte die Polizei die bis dahin kaum genutzte Resolution 013 von 2007, die es ihr allgemein erlaubte, Veranstaltungen im Bundesstaat Rio de Janeiro

zu untersagen. Da die Resolution keine Tatbestände für Verbote festlegte, konnte die Polizei Events mit beliebigen Begründungen untersagen, die sich in befriedeten Favelas immer finden ließen – etwa »Unterstützung von Drogengangs«, »Förderung von Pornographie«, Drogenkonsum, Lärmschutz, Jugendschutz etc. »Die Praxis, Bürger:innen zu zwingen, eine Genehmigung für die Organisation einer kulturellen Veranstaltung zu beantragen«, so argumentiert Adriana Facina (2014: 10) zu Recht, »ist eine Neuauflage von Praktiken der zivil-militärischen Diktatur ab 1964, die im demokratischen Rechtssystem Brasiliens verworfen wurden«.

Gegen diese Resolution 013 richtete sich der nächste Kampf, den *APAFunk* gemeinsam mit der Initiative *Rede Meu Rio* führte. Dieses Netzwerk *Mein Rio* vereinte junge Aktivist:innen aus verschiedenen sozialen Bewegungen, mobilisierte mithilfe audiovisueller Ressourcen (Fotos, Grafikdesign, Videos) vor allem online und lehnte es ab, sich als NGO zu konstituieren. Den Verboten durch die UPP zum Trotz gelang es dem Netzwerk, erste Partys in den Südzonen-Favelas Cantagalo und Chapéu Mangureira zu veranstalten und die Resolution 013 in den Medien derart sichtbar als Überbleibsel der Diktatur zu markieren, dass sich der Gouverneur gezwungen sah, sie aufzuheben. Dies geschah allerdings zugunsten der neuen Verordnung 132 (2014), die zwar das Verfahren für eine Freigabe von Partys vereinfachte, aber nicht die Befugnis der Polizeibehörden schmälerte, sie zu verbieten.

Auch nach dem historischen Sieg, den das *Funk-é-Cultura*-Gesetz symbolisiert, existierte das darin verbotene Stigma des Funks durch Politik und Ordnungsbehörden im Favela-Alltag unvermindert fort. Zudem konnten die davor von den Gangs organisierten Bälle in »befriedeten« Favelas gar nicht mehr, oder nur noch in zensierter und in ihrer Lautstärke und Uhrzeit extrem zusammengestutzter Form unter Ausschluss vieler beliebter MCs stattfinden. Im Complexo de Manguinhos wiederum ließ die UPP im Juni 2013 (O Globo, 30.06.2013) eine zwar eintrittsfreie, aber vom früheren *baile de comunidade* völlig entfremdete Megashow des Popfunkstars Anitta stattfinden, die es später im Streamingportal Spotify als erste portugiesischsprachige Musikerin unter die Top 20 der Welt schaffte (FAZ, 09.01.2018).

Generell agierten staatliche Agenturen zunehmend widersprüchlich zueinander. So lancierte das Kulturministerium im Jahr 2013 ein Edikt zur Förderung von Funk-Festen und sponserte Events wie das *Festival Funk Favela* auf dem Morro da Providência. Dieses wiederum beraubten »Befriedungskräfte« der Militärpolizei seiner Substanz, indem sie schwer bewaffnet die Tanzflächen umringen und Songs zensierten (vgl. Facina 2014: 18). Mit der *Rio Parada Funk* hatte das Kulturministerium bereits im Oktober 2011 die größte Funkparty jemals gesponsert, die trotzdem nur mühsam gegen Blockadeversuche durch die Ordnungsbehörden durchgesetzt werden konnte. Auf Rios breiterster Allee, der Avenida Presidente Vargas, brachten dabei MCs aller Funk-Stile acht Stunden lang über 100.000 Fans zum Toben. Selbst wenn die *bailes de comunidade* nicht mehr von den Hügeln

herunter in die befestigten Residenzen der Reichen schallten, so argumentierten die Musikanthropologen Scruggs und Lippman (2012: o.S.) zu Recht,

»ist Funk in einer solchen Medienvielfalt verfügbar, dass er immer noch Grenzen überschreitet. Obwohl ihr symbolischer Ort in der Favela durch die Befriedung bedroht ist, haben die *funkeiros* die Mechanismen der Bürgerschaft genutzt, um ihr Recht auf die Stadt durchzusetzen, indem sie die Geschichte und Vitalität des Funks im geografischen und symbolischen Zentrum von Rio de Janeiro massiv gestärkt haben.«

Im Verlauf der 2010er Jahre durchlief der Baile Funk in Reaktion auf seine nicht enden wollende Stigmatisierung einen Prozess der Institutionalisierung. Das Ziel, seine gesellschaftliche Legitimität zu verbessern, so beobachtete Mylene Mizrahi (2015), kostete einen gleichsam offiziell gemachten Funk allerdings einige seiner subversiven Züge. Obwohl die Ordnungsorgane den Funk weiterhin unterdrückten, bauten staatliche Politiken zunehmend auf das in ihm liegende Potenzial, einen besseren Zugang zur Favela-Jugend zu erhalten. Sie inkorporierten softe Funk-Praktiken als Vermittlungsinstrumente in die grassierenden Bildungs- und Sozialprojekte und suchten sie vom *proibidão* und vom *funk da putaria* abzuspalten sowie nach offiziellen Normen und ästhetischen Standards zu normalisieren.

Ähnliche Ziele verfolgten, allerdings aus anderen Gründen, die organisierten Repräsentant:innen des Funks. Zum einen, so ihre Kritik, habe sich ein kommerzialisierter, durch den Megastar Anitta repräsentierter Pop-Funk von einer *cultura da comunidade* abgekoppelt, zum anderen habe das dem Gangster- und Porno-Funk innewohnende Vermarktungspotenzial die ästhetische und alltagspolitische Qualität des originären Funks zermahlen. »Wenn es einen Funk gibt, der den *caveirão* [dt. großer Totenkopf, Bezeichnung für den BOPE-Panzer, SL], der die Gewalt der Polizei in der Favela aufgreift«, so argumentierte auch die Favela-Aktivistin Isabel Ferreira (zit. in Lanz u.a. 2008: 126), »dann kommt das nicht auf den Markt. Wenn es um Sex und Gewalt gegen Frauen in der Favela geht, dann kann man das verkaufen.« Angesichts solcher Kommerzialisierungseffekte plädierten die in der *APAFunk* organisierten MCs für eine Rückkehr zu den *raps de contexto*, den romantischen und sozialkritischen Favela-Narrativen der Anfangszeit. Regierungsoffizielle Vorstellungen einer legitimen Funk-Kultur begannen so mit jenen seiner führenden Repräsentant:innen zusammenzufallen und gemeinsam dazu beizutragen, so argumentiert Mylene Mizrahi (2015: 869), den Funk zu normalisieren und ihn seines subversiven Charakters zu berauben. Allerdings reagierte der Funk auf solche Normalisierungsbestrebungen mit neuen Performance-Formaten, in denen sein subversives Potenzial fortlebte. Mizrahi zeigt dies am *passinho foda*, einem primär maskulinen Tanzstil:

»Dieser Tanz, auch wenn er teilweise aus sinnlichen Bewegungen besteht, wird nicht als sexualisiert oder gewalttätig empfunden. Er unterdrückt die erotischen und gewalttätigen Aspekte nicht, sondern belässt sie im Impliziten, entweder durch den Klang der sie begleitenden Musik oder durch Körperbewegungen, die oft auf eine sinnliche, erotische und scherzhafte Geste zurückgreifen. Bei der den Tanz begleitenden Musik zählt im Wesentlichen der Beat, so dass der Text unterdrückt werden kann und nicht auf den bevorzugten Produktionskontext – die Favela –, die illegalen Aktionen der Banditen, die Grausamkeit der Polizei oder die explizite Sexualität Bezug nimmt.« (Ebd.: 870)

Parallel zu seiner Institutionalisierung kehrt der zeitgenössische Funk so zu seinen Ursprüngen zurück. Denn Sound, Beat und Körper haben die Identität seiner Kollektive immer stärker geprägt als die Lyrics – ganz anders als im politischen Hip-Hop, dessen Songs durch das Wort agitieren.

Mit dem neuen Tanz, für den sich alsbald der Wettkampf *A Batalha de Passinho* (dt. Die Schlacht des Passinhos) etablierte, offenbarte der Funk erneut, dass er allen äußeren Zwängen trotzen und kreativ auf veränderte Situationen reagieren kann, ohne sich der bürgerlichen Gesellschaft zu unterwerfen. Er habe genau jene Elemente erneuert, so Mizrahi (ebd.: 875), »die seine Ästhetik unverwechselbar machten: die Zentralität des Körpers, den Minderheitencharakter (weil nicht hegemonial), die Selbstdarstellung, die Bedeutung der Kleidung und anderer Elemente der materiellen Körperkultur, den männlichen Exhibitionismus und seinen Klang«. Entsprechend optimistisch resümierte sie ihre zehnjährige Erforschung dieser Subkultur: »Der Funk lässt sich nicht einsperren und um sich zu legitimieren gibt er nicht seine ästhetischen und kosmologischen Ideale preis.« (Ebd.: 877)

4.2 Hip-Hop und der Kampf um die kulturelle Repräsentation der Favela

Von der Partykultur des Baile Funk's begann sich in den frühen 1990er Jahren ein politisierter Hip-Hop abzuspalten, der sich in Abgrenzung zu den klientelistisch kooptierten Ortsvereinen zu einem wichtigen sozialen Akteur der Favelas entwickelte. Allerdings erreichte der Hip-Hop anders als in São Paulo, wo er die musikalische Subkultur der urbanen Peripherien dominiert (vgl. Pardue 2010), in Rios Favelas nie eine zum Funk vergleichbare Dimension. Seine Bedeutung liegt dort eher in der politischen Rolle, die einzelne Hip-Hop-Stars übernommen haben, um für die einem rassistischen Gewaltregime unterworfenen Schwarze Jugend eine gleichberechtigte Bürgerschaft und – im lefebvr'schen Sinne – ein Recht auf die Stadt zu erkämpfen. Sie gründeten schlagkräftige politikulturelle Netzwerke, deren Phi-

losophie mit den Worten der *Grupo Cultural AfroReggae* auf einer *batida* (Beat) mit *cidadania* (Bürgerschaft) verknüpfenden *batidania* gründet (Moehn 2007).

Im Folgenden diskutiere ich Verflechtungen zwischen dem Kulturellen und dem Politischen, die sich im Favela-Hip-Hop der 2000er Jahre herausgebildet haben. Ihre Spannbreite veranschauliche ich zunächst am Beispiel dreier Protagonist:innen – dem Kollektiv *Lutarmada* sowie den beiden Rap-Stars und CUFA-Gründer:innen MV Bill und Nega Gizza.

Revolutionärer Kampf mit den Waffen des Buches und des Mikrofons

Wie beim Baile Funk liegen die Ursprünge des brasilianischen Hip-Hops in der Begegnung mit einer politisierten afro-US-amerikanischen Subkultur. In einem Interview, das Sigurd Jennerjahn für meine Forschungsgruppe zur Subkultur der Favela im April 2006 geführt hat, beschrieben die drei Mitglieder Gas-PA, Wesley und Gana des Hip-Hop-Kollektivs *Lutarmada* – dessen Name *luta* (Kampf) mit *armada* (bewaffnet) verschmilzt – diese Anfänge entlang ihrer Biografie. Dabei deuteten sie ihren persönlichen Übertritt vom Funk, den sie als ihre Jugend beherrschende Subkultur erinnerten, zum Hip-Hop als Ausdruck einer politischen Bewusstseinsbildung. Während sie den Funk mit Spaß und einen sich mit der eigenen Favela identifizierenden *bairrismo* verknüpften, galt ihnen der Hip-Hop als widerständige Kultur der Unterdrückten. So erzählte der als *Delirio Black* auftretende Wesley (Interview 2006):

»Ich war ein echter Funkeiro, völlig fanatisch, weil es in den *comunidades* eine Riesensache war. Und es war die einzige Zeit, soweit ich sehen kann, in der die Jugendlichen aus der Favela sich repräsentiert fanden, wo sie etwas hatten, auf das sie stolz sein konnten, wo sie eine Stimme hatten und wahrgenommen wurden, auch wenn es eine negative Wahrnehmung war. [...] Die Musik, das waren Schlachtrufe und die Typen nahmen diesen *bairrismo* dankbar auf. Ein Viertel gegen ein anderes Viertel und das war Gewalt aus Spaß an der Gewalt. [...] Auf einmal aber wurde ich durch den Hip-Hop gerettet, sozusagen. Denn der Hip-Hop war schon eine etwas reflektiertere Sache. Die Kultur hat diese Macht, etwas zu verwandeln, nur sie hat die Macht, ein Individuum zu verwandeln. Vorher fand ich vor allem den Rhythmus des Funks gut. Dann habe ich gemerkt, dass das, was mit mir so passiert, das ist, wovon die Hip-Hop-Texte sprechen und ich habe mehr auf die Texte geachtet.«

Schließlich habe er Zeitschriften zu lesen, politische Argumente zu sammeln und zu diskutieren begonnen. Der Hip-Hop, so Wesleys Deutung, dekonstruiere nicht nur die Entfremdung der »*favelados*« durch ihren massenhaften Konsum von Tele-novelas und die alles beherrschende Kultur des *machismo*, sondern attackiere auch explizit die sich in Polizeigewalt, fehlenden Schul- und Bildungsangeboten sowie

Armut manifestierende Stigmatisierung der Favela. Gas-PA (Interview 2006), der 1973 geborene Gründer von *Lutarmada*, erinnerte seine erste Begegnung mit dem US-Hip-Hop Anfang der 1990er Jahre so:

»Als MTV in Brasilien ankam, konnte man erstmals die Videoclips von *Public Enemy* sehen und man musste kein Englisch mehr können, um zu verstehen, um was es in ihrer Musik ging. In Clips wie *Fight the Power* war das offensichtlich: all diese Schwarzen Menschen, die mitten auf der Straße mit Transparenten für würdige Lebensbedingungen für die Schwarze Community in den USA protestieren. [...] Dass ich heute Hip-Hop-Aktivist bin, verdanke ich *Public Enemy*«

– und MTV, so könnte man hinzufügen. Im Jahr 1991 habe er Rio de Janeiro das erste Mal in seinem Leben verlassen, um ein *Public-Enemy*-Konzert in São Paulo zu besuchen, wo der politische Hip-Hop, repräsentiert durch die einheimische Vorband *Os Racionais*, bereits grassierte.

»Es gab da Jugendliche, jünger als ich, schwärzer als ich, aus ärmeren Vierteln kommend als ich, aber die gleichzeitig auf einem ganz anderen Niveau informiert waren und Ahnung von Dingen hatten, von denen ich nichts wusste. Ich habe angefangen, mir darüber Gedanken zu machen. Warum haben diese Typen, die in der gleichen beschissenen Situation wie ich leben, diesen Durchblick?« (Ebd.)

Zurück in Rio gründete Gas-PA, der bereits davor musiziert hatte, zusammen mit Freunden eine Hip-Hop-Gruppe, die auch Bücher über Bürgerrechtler wie Malcolm X oder Nelson Mandela diskutierte und Filme etwa über die Black Panther ausstrahlte. Einen besonderen Eindruck hinterließ das brasilianische Biopic *Lamarca* (1994) von Sérgio Rezende über den kommunistischen Offizier Carlos Lamarca, der im Widerstand gegen die Militärdiktatur desertierte, dem bewaffneten Untergrund beitrug und bis zu seiner Ermordung durch das Regime eine zentrale Figur der Stadtguerilla war. In den 1990er Jahren engagierte sich Gas-PA in den Bewegungen der Landlosen (MST) und der Arbeitslosen (MTD) und nahm an ihren politischen Trainingskursen teil. Zudem belegte er Seminare etwa zu Marx und Gramsci bei marxistischen Intellektuellen wie der renommierten Virginia Fontes.

Schließlich entstand 2004 das musikalisch von der Band *O Levante* repräsentierte Hip-Hop-Kollektiv *Lutarmada*. Es war im Kern der in Wesley's Erzählung aufscheinende Glaube an die Persönlichkeiten und soziale Beziehungen verändernde Macht der Kultur, der das ästhetisch-politisch-pädagogische Engagement von *Lutarmada* begründete. Unterhalb des Radars der Medien wollte das Kollektiv mit den Waffen des Hip-Hops die »Ameisenarbeit« einer politischen Bewusstseinsbildung in der Favela leisten. Explizit entsagte es den Drogen, weil sie »das Bewusstsein vernebeln« (Interview 2006). Sein martialischer Name verwies auf den bewaffneten Widerstand gegen das Militärregime ebenso wie auf die Macht des Wissens. Dass *Lutarmada* im Kampf gegen die Unterdrückung der Schwarzen Favela-Bevölkerung

primär auf Worte als Waffen setzte, offenbarte ihr friedliches Logo, dessen stilisierte Zeichnung eine lesende Person zeigt. Mit Verweis auf Gramsci sahen sich die Mitglieder des Kollektivs als organische Intellektuelle: »Wenn man unter organischen Intellektuellen diejenigen versteht, die den Hip-Hop in den Dienst des Kampfes, des Stellungskrieges stellen, dann tun wir das bereits«, so Gas-PA (zit. in Domingues 2014: 95).

In *Lutarmadas* These, dass das Hören ihrer Songs eine intensivere Beschäftigung etwa mit der Bürgerrechtsbewegung der Schwarzen Menschen bewirken könne, offenbart sich die pädagogische Logik ihrer Hip-Hop-Praxis. Die Songs seien »nicht nur Hype und Propagandamaterial, sondern auch ein verdammtes pädagogisches Material«. Sie sollten »Entfremdete und Arschlöcher in Aktivist:innen« und »Massemenschen in organische Intellektuelle« transformieren sowie »Gefangene des Konformismus zum Bewusstsein ihrer gesellschaftlichen Funktion« führen, so argumentierte Gas-PA mit Gramsci (ebd.).

Songs wie *Ditadura cultural* verweisen auf ein weiteres friedliches Instrument dieses Kampfes: »Das Mikrofon ist unsere Waffe für die Revolution/Die Information zirkuliert in allen Gemeinschaften/durch die Wellen der Radios oder im Verborgenen/*Life in black*/ist nicht das Geld oder der Auftritt im Fernsehen/Ich werde keine Gruppe kultureller Vernichtung bilden/die unseren Geist ermordet/die nichts Intelligentes sagt.« Gleichwohl spielten diverse Lyrics von *Lutarmada* »auf gewalttätige oder revolutionäre Selbstverteidigungsaktionen an« (ebd.: 76), etwa der Refrain des Songs *Faça a revolução ou morra lutando* (dt. Mach die Revolution oder stirb kämpfend) auf der 2010 erschienenen CD *Estado de direito Estado de direita* (dt. Rechtsstaat Staat der Rechten): »Unterdrückung erfolgt nach Geschlecht, Klasse und Hautfarbe/Revolution ist eine Geste der Liebe/Leben für das Leben, das Beste ist der Tod/Mach die Revolution oder stirb kämpfend.«

Die soziale Praxis des Kollektivs, das damals (Stand 2013) aus Aktivist:innen mit diversen akademischen und handwerklichen Professionen im Alter zwischen 20 und 40 Jahren bestand, fiel weniger militant als gemeinschaftsbildend aus und verknüpfte die vier Hip-Hop-Elemente Rap, DJing, Breakdance und Graffiti mit Bildung, Sport und Theater. Als Leitmotiv, so erzählte Gas-PA (Interview 2006), diene der überlieferte Satz von Carlos Lamarca, »wir müssen erreichen, dass unser Volk sich der elenden Situation, in der es zu leben gezwungen ist, bewusst wird«. Unter anderem veranstaltete *Lutarmada* auf dem Morro de Lagartixa in der Nordzone immer am 1. Mai den *Hip-Hop zur Arbeit*, auf dem Künstler:innen aus verschiedenen Favelas auch politische Themen wie öffentliche Sicherheit oder Polizeigewalt diskutierten (Oliveira 2012). Solche Events fungierten in den armen Peripherien, in denen es kaum Zugang zu Bildung gebe, so die Aktivistin Sandra, als ein effektives, viele Diskussionen entzündendes Mittel der politischen Kommunikation (zit. in Domingues 2014: 99).

Zwischen 2005 und 2013 partizipierte *Lutarmada* am bürgerschaftsbildenden Programm *Rede de Educação Cidadã* (Recid) der Lula-Regierung. Dieses sollte laut Webseite des Präsidialbüros soziale Akteure und Bewegungen zusammenführen, um die Partizipation »ökonomisch und sozial schwacher Gruppen (Indigene, Schwarze, Jugendliche, LGBT, Frauen usw.) [...] zu fördern, um Armut zu überwinden und ein volksnahes, demokratisches und souveränes Projekt der Nation zu bekräftigen« (zit. in ebd.: 80). Die *Lutarmada*-Leute wunderten sich darüber, dass »Basisbewegungen vom bürgerlichen Staat Mittel erhielten, um die Bourgeoisie zu bekämpfen«, beschlossen aber, die Herausforderung so lange anzunehmen, wie es möglich war, ihre »Integrität im Kampf und die Kohärenz mit unseren Prinzipien zu wahren« (ebd.). In den acht Jahren seiner Teilnahme organisierte das Kollektiv mehr als 30 bürgerschaftsbildende Projekte, die u.a. in die marxistische Philosophie einführten, die Regierung von links kritisierten und die Forderung aufstellten, die historischen Archive über die Militärdiktatur zu öffnen. Ihr Engagement umfasste politische Aktionen gegen die Militarisierung urbaner Räume sowie kulturelle Produktionen wie einen kritischen Videoclip zu den Megaevents. Schließlich zog *Lutamarda* aber das Fazit: »Heute wissen wir, dass wir ohne einen radikalen Bruch mit der bürgerlichen Ordnung nicht zu dieser Gesellschaft, die wir aufbauen wollen, kommen werden.« (Ebd.)

Vor allem kritisierte das Kollektiv, dass es der Lula-Regierung nicht gelungen sei, die gewalttätige Willkürherrschaft über die Favelas in eine rechtsstaatliche Ordnung zu überführen. Anders als viele soziale Akteure der Favelas verweigerte sich *Lutarmada* einer Transformation in eine NGO, in eine Beratungsinstanz der Regierung oder in *agentes comunitários*, um seine politische Integrität nicht zu gefährden. Das Kollektiv gab seine existenzsichernden Jobs in den Regierungsprojekten auf, da es seine partikularen Interessen nicht als »selbstlose, kollektive, öffentlich vertretbare und legitime Ziele« (Ulmer 2006: 172) ausgeben wollte. »Ich konnte den Job nicht weiterführen«, so erzählte Sandra »weil ich darin nicht mehr aktivistisch kämpfen konnte«. Sie sah sich »auf der anderen Seite« dessen stehen, was sie politisch sein wollte (zit. in Domingues 2014: 101). Gas-PA kritisierte, das kritische Bewusstsein der Hip-Hop-Szene, die sich entweder NGOisiere oder vermarkte, habe sich völlig entleert. Als jemand, »der vor ein paar Jahrzehnten vom Hip-Hop aus Mittelmäßigkeit, Kriminalität, Entfremdung und Ächtung gerettet wurde, hätte ich das nie für möglich gehalten« (zit. in ebd.: 83).

Lutarmadas Besonderheit lag darin, dass seine im Hip-Hop wurzelnde Praxis politische Bildung, Kunst und Theorie zu einer radikalen Gesellschaftskritik verband, die eine institutionelle Kooptation auch auf Kosten der eigenen Existenzsicherung zurückwies. Diese Radikalität barg die stete Gefahr, in sozialer Selbstisolierung zu enden. Allerdings habe das Kollektiv erkannt, so Gas-PA, dass es keinen Sinn mache, »die Jugend der Peripherie und der Favela für den revolutionären Kampf« ausbilden zu wollen. Mit Gramsci eröffne dies die Frage, wie der

»Stellungskrieg« gegen die herrschenden Formen der Unterdrückung gleichwohl geführt werden könne. Seine Antwort, man müsse »die feindlichen Gräben im Bereich der Kultur bekämpfen«, folgte *Lutarmadas* Glauben an deren transformative Kraft: »Und ich bin der Beweis dafür«, so seine Botschaft, »was eine kämpferische Musik bewirken kann« (zit. in ebd.: 94).

Die geplatze Bombe in der Stadt Gottes

Der in Rio vermutlich einflussreichste Hip-Hop-Aktivist der 2000er Jahre war der Musiker MV Bill aus der Cidade de Deus (dt. Stadt Gottes), einer in den 1960er Jahren von der Landesregierung errichteten Sozialwohnsiedlung, die sich räumlich und sozial vollständig favelisiert hatte. In einem Beitrag auf der von der NGO *Viva Rio* betriebenen Webseite *VivaFavela* (04.02.2003) verortete MV Bill (2003) seinen Antrieb dafür, Musiker zu werden, im politischen Charakter, den er dem Rap zuschrieb: »Ich bin Rapper geworden, als ich daran glaubte, dass Rap eine politische Bewegung ist. [...] Ich bin Rapper geworden, weil ich glaubte, dass ich meiner Gemeinde eine Stimme geben muss. [...] Ich bin Rapper geworden, Hip-Hopper, nicht um Künstler zu sein. Ich habe als bloßer Soldat angefangen, bin es geblieben und werde es immer sein.« Diesem Selbstverständnis als Soldat korrespondierten bewaffnete öffentliche Auftritte und mit dem *gangsterism* kokettierende Selbstinszenierungen, die er stets an linksradikale Botschaften koppelte. Seine ab Ende der 1990er Jahre auf dem brasilianischen Hip-Hop-Markt erfolgreichen Songs machten Staat und Gesellschaft für den gewalttätigen Favela-Alltag verantwortlich. Das Spiel mit der Gewalt verschaffte MV Bill nicht nur *street credibility*, sondern auch politische Diskursmacht. Journalistische Fragen nach biografischen Verstrickungen in den Drogenhandel beantwortete er lediglich mit dem Hinweis, als Bewohner einer armen Gemeinde stehe er ständig in der Gefahr, in ihn verwickelt zu werden, selbst wenn er das nicht wolle. Zudem passiere es ihm regelmäßig, dass ihn genau jene Journalist:innen, die ihm so etwas vorwerfen, im Anschluss an ein Interview nach Kokain fragten.

Im Jahr 2002 avancierte die Cidade de Deus, in der damals etwa 36.000 Menschen lebten, zum Schauplatz des weltweit aufsehenerregenden Kinofilms *City of God* und so zum berüchtigten Synonym für urbane Gewalt (Lins 2005). Der von Fernando Meirelles gedrehte Film entwickelte sich nach seiner Teilnahme an den Filmfestspielen von Cannes zum Welterfolg. Sein mit spektakulären Gewaltszenen inszenierter Plot thematisiert die Zunahme der organisierten Drogengewalt in der Cidade de Deus zwischen den 1960er und 80er Jahren. Weil er die Siedlung faktisch mit Drogengewalt gleichsetzt, ist der Blockbuster äußerst umstritten. Dies gilt umso mehr, als seine Produzent:innen stets auf die Authentizität von Story und Produktion pochten. Viele der Schauspieler:innen lebten in der Favela, die Co-Regisseurin Kátia Lund hatte schon Dokumentarfilme dort gedreht und der Dreh-

buchautor Paulo Lins in seinem Erstberuf als Anthropologe dort wissenschaftlich geforscht.

Für die breite Öffentlichkeit avancierte MV Bill, der am Soundtrack des Films beteiligt war, zum wichtigsten Repräsentanten der afrobrasilianischen Favela-Bevölkerung, als er am 22. Januar 2003 mit den Worten »Dieser Text wird kurz und grob sein!!!« auf *VivaFavela* einen offenen Brief an das Filmteam von *City of God* publizierte:

»Die Welt wird wissen, dass dieser Film absolut nichts Gutes in die Favela brachte, weder soziale, noch moralische, noch menschliche Wohltaten. Die Welt wird wissen, dass sie [das Filmteam, SL] die Images der in Cidade de Deus lebenden Kinder ausgebeutet haben. Was wir sehen ist, dass die Größenordnung des Stigmas, das sie durch das Leben tragen müssen, mit diesem Film noch gewachsen ist. Sie stereotypisierten unsere Leute und gaben ihnen im Austausch nichts zurück. Schlimmer noch, sie stereotypisierten sie als Fiktion und verkauften es als Wahrheit.«

Die düstere, von vielen als Drohung verstandene Frage »wird die Bombe explodieren?« titelte den Brief und wahrlich – die Bombe explodierte. In der brasilianischen Öffentlichkeit provozierte das Pamphlet eine immense Reaktion, es folgten Gegenbriefe von Fernando Meirelles, Kátia Lund und Paulo Lins. Mit Lund, einer renommierten Dokumentarfilmerin, hatte MV Bill pikanterweise seine wichtigsten Videoclips produziert und auch Lins, der früher selbst in Cidade de Deus gewohnt hatte, kannte er lange. Auch der Anthropologe Hermano Vianna, der den damaligen brasilianischen Kulturminister Gilberto Gil beriet, schaltete sich in die Debatte ein. Bereits wenige Wochen nach MV Bills Brief startete nach intensiven Beratungen mit ihm und anderen lokalen Führungspersonlichkeiten gleichsam aus dem Nichts ein integriertes Entwicklungsvorhaben für Cidade de Deus, an dem sich mehrere Landesministerien und Stadtbehörden beteiligten. Als könne er es selbst kaum fassen, wies MV Bill seitdem in Interviews stolz auf diese Wirkung »einer einzigen Email« hin. Wie konnte das passieren?

Wie in einem Brennglas verdichteten sich in dieser Debatte mehrere Hotspots der brasilianischen Gesellschaft zum Zeitpunkt des Antritts der Linksregierung von Präsident Lula da Silva. Sie kann als Symbol für ihre inneren Brüche ebenso gelesen werden wie für ihren Wandel, den dieser Regierungsantritt markierte. Zum einen offenbarte die große Aufmerksamkeit, die der Kulturkampf um die Repräsentation der Favela erhielt, wie sich deren Bewohnerschaft von einem Objekt gesellschaftlicher Debatten zu ihrem Subjekt zu wandeln begann. Zum anderen verdeutlichte der direkte Draht, den ihre Akteure zur politischen Herzkammer der Nation besaßen, und die prompte Reaktion staatlicher Institutionen auf eine »einzige Email« eines linksradikalen Musikers aus der Favela den fundamentalen Wandel der politischen Landschaft Brasiliens, die kurz davor noch von der weißen urbanen Ober-

schicht und den Herren der aus der Kolonialzeit stammenden Latifundien dominiert worden war.

Paulo Lins und Fernando Meirelles betonten in ihren Antworten auf MV Bills Brief die positiven Effekte des Streifens. Wenn dieser Rios Bürgermeister für seine Probleme mobilisieren könne, sei dies nicht zuletzt dem Film geschuldet, der zudem den Blick des neuen Präsidenten auf öffentliche Sicherheit verändert habe. Und tatsächlich hatte Lula da Silva noch als Präsidentschaftskandidat eine für ihn veranstaltete Preview zum Anlass genommen, auf der Webseite seiner Wahlkampagne (www.lula.org.br/noticias, Zugriff 24.02.2004) die lediglich polizeiliche Anwesenheit des Staates an Orten wie Cidade de Deus mit ihrer »barbarischen« Gewalt zu verknüpfen: Er habe nun verstanden, dass ein Programm für öffentliche Sicherheit auch die Kultur integrieren müsse, um jugendliche Delinquenz erfolgreich zu bekämpfen: »Die Abwesenheit des Staates – also von Schulen, Freizeit, Arbeit – transformiert Wohnkomplexe wie Cidade de Deus quasi in Orte der Verbannung, Orte, wo die Armen konzentriert sind, um den Frieden des inkludierten Teils des Landes nicht zu stören.« Er folgerte daraus, »weitere Barbarei oder massive Investitionen in öffentliche Politiken – welche andere Option hat Brasilien?«

Nicht zuletzt im politischen Personal der ersten Lula-Regierung spiegelte sich eine gewisse Nähe zum Favela-Komplex: Kulturminister Gilberto Gil war als weltbekannter Musiker mehrfach in der Favela aufgetreten, sein Berater Hermano Viana durch anthropologische Studien über den Baile Funk bekannt geworden (Viana 1988) und Sozialministerin Benedita da Silva, die kurzzeitig als Rios Gouverneurin amtierte, stammte selbst aus der Favela, hatte zwei Verwandte durch die »urbane Gewalt« verloren und interpretierte *City of God* als Erzählung ihres eigenen Lebens.

Die Wirkung des Films, so argumentierte Paulo Lins gegen MV Bills Attacke, liege nicht darin, dass er den Mikrobereich – also den Blick auf Cidade de Deus – gesellschaftlich sichtbar mache, sondern die Makel des politischen Systems, der extremen sozialen Ungleichheit sowie der aus der Sklaverei resultierenden Vorurteile und all ihre Effekte. *City of God* sei »nur ein weiterer Verbündeter für die Veränderungen, die das Land benötigt« (www.cinema.art.br, Zugriff 23.03.2004). Auch Meirelles, dessen Firma MV Bill bei der Produktion seiner Clips unterstützt hatte, zeigte kein Verständnis für den Vorwurf, sein Streifen stigmatisiere die Bewohnerschaft von Cidade de Deus: Die Bevölkerung von Rio wisse allein durch die mediale Verbreitung der durchschnittlich 68 Morde, die dort monatlich verübt würden, dass dies ein gewalttätiger Ort sei. Co-Regisseurin Kátia Lund verwies dagegen darauf, dass MV Bills eigene Songs auf ähnliche Weise die Gewalt denunzierten wie *City of God* (ebd.). Damit spielte sie auf *Soldado do morro* (dt. Soldat des Hügels) an, der die Verstrickung von Favela-Jugendlichen in die Drogenökonomie thematisiert:

»Mein Zustand ist finster. Ich kann keine Spritztour machen/auf der Straße keinen Blödsinn machen/In dem Leben, das ich führe, kann ich nicht spielen/Ich trage eine Neun [Millimeter-Pistole, SL] und eine HK [Maschinenpistole, SL]/für meine Sicherheit und Ruhe auf dem Hügel/Wenn es papam macht, bin ich ein weiterer toter Soldat/24 Stunden Spannung/die Polizei beobachten, besorgt über jeden Feind/100 Prozent bereit bis auf die Knochen/ich habe noch ein Magazin voller Kugeln in meiner Tasche/Jetzt kann ich jedes Outfit kaufen/Es gibt viele Schlampen, die es mit mir tun wollen/Die Augen auf mein Geld fixiert, kümmern sie sich nicht um die Gefahr/Hier ist es *en vogue*, die Frau eines Gangsters zu sein [...]/Mein Glaube ist bei meinem Jüngsten zu Hause/Jetzt kann ich ihm was Gutes und das Beste geben/Oft fühlte ich mich wenig als Mann/arbeitslos, mein hungriges Kind/Es ist sehr einfach, hierher zu kommen, um mich zu kritisieren/Die Gesellschaft, die mich geschaffen hat, befiehlt jetzt, mich zu töten/mich zu verurteilen und im Gefängnis sterben zu lassen/Fernsehnachricht zu werden/Es wäre anders, wenn ich ein Dandy wäre/gefüttert mit Vanille und Milchpulver/Privatschule und dann Universität/Nein ..., das ist nicht meine Realität/Ich bin ein gewöhnlicher Mann mit Blut in den Augen/mit Hass in den Adern, ein Soldat des Hügels.«

Tatsächlich war MV Bill mit dem Vorwurf vor Gericht gezerrt worden, dieser Song verherrliche die Drogengewalt, obwohl er stets betont hatte, dass es ihm darum gehe, Jugendliche aus den Gangs herauszuholen. Der von Laiendarstellern gespielte Clip gewann trotz seines polizeilichen Verbots einen Preis des brasilianischen MTV-Kanals und fand rege Nachfrage bei NGOs, die ihn als exemplarisches Abbild der Realität deuteten. Denn offensichtlich verherrlicht der Text keineswegs die Gewalt, sondern bettet die realistische Beschreibung der Lebensweise eines *Comando*-Soldaten in die gesellschaftliche Situation ein, der er von klein auf ausgesetzt ist.

Offenbar erkannten die beiden Regisseur:innen von *City of God* nicht, dass für die Repräsentation der Favela ein zentraler Unterschied darin liegt, ob ein Bewohner mit einer aggressiven Geste die Gewaltförmigkeit seines Alltags thematisiert, damit das Establishment provoziert und staatliche Zuwendung jenseits polizeilicher Gewalt einfordert oder ob »*asfaltistas*« (MV Bill) aus der bürgerlichen Stadt ein einseitig die Gewalt thematisierendes Bild der Favela produzieren und diese so als »das Andere« einer zivilisierten Gesellschaft markieren. Hermano Viana konstatierte nach einem spontanen Besuch von Cidade de Deus entsprechend, dass MV Bills Brief lediglich die dortige Stimmung wiedergebe. Viele dort lebende Menschen hätten sich beschwert, seit der Filmausstrahlung noch häufiger als früher bei der Jobsuche abgelehnt zu werden, wenn ihr Wohnort bekannt werde. Mit dem Tenor, Regierungsberater bringt sich in Lebensgefahr, provozierte Vianas Ortsbesuch eine mediale Aufregung, die sogleich den Streitpunkt der Debatte verdeutlichte – nämlich die Existenz einer Stigmatisierungsspirale, die die Favela

als No-go-Area markiert. Vianna selbst betonte, er akzeptiere diese »soziale Apartheid« nicht, für ihn sei die Favela ein selbstverständlicher Ort seiner Stadt, der für ihn keine größeren Gefahren berge als der *asfalto* (www.cinema.art.br, Zugriff 23.03.2004; siehe Lanz 2004).

»Wir wollen kein Geld, sondern nur Respekt. Die Herren von *City of God* haben die Unterstützung der Medien«, formulierte MV Bill (2003) in seinem Text, »aber das einzige, was uns bleibt, ist unglücklicherweise die Hilfe des Hasses«. In einer Gesellschaft, die der Favela-Bevölkerung noch immer die gleichberechtigte Bürgerschaft verweigert, schürte seine ebenso selbstbewusste wie politische Problematisierung des gewaltbelasteten Alltags die Angst vor einer Repräsentanz der Ausgegrenzten, die sich nicht mehr in klientelistische Abhängigkeiten einbinden lassen, sondern aggressiv ihre Bürgerrechte einfordern und deshalb als gefährlich gelten.

Im Gegensatz zu dieser politischen Positionierung grenzt eine als realistisch behauptete Darstellung, die den Favela-Alltag auf Gewalt reduziert, ihre Akteure symbolisch als *aliens* aus der Zivilisation aus. Im Gegensatz zum emanzipativen Verständnis von MV Bill ist Fernando Meirelles' Blick auf die Subkulturen der Favela von ihrem ausbeutbaren Coolnessfaktor für die Mittelschicht geprägt: »Abgesehen von all der Gewalt, die es dort gibt, ist die Favela einer der coolsten Orte, die ich kenne. Zweimal in der Woche steigen dort riesige Partys [...] Samba und Funk kommen von dort und mein 15-jähriger Sohn redet heute so, wie die Leute dort schon vor zwei Jahren gesprochen haben.« (zit. in: FAZ Sonntagszeitung, 04.05.2003)

Der vielleicht wichtigste Effekt dieser Debatte ergab sich, als es MV Bill und seinem Manager Celso Athayde gelang, die Unterstützung des konservativen Senders *TV Globo*, der den brasilianischen Medienmarkt dominiert, für die Produktion des Films und des Buchs *Falcão – Meninos do tráfico* (dt. – Jungs aus dem Drogenhandel) zu gewinnen (MV Bill/Athayde 2006). Beide sollten den Lebensalltag von 17 in die Drogenökonomie verwickelten Jugendlichen nachzeichnen, von denen aber noch während der Produktion 16 gewaltsam ums Leben kamen. Nach einer dreijährigen Verzögerung, die offenbar auf Todesdrohungen eines *comandos* zurückging, wurde der Film im Jahr 2006 zur besten Sendezeit im nationalen Fernsehen ausgestrahlt und erfuhr eine sensationelle Rezeption, in die sich auch Präsident Lula da Silva einschaltete, der MV Bill nach Brasília einlud. Produziert hatte den Film – gemeinsam mit Jugendlichen aus verschiedenen *comunidades* – die *Central Unica das Favelas* (CUFA), die MV Bill und Celso Athayde einige Jahre davor gegründet hatten.

Meirelles und Lund wiederum drehten für *Globo* die Miniserie *Cidade dos Homens*, die gleichsam als Softversion von *City of God* nicht nur Gewalt, sondern verschiedenste Alltagsaspekte der Favela inszenierte. Die Medientheoretikerin Ivana Bentes (Interview 2005) kommentierte ihre damit verbundene Fernseherfahrung so:

»Es ist sehr merkwürdig, dass man um 20 Uhr noch immer dieselbe Art von Nachrichten sieht, in denen die Favela das Synonym für Gewalt, Armut, Kulturlosigkeit und Ghetto ist, ein Bild, das Angst, Spannung und Repression erzeugt. Aber nach solchen Nachrichten gibt es plötzlich Telenovelas mit neuen Charakteren, gewöhnliche Favela-Bewohner:innen, die zu allen möglichen Themen eine Meinung haben.«

MV Bill resümierte schließlich in einem MTV-Interview: »Die Wohltaten, die nun nach Cidade de Deus kommen werden, waren nur aufgrund der Existenz des Films möglich, das ist unbestreitbar.« »Wenn jede Community einen Rapper mit *attitude* hätte, [...] würde es uns gelingen, die Favelas in etwas umzuwandeln, das nicht mehr Favelas, nicht mehr Tragödien, nicht mehr Gewalt wäre.« (zit. in Lanz 2004: 96)

Allerdings resultierten hier die geschilderten Effekte eher aus einer Kombination einzelner Faktoren – dem Protest eines Popstars, dem wachsenden politischen Einfluss der sozialen Bewegungen der Favela, der integrativen Agenda einer progressiven Regierung und dem ökonomischen Kalkül eines Medienunternehmens, das die zunehmende Marktmacht der Favela-Bevölkerung zu verwerten suchte. Ihre Verwebung ließ den Film *City of God* ein diskursives Ereignis anstoßen, das den gesellschaftlichen Blick auf die Favela erheblich diversifiziert hat, obwohl er deren Marginalität als kulturindustrielles Produkt ausgebeutet hatte.

Acht Jahre nach diesen Debatten untersuchte Cláudia Pfeiffer (2011: 46) die Realisierung der versprochenen Interventionen und zog ein recht positives Fazit: Die Gemeinschaften der Cidade de Deus hätten »bezogen auf die gesellschaftlichen Machtverhältnisse an Macht gewonnen« und es sei gelungen, »Vorurteile zwischen Menschen und Gruppen verschiedener sozioökonomischer, kultureller und territorialer Universen zugunsten der Möglichkeit, einen partizipatorischen Plan kollektiv zu erarbeiten, beiseite zu lassen«. So wurden Mediator:innen für partizipative Methoden ausgebildet, die Baugenossenschaft *Cooperativa de Trabalho da Cidade de Deus* gegründet und 618 Wohnungen für prekär lebende Familien gebaut, Foren für eine verbesserte Bildung und Ausbildung sowie ein gemeinschaftliches Mediensystem (Radio, Zeitung, Videos, Webseite) installiert. Allerdings hätten diese Maßnahmen, so schränkt Pfeiffer ein, keine stabilen sozialen Beziehungen herstellen können. Auch ist es nicht gelungen, den humanen Entwicklungsindex, bei dem Cidade de Deus nur Rang 113 von 125 Stadtteilen in Rio erreicht, nennenswert zu beeinflussen (Portela 2017).

»Schwarze Frau mit einem kriegerischen Geist«

Auch jenseits von Cidade de Deus beschränkten sich MV Bill und Celso Athayde nicht auf die Produktion von Hip-Hop-Songs, Clips oder Dokus. Vielmehr grün-

deten sie 2001 die für den Kampf um die Menschen- und Bürgerrechte der in der Favela lebenden afrobrasilianischen Jugend äußerst bedeutsame *Central Unica das Favelas* (CUFA), deren soziale und kulturelle Aktivitäten sich innerhalb weniger Jahre auf über 300 Favelas ausdehnten (Buarque de Holanda 2008). Die Organisation strebt noch heute danach, den Rassismus zu bekämpfen, das politische Bewusstsein der deklassierten afrobrasilianischen Bevölkerung zu fördern und sie als gleichberechtigte Bürger:innen in die Gesellschaft zu integrieren. Sie führt ein Musiklabel und veranstaltet Kulturevents, sie bildet Jugendliche aus, organisiert bürgerschaftsbildende Projekte und unterhält Gemeindebibliotheken.

Ein Gründungsmitglied der CUFA ist die in der Favela Parque Esperanza in Belford Roxo, eine von Rios armen Vorstädten, aufgewachsene Rap-Künstlerin Nega Gizza. Gemeinsam mit ihrem Bruder MV Bill war sie am Soundtrack von *City of God* beteiligt und gewann 2003 als eine der wenigen weiblichen Stars, die die testoreronlastige Rap-Szene mit feministischen Songs aufmischte, den bedeutenden Hip-Hop-Preis *Premio Hutuz*. Später moderierte sie als erste Frau in Brasilien zwei als aggressiv geltende Talkshows in einem UKW-Sender (Buarque de Holanda 2008). Wie für MV Bill hat Kátia Lund, die Co-Regisseurin von *City of God*, auch für Nega Gizza ein Musikvideo (*Prostituta*) gedreht. Durchgängig enthalten Nega Gizzas Lyrics, so etwa der Song *Filme de Terror* (dt. Horrorfilm, 2002), eine radikale Gesellschaftskritik:

»Land der Rassendemokratie, der Export-Mulattin, der Naturschönheiten/Brasilien! Glückliche Nation, ein tropisches Land/Land der Pädophilie, des Fußballs und des Karnevals/Brasilien, das uns dazu verurteilt, wie irrationale Tiere zu leben/Wir tun so, als ob es vorbeigehen würde, als ob es natürlich wäre!/Die Zeit des Konformismus ist vorbei. Ich will keinen Krieg, ich will nur Liebe!/Wir haben keine Waffen/ändert diesen Horrorfilm [...]/Wir werden geboren, um vor Hunger zu sterben. Wir werden geboren, ohne auf unseren eigenen Namen stolz zu sein [...]/Der Sound ist Rap, das ist der Beat [...]/Wir sind Teil eines Volkes ohne Zukunft, eines Volkes ohne Kultur, ohne Stolz/Die Weißen an der Küste, die Schwarzen am Hang/die Indigenen erstickt an der Mauer. Die Polizeiverfolgung ist nicht normal [...]/behandelt uns wie Kranke, nur weil wir keine Zähne haben/Ich werde nicht für Brasilien sterben.«

Nega Gizza enthüllt hier Brasiliens nationale Ideologie der *democracia racial* als eine Farce, die einen tiefsitzenden, in den Favelas bis hin zu Vernichtungsfeldzügen reichenden und an eine konformistische soziale Ordnung gekoppelten Rassismus camoufliert. Anstatt dieses verlogene Narrativ zu reproduzieren und Diversität zu feiern, fordert sie, die eklatanten sozialen Ungleichheiten zu beseitigen.

Ebenso wie der Funk, so argumentiert der brasilianische Kulturwissenschaftler Micael Herschmann (2005: 234), schreibt der Hip-Hop die »Stadt der Ausgeschlossenen« in die »kollektive urbane Vorstellungswelt« ein und generiert eine positive

Identität der ansonsten stigmatisierten Schwarzen Bevölkerung der urbanen Peripherien. Der politische Hip-Hop-Diskurs konfrontiert das herkömmlich abwertende Stereotyp mit einem anti-hegemonialen Stereotyp. Danach ist »das Volk der Peripherie ein kämpferisches Volk. Die Schwarze Frau der Peripherie ist eine Frau, die kämpft, von Tag zu Tag lebt und all ihre Laufereien erledigt.« (Matsunaga 2008: 113) Priscila Matsunaga argumentiert, dass diese Selbstaufwertung der Marginalisierten selbst in kritischen Varianten des Hip-Hops, der wie der Funk männerdominiert und häufig sexistisch ist, zumeist ein traditionelles Frauenbild der sich um die Familie kümmernden Mutter reproduziere.

Feministische Rapperinnen wie Nega Gizza weisen solche hegemonial zugeschriebenen Subjektpositionen aggressiv zurück, etwa in ihrem Song *Larga o bicho* (dt. Lass das Tier frei): »Schwarze Frau mit einem kriegerischen Geist [...] Ich bin keine Mulattin, ich bin keine Drogenkurierin [i.O. *mula*, SL], ich bin eine Kano-ne/eine Granate, die die Einsamkeit sprengt [...] Afrikanischer Abstammung, bewahre ich meinen Glauben/[...] Mein Dialekt ist Rap, ein zäher Knochen zum Kau-en/Lass das Tier frei, es wird Zeit, dass die Herrenslips schlottern.« Wie *Lutarmada* interpretiert sie ihr Mikrofon hier als Waffe im Kampf gegen die Unterdrückung der Schwarzen, der Frauen und der in der Favela lebenden Menschen. »Ich bin eine Frau, aber ich bin nicht so zerbrechlich und zart/Mein Mikrofon ist meine Waffe/Mein Wort ist wie ein Schwert/Rap ist nicht das Privileg des Mannes.«

Mit ihrem sarkastischen Song *Prostituta* und seinem Refrain »ich bin eine Hure, ja/ich lebe auf meine Weise/eine attackierende Hure/ich geifere das Vorurteil«, wollte sie laut eigener Aussage die Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft provozieren: »Ich bin ein 3x4-Porträt dieses brasilianischen Volkes/[...] Mein Hurenleben spiegelt die Verzweiflung/Ich bin die Abwesenheit von Liebe beim Vorhandensein von Geld.« Im Gegensatz zum Gros der weiblichen Funk- und Hip-Hop-Stars lehnt Nega Gizza jeglichen Einsatz sexualisierter Zeichen auf ihren Performances oder in ihren Videos ebenso ab wie den Funk generell, den sie als *machistisch* ansieht. Auch den US-amerikanischen Rap kritisiert sie als »Geifer-Musik«. Gizza definiert sich selbst als politisch engagierte Rapperin und Hip-Hop-Aktivistin, aber auch als Feministin, die für die »revolutionäre Schwarze Frau« kämpft. Im Gegensatz zum Funk knüpft sie wie auch MV Bill nicht an brasilianische Musiktraditionen wie den Samba an. »Vielmehr besteht ihre musikalische Verbindung eher zum *Black Atlantic*; sie ist transnational und diasporisch.« (Moehn 2007: 194)

Jenseits ihrer musikalischen Karriere war Nega Gizza von Beginn an eine zentrale Figur der CUFA, etwa als Producerin des *Festival Hutuz* als dem größten Hip-Hop-Event in Lateinamerika. 2018 trat sie von ihrer Position als regionale Präsidentin der CUFA, die ihrer Webseite zufolge bereits in 412 Städten, 27 brasilianischen Bundesstaaten und 17 Ländern tätig gewesen sei, mit den Worten zurück: »Ich hinterlasse ein Vermächtnis und werde den Kampf, den ich entwickelt habe, um

das Leben für die Favela-Bevölkerung und für Schwarze Menschen zu verbessern, anderswo weiterführen.« (www.cufa.org.br; Zugriff 17.03.2019)

Wie die mit ihr verwandte *Grupo Cultural AfroReggae* ist die CUFA, so beschreiben es Sandra Jovchelowitch und Jacqueline Priego-Hernández (2013: 117) treffend, eine hybride, durch multiple Identitäten charakterisierte Organisation,

»die Elemente von NGOs, sozialen Bewegungen, Business und kulturellen Entrepreneur:innen umfasst; sie sind aktivistische, künstlerische, sozialarbeitende Partner:innen des brasilianischen Staates. Sie entstanden aus den Favelas heraus und zielen auf Öffentlichkeiten der Favela, expandierten aber weit über die Favela-Grenzen hinaus, um nationale und internationale Partnerschaften zu bilden. Sie sind politisch und besitzen eine offen kommunizierte Ideologie. Trotzdem haben sie keine Angst davor, mit Märkten zu interagieren und Geld zu machen, so dass sie finanziell unabhängig sind von Sponsoring und dem Staat. Sie stützen sich auf starke Figuren, nutzen deren Charisma und sind eindeutig hierarchisch. Beide bauen auf in Brasiliens Kulturszene sehr bekannte« Rap- und Hip-Hop-Stars.

Die Praxis und auch die Fallstricke einer solchen hybriden politkulturellen Organisation diskutiere ich im folgenden Kapitel am Beispiel der *Grupo Cultural AfroReggae*, zu der meine Forschungsgruppe über Subkulturen der Favela von 2005 bis 2008 empirisch gearbeitet hat.

4.3 Regieren durch Hip-Hop: *AfroReggae* oder die NGOisierung der Kultur

Die *Grupo Cultural AfroReggae* gründete sich 1993 in Reaktion auf ein polizeiliches Massaker an 21 unbescholtenen Bewohner:innen der Favela Vigário Geral in Rios nördlicher Peripherie. Die Initiator:innen von *AfroReggae*, so die übliche Kurzform des Namens, entstammten der afrobrasilianischen Kulturszene und waren nur teilweise in der Favela aufgewachsen. Primär strebten sie danach, Jugendlichen eine sozioökonomische Alternative zum Drogenhandel zu eröffnen und sie zugleich zu mündigen Bürger:innen zu formen, die ihre staatsbürgerlichen Rechte kennen und selbstbewusst einfordern. Wie die CUFA identifiziert sich *AfroReggae* mit einer an den Hip-Hop gekoppelten sozialen Bewegung. Das Kollektiv gründete die *Banda AfroReggae*, die auf dem Musikmarkt bald Erfolg hatte, mehrfach durch Europa tourte und als erste Band, die innerhalb eines sozialen Projekts gegründet wurde, einen Plattenvertrag von einem Major-Label (Warner Music) erhielt. Im Februar 2006 spielte sie als Vorband der *Rolling Stones* vor 1,5 Millionen Gästen am Strand der Copacabana. Noch als erfolgreiche Stars engagierten sich die überwie-

gend in Vigário Geral als Jugendliche zu *AfroReggae* gestoßenen Musiker:innen für das Projekt.

Die Organisation gründete in mehreren Favelas soziokulturelle Zentren – darunter das Flaggschiff *Centro Cultural Waly Salomão* in Vigário Geral –, die mit künstlerischen, sozialen und pädagogischen Ambitionen mit Musik, Theater, Zirkus, Tanz oder Graffiti arbeiten, aber auch Gesundheitsvorsorge anbieten, Kinder betreuen und Ortsansässige alphabetisieren oder professionalisieren. Zudem gründete *AfroReggae* eine kommerzielle Produktionsfirma, die 30 Prozent ihrer Gewinne an das Projekt abzuführen hatte. José Junior, der charismatische Co-Gründer und langjährige Leiter von *AfroReggae* schilderte die dahinterstehende Philosophie so:

»All unsere Projekte beschäftigen sich mit derselben Sache: Sie sollen Kinder aus dem Drogenhandel holen, Konfliktmediation durch Kultur betreiben und aus diesen jungen Leuten Unternehmer:innen machen. Es gibt zwei verschiedene Wege: Wir könnten entweder wie jede andere Nichtregierungsorganisation arbeiten und von externen Geldern abhängig sein oder wir können Produkte hoher künstlerischer Qualität für den kommerziellen Konsum produzieren und Partnerschaften mit Unternehmen zum beiderseitigen Vorteil entwickeln. Manche Unternehmen gründen wohltätige Stiftungen. Wir sind eine wohltätige Stiftung, die jetzt ein Unternehmen gründet. Die *AfroReggae Produções Artísticas* erwirtschaftet derzeit 30 Prozent unseres Budgets. In zehn Jahren werden wir uns selbst tragen.« (zit. in Neate 2006: 105)

Die sich einem »wohlmeinenden Kolonialismus« (Mignolo 2002: 64) der Gaben und des Mitleids verweigernde Philosophie des »*quero liberdade, não quero caridade*« (dt. ich will Freiheit, keine Wohltätigkeit) drückt nicht zuletzt AfroReggae's Song *Quero só você* (dt. Ich will nur dich) von 2006 aus, ein eher ungewöhnliches Liebeslied (Gaber u.a. 2008: 146). Die *Signature*-Songs der Band wie beispielsweise *Conflitos Urbanos* folgen in ihrem kämpferischen Polit-Gestus eher verbündeten Kolleg:innen wie *Lutarmada*, MV Bill oder Nega Gizza:

»[...] Irrational, marginal, animalisch/Ich bin ein Produkt aus Gewalt und Missachtung/Arrá rá, was geht ab/es ist an der Zeit zu rebellieren/Lass uns die Fesseln sprengen/die unsere Kreativität und Würde beschneiden/*Favelado* ist kein Synonym für entfremdet/*favelados* sind schlecht informiert [...] /Sie zwingen uns/Kampfbereitungen zu errichten/wo wir in einem endlosen Konflikt mit Ausgangssperre leben/als wären wir in einem Konzentrationslager/Was für ein Scheißland ist das denn? [...] /Ausnutzung, Missbrauch, Hunger, Elend, Gewalt/haben das Leben der Kids entstellt/Leid, Schmerz und blinde Wut/sind es, die einen geradewegs ins Elend führen [...] /Ich ertrage dieses Geschwätz nicht mehr/dass du, wenn sie dir auf die eine Backe schlagen/auch die andere hinhalten sollst, ich bin nicht Jesus Christus/Dass das klar ist, wer mir auf die eine Backe schlägt/bekommt es

doppelt zurück, denn mein Motto ist/was du austeilst, kriegst du zurück/Ich bin eine Verschmelzung aus Ogum und Xangô/Bruder um Bruder wird befreit!«

Der Song öffnet eine fundamentale Kluft, auf deren einer Seite sich eine westliche Moderne befindet, die in letzter Konsequenz für den europäischen Kolonialismus steht und sich durch die beiden Pole Christentum – mit seiner passiven Friedensethik – sowie Konzentrationslager – als radikale Metapher für die Unterdrückung der Favela – manifestiert. Auf der anderen Seite repräsentieren die afrosynkretistischen Gottheiten Ogum, der *Orisha* der Krieger:innen, und Xangô, der Donnergott und das Symbol des Widerstands gegen die Sklavenhalter:innen, den Aufruf zu einer afrobrasilianischen Rebellion. Wie sehr sich *AfroReggae* selbst als integraler Bestandteil und gleichsam als Vollstreckungsorgan des proklamierten Wandels versteht, offenbart der Song *Capa de Revista* (dt. Titelblatt):

»Titelblatt/Zeitungsseite/Der Schrecken von Rio/Vigário Geral/Gangster am Start/Schlägerei auf der Straße/Baile der Freunde/nackte Frauen/Bulle in der Favela/Schüsse und Gerenne/Kadaver in der Rinne/zwischen Vigário und Caxias/[...]/Die Explosion von Rio/brach los und hörte nicht mehr auf/Das ist das neue Gesicht/alles wird sich ändern/Titelblatt/Zeitungsseite/Wir sind *AfroReggae*/aus Vigário Geral/Es ist eine neue Ära/das ist der neue Stil/von einer Crew/die niemand aufhält/Tanz, Capoeira/Trommeln außer Rand und Band/Funk, Hip-Hop, Samba, Percussion.«

In diesem Song, der die Transformation der Favela aus der Perspektive des medialen Diskurses über sie thematisiert, gehören zum »alten Bild« der durch Vigário Geral symbolisierten Favela, das *AfroReggae* als neue Crew gleichsam aufgesprengt hat, nicht nur Gangs, Tote und »Bullen«, sondern auch die »nackten Frauen« der *bailes do tráfico*. Das imaginäre Bild einer verwandelten, nun friedlichen und freudigen Favela, das die Band hier entwirft, prägt auch ihr Narrativ über die realen, von *AfroReggae* angestoßenen Transformationen. Das im medialen Diskurs früherer Jahre pauschal an Gewaltkriminalität gekoppelte Vigário Geral, so erzählte ein Musiker der Band, habe sich innerhalb weniger Jahre zu »einem der größten kulturellen Pole [...] Brasiliens entwickelt, wenn man sich die Anzahl der Musiker:innen, die Qualität der Arbeit, die öffentliche Sichtbarkeit und die Sozialarbeit ansieht« (Interview 2005).

Im Kampf gegen die physische und strukturelle Gewalt, die Staat, Gesellschaft und *comandos* ausübten, so die Botschaft, verfüge *AfroReggae* über eine stärkere Waffe: die der Kultur. Die Waffenmetapher lässt sich bei all diesen »kulturrevolutionären« Kollektiven finden, seien es politisierte *funkeiros* und *funkeiras* oder die Hip-Hopper:innen von *Lutarmada* bis hin zu Nega Gizza. Sie verweist auf eine durchgängige Deutung ihres Alltags als Situation des Krieges ebenso wie auf ihren

Willen, den Kampf für eine andere Favela mit friedlichen »Waffen«, aber dies umso entschlossener zu führen.

Wie im Fall von MV Bill oder der CUFA konkurriert das Identitätsangebot von *AfroReggae* offen mit jenem der Drogenökonomie: Diese ermöglicht es Jugendlichen, die für sich keine Chance auf einen legalen sozialen Aufstieg sehen, zum oft bezahlten Preis eines frühen Todes einen Lebensstil zu verwirklichen, der sich am Konsum globaler Marken orientiert. Zugleich ist dieser materiell attraktive Lebensstil mit dem Erwerb von Respekt verbunden. Denn die Gang-Mitglieder gehören zu den *donos do morro*, die die *comunidades* beherrschen und Macht über ihre Bewohnerschaft ausüben. Auch *AfroReggae* adressiert die Jugendlichen mithilfe einer Strategie der Verführung (Gaber u.a. 2008). Dabei fungieren die Stars der Band als alternative Rollenmodelle. Ebenso cool und glamourös wie die Drogenbosse, konsumieren sie die gleichen Lifestyle-Marken, können aber anders als die polizeilich gesuchten Kriminellen die Favela verlassen und gar nach Europa reisen.

Neben dieser offenen Konkurrenz produziert der *AfroReggae*-Diskurs eine klare Dichotomie zwischen dem falschen und dem richtigen Weg. Für Jugendliche ist etwa der Schulbesuch eine Bedingung zur Teilnahme an Projekten, der Konsum von Drogen und Alkohol ist strikt verboten. In der Lebenswelt der Favela, die von der Willkürherrschaft eines Drogenkomplexes geprägt ist, dem korrupte und mörderische Staatsorgane ebenso angehören wie Gangs und die von ihnen unterworfenen Ortsvereine, können Jugendliche schwerlich eine legitime soziale Ordnung identifizieren. *AfroReggae* dagegen bietet ihnen einen moralisch »richtigen« und zugleich »coolen« Weg an, der sozialen Respekt auf sich zieht. Diese Strategie ähnelt der missionarischen Agenda der Pfingstkirchen, die in den Favelas die afrobrasilianischen Religionen verdrängt haben. Auch ihr Erfolg wird im Kontext des Drogenkomplexes verständlich: Ihre religiösen Ideologeme basieren auf dem Erweckungserlebnis einer reinigenden Katharsis, trennen scharf zwischen Gut und Böse und zeigen der Favela-Bevölkerung, die in ein unauflösbares Geflecht aus Korruption und Gewalt verwickelt ist, eine legitime Ordnung auf (Zaluar 1998; vgl. Kap. 7).

Kümmern sich Pfingstgemeinschaften aber überwiegend um sich selbst, betont *AfroReggae* das Ziel, mündige Staatsbürger:innen formen und für eine Emanzipation der Ausgegrenzten kämpfen zu wollen. Der Hip-Hop soll die Dominanz eines auf Defizite und Gewalt fixierten Diskurses über die Favela brechen und den Jugendlichen ein Verständnis ihrer bürgerlichen Rechte vermitteln. Dabei korrespondieren die propagierten Selbsttechnologien mit einer neoliberalen Gouvernamentalität. *AfroReggae* wendet nach eigener Aussage eine auf Hip-Hop-Praktiken rekurrierende Pädagogik an, um Jugendliche bestmöglich auf einen flexibilisierten globalen Arbeitsmarkt vorzubereiten, der Kreativität, Eigeninitiative und innovativen Geist einfordert (Grupo Cultural AfroReggae 2005). Hier überschneiden sich die Technologien der Selbstführung mit der staatlichen Herrschaftstechnik des »Regierens durch Community«.

Nicht nur übernimmt *AfroReggae* für einen Staat, der nicht in der Lage ist, in den Favelas eine rechtsstaatliche Herrschaftsform zu etablieren, weil seine Organe integrale Bestandteile ihres Gewaltregimes sind, Aufgaben der Befriedung und sozialen Kohäsion. Diese zivile Organisation sucht zudem aus eigenem Antrieb Jugendliche für das flexible Akkumulationsregime des globalisierten Kapitalismus auszubilden. Sie knüpft an jenen neoliberalen Diskurs an, der die Subjekte aufruft, sich arbeitskraftunternehmerisch an Anforderungen kapitalistischer Märkte anzupassen, und der zugleich die Verantwortung für ein mögliches Scheitern in sie hinein verlagert (vgl. Bröckling 2007, Lemke/Krasmann/Bröckling 2000). So vermitteln die Aktivist:innen – wie hier ein professioneller Musiker – selbst diskriminierten Jugendlichen, die in der bürgerlichen Gesellschaft kaum über soziale Chancen verfügen, immer wieder, dass ihr individueller Erfolg letztlich vom eigenen Willen abhängt: »Ich sage ihnen immer: Wenn ich da [in Europa, SL] war, könnt Ihr auch hin. Wenn ich das kann, können sie es auch. [...] Wenn du es willst, schaffst du es. Du musst es nur wollen.« (Interview 2005) Die *Empowerment*-Strategien von *AfroReggae* zielen, wie es José Junior (zit. in Neate 2006: 105) formuliert, eben nicht nur darauf, »Kinder aus dem Drogenhandel zu holen«, sondern sollen auch »aus diesen jungen Leuten Unternehmer:innen machen«. Nicht zuletzt die moderne Effizienz des Drogenhandels als einer globalisierten Schattenökonomie demonstriert dabei die Möglichkeit, erfolgreich an jene Selbsttechnologien anzudocken, die eine jahrzehntelang erzwungene Verantwortung der Favela-Bevölkerung für ihr eigenes Schicksal hervorgebracht hat.

Begriffe wie Eigenverantwortung nehmen eine zentrale Position im *AfroReggae*-Diskurs ein: »Sie werden nicht nur ›gepredigt‹, sondern in der künstlerischen und pädagogischen Arbeit ›antrainiert‹ sowie mit der Aufnahme in die festen (semi-professionellen) Gruppen und den damit verbundenen Stipendien honoriert« (Gaber u.a. 2008: 139). Eine der dabei verwandten Techniken des Regierens besteht darin, persönliche Erfolgsgeschichten der als arme Jugendliche zur Band gestoßenen Stars permanent zu wiederholen:

»Sie haben uns als Beispiel. [...] sie [sehen] im Drogenhandel, dass die Jungs dort die besten Klamotten, die besten Turnschuhe haben. Also denken sie, der einzige Weg da hinzukommen, ist über den Drogenhandel [...]. Dann sehen sie, dass die Jungs von *AfroReggae* dieselben Turnschuhe haben, nur eben dadurch, dass sie Musik machen, dadurch, dass sie etwas Gutes machen [...]. Dann sehen sie die Unterschiede und können entscheiden, was sie aus ihrem Leben machen wollen.« (Joel Dias, zit. in Gaber u.a. 2008: 138)

Allerdings lässt sich das Handeln von *AfroReggae* nicht auf eine neoliberale Rationalität reduzieren. Zwar schließt ihr emanzipatives Verständnis von Selbstverantwortung, Selbstregierung und Bürgerschaft an diese an, überschreitet aber ihren

Ökonomismus und unterscheidet sich so wesentlich von Ideologemen der *UPP Social* (vgl. Kap 2.4).

Ihr Konzept der »Bildung als Praxis der Freiheit« ist angelehnt an die Befreiungspädagogik von Paulo Freire (Gaber u.a. 2008: 140f.). Dieser sieht es für gesellschaftliche Randgruppen als Grundlage jeglicher Bildung an, dass sie zunächst ein Bewusstsein ihrer Unterdrückung entwickeln, um sich im Zuge eines dialogischen, auf ihren Lebenserfahrungen gründenden Lernens daraus befreien zu können. *AfroReggae* praktiziert dies in Kursen, die die Erfahrungen afrobrasilianischer Jugendlicher an historische Phänomene aus dem Leben ihrer der Sklaverei trotzenen Vorfahren koppeln – etwa an die synkretistischen Religionen, die Capoeira oder die *Quilombos* als den Niederlassungen der Entflohenen. Dabei gehe es darum, »ihnen eine positive Schwarze Identität zu vermitteln«, so beschreibt es ein Star der Band: »Was wir machen, ist Bürger [sic!] zu formen. Ich sage noch nicht mal zu formen, denn jeder wird schon als Bürger geboren. Ich glaube, dass wir den Bürgersinn stimulieren.« (zit. in ebd.: 140f.) Dabei arbeiten sie etwa in ihrem Kindertheater mit Augusto Boals »Theater der Unterdrückten«, das eine ähnliche Mission politischer Bildung verfolgt wie die Pädagogik von Paulo Freire.

In den späten 2000er Jahren begannen sich die Reichweite und das Selbstverständnis von *AfroReggae* zu diversifizieren und die Favelas zu überschreiten. José Junior stellt dies wie folgt dar (zit. in Jovchelovitch/Priego-Hernández 2013: 134):

»Wir haben eine Aktionslinie, eine Strategie, aber wir haben nicht nur ein Publikum. Früher hatten wir es, aber heute nicht mehr, weil wir uns gleichzeitig in Favelas, Gefängnissen, in der Sozialarbeit und bei der FIESP (Verband der Industrien von São Paulo) engagieren. Wir haben eine Sendung im Eldorado-Radio, das zu den elitärsten in Brasilien gehört, also... heute haben wir eine Fernsehshow in einem Elitekanal. Dieses Ding, dass das »Ghetto nur mit dem Ghetto spricht«, ist eine Vision der Vergangenheit. Wir haben also eine Sendung mit dem Titel »Von der Favela in die Welt«. Das ist es. Von der Favela in die Welt.«

Die Kooperationen von *AfroReggae* dehnten sich in einer immensen Vielfalt auf nationale Medien, Privatwirtschaft, Landes- und Bundesbehörden bis hin zur Zivil- und Militärpolizei aus und generierten einen alle gesellschaftlichen Sektoren und politischen Positionen in ganz Brasilien übergreifenden Respekt. Zu diesem phänomenalen Erfolg trugen mediale Produktionen über die Hip-Hop-Organisation bei. Hervorzuheben ist hier der US-amerikanische Dokumentarfilm *Favela Rising* von Matt Mochary und Jeff Zimbalist (2006), der zahlreiche internationale Preise gewonnen hat und in *AfroReggae*s mediale Kommunikationsstrategie eingezogen ist. Felipe Buendía (2009: 109) demonstriert, wie der »prononcierte moralische und ideologische Manichäismus« dieses Films, der keinen Platz für Ambiguitäten lässt, *AfroReggae*s dualistischen und teleologischen Diskurs reproduziert. Beide scheiden die Welt der Favela in Gut und Böse und vermitteln eine quasi-messianische Vision

ihrer Heilung durch eine alle Feinde besiegende *AfroReggae*-Crew. Der Film endet mit einer »feiernden und triumphalistischen Repräsentation« von Vigário Geral als einer radikal erneuerten »community that works« (ebd.: 105), die eher eine Ideologie darstellt als die Realität dokumentiert.

Denn das reale Vigário Geral wies einer vergleichenden Studie zufolge nach 20 Jahren *AfroReggae*-Engagement immer noch eine brutalere Gang-Herrschaft auf und war schärfer von der Gesamtstadt abgeschottet als alle anderen dabei untersuchten Favelas (vgl. Jovchelovitch/Priego-Hernández 2013). Seine Bewohnerschaft war besonders vulnerabel, denn »je poröser die Grenzen einer *comunidade* sind, desto breiter sind die Horizonte des Selbst und die verfügbaren Netzwerke für den Verlauf ihrer Entwicklung und ihrer Identifikation« (ebd.: 209). Offenbar vermochte es nicht einmal das langjährige, über substantielle materielle und ideelle Ressourcen verfügende Engagement von *AfroReggae*, die harten Fakten der Unterdrückung und Ausgrenzung eines Gros der lokalen Bevölkerung nennenswert aufzuweichen. Dies schmälert keineswegs die Bedeutung dieses Engagements, eher im Gegenteil. Denn als einzige Institution, die in Vigário Geral jenseits der Gang, der Polizei und der Pfingstgemeinden existiert, ist nur *AfroReggae* in der Lage, bei Konflikten zu vermitteln, die Leben der vom *tráfico* zum Tode Verurteilten zu retten, die Militärpolizei von Gewaltübergriffen abzuhalten oder Projektteilnehmenden neue Lebensperspektiven zu eröffnen.

Generell agieren die Engagierten auf einem schmalen Grat zwischen einer Kooperation mit und einer Kooptation durch Staatsagenturen, die sich ihrer Verantwortung für die Gewährung rechtstaatlicher Strukturen und gleicher Bürgerrechte entziehen. Zumindest in dieser Hinsicht agieren institutionalisierte Hip-Hop-Akteure wie die CUFA oder *AfroReggae* als politikkulturelle NGOs, die ästhetische Praktiken für politische, soziale und pädagogische Ziele einsetzen und dabei strukturell von Staatsapparaten und Unternehmen instrumentalisiert werden. Sie stehen exemplarisch für ein von George Yúdice (2001: 60) als »NGOisierung der Kultur« bezeichnetes Phänomen. Dieses verweist auf eine seit den 1990er Jahren grassierende Praxis von NGOs oder Behörden, Kulturprojekte für ein »Regieren durch Community« einzuspannen, dessen realpolitische Agenda darauf zielt, Favelas zu pazifizieren und zu normalisieren sowie die Bürgerrechte ihrer Bewohnerschaft zu ökonomisieren.

Diese Kritik richtet sich nicht gegen *AfroReggae*s Praxis und leugnet nicht deren positiven Effekte auf den Alltag und die Repräsentation der in der Favela lebenden Menschen. Zurückzuweisen sei vielmehr »die unkritische Inklusion derartiger Initiativen in den Weltmarkt der kulturellen Nothilfen, um die zahlreichen Probleme von Unterentwicklung zu bekämpfen«, so argumentiert Buendía (2009: 110) zu Recht. *AfroReggae* ist sich der Gefahr, kooptiert und instrumentalisiert zu werden, wohl bewusst und bekundet öffentlich, »das Risiko zu laufen, den staatlichen Rückzug von Sozialprogrammen zu erleichtern. NGOs sollen daher nicht ver-

suchen, staatliche Aufgaben zu übernehmen.« (zit. in Yúdice 2003: 155) Vielmehr müsse es gelingen, »mit dem Teufel zu tanzen, ohne dabei verbrannt zu werden«, so ein zitierter Musiker (in ebd.: 157). Jenseits des Staates bezieht er dies auf eine Kulturindustrie, die »einige Aspekte Schwarzer Kultur kapitalisiert und andere zurückweist«. Die globale Aufwertung der Zivilgesellschaft zu einem Akteur des Regierens, die paradoxerweise einer neoliberalen Programmatik ebenso folgt wie dem Erstarken von Graswurzelbewegungen, verwandelte die Kultur in

»ein schlüpfriges Terrain, auf dem nach Veränderung gesucht wird. Aber gerade auf diesem Terrain hat *AfroReggae* seine Erfolge gehabt, indem es die Territorien seiner Nachbarschaften gegenüber Polizei und Rauschgifthändlern gleichermaßen beansprucht. Dies erfordert auch, dass ihr Aktivismus auf der Ebene des Spektakels operiert und mit den Bühnen, auf denen Werte zirkulieren, sowohl konkurriert als auch auf ihnen erscheint.« (Ebd.: 158)

4.4 Die Globalisierung der Favela-Subkulturen

Die diskursive Kopplung des Hip-Hops und des Baile Funk an Sex and Crime, der Mythos des Krieges und der Thrill des Verbotenen generierten eine starke Attraktivität beider Subkulturen für Jugendliche aus der Mittelklasse – und zwar nicht nur in Rio, sondern auch in europäischen Metropolen. Ab Mitte der 2000er Jahre sickerte der Baile Funk in Clubs der reichen Strandzonen Copacabana, Ipanema, Leblon oder Barra da Tijuca ein und avancierte neben anderen, von *urban marginals* rund um den Globus produzierten Musikstilen wie Grime aus East London oder Kwaito aus Südafrikas Townships zu einem clubkulturellen Hype in Metropolen wie London oder Berlin. Die Musik sei »roh wie ein Stück Fleisch, dabei so elektrisierend, dass die Mädchen ihre Hintern in Richtung Himmel stoßen«, so stereotypisierte dies in Deutschland das postadoleszente Lifestyle-Blatt *Neon* (06.02.2006) und selbst die eher linke *taz* attestierte dem Funk eine »überzeugende Gewalttätigkeit« (30.07.2004). In altbekannter Form reproduzierte dieser Mediendiskurs die beiden Pole jenes exotistischen und rassistischen westlichen Blicks auf die »Eingeborenen«, der schon zu Zeiten des Kolonialismus zwischen den Topoi Erotik und Gewalt pendelte (vgl. Hall 1994).

Noch im Jahr 2003 (Heft 15) hatte das Stadtmagazin *Zitty* »Berlins Brasilszene« unter dem Titel »Copacabana Berlin: Zwischen Samba und Symposium, Capoeira und Klischee« vorgestellt. Als fröhlich, bunt und harmlos konnotierte diese Titelstory brasilianische Musik- und Tanzkulturen wie Samba, Pagode, Forró, Samba-Reggae, Lambada oder Axé. Sie war unterlegt mit Bildern vom Festumzug des Berliner *Karnevals der Kulturen*, der in jenem Jahr gleich zwei brasilianische Formationen mit den ersten Preisen gekürt hatte. Mit einem kaum verhüllten Sexis-

mus und Rassismus erweckte die überwiegende Medienrezeption den Eindruck, das Berliner Karnevalspektakel bestünde vor allem aus »Samba, Rio de Janeiro und halb nackte[n] Frauen« (Frei 2003: 165). Dieser Blickwinkel korrelierte mit einer in Deutschland vorherrschenden Wahrnehmung, die eine brasilianische »Wahlberlinerin« in der *Zitty* so auf dem Punkt brachte: »Wenn du sagst, du bist Brasilianerin, kommt sofort ein Lächeln und ein Aah.« (ebd.: 20)

In den Jahren darauf hat sich der hiesige Zugriff auf Brasilien allerdings deutlich gewandelt. Der nach seiner Premiere auf dem *Festival de Cannes* von 2002 zum Welterfolg aufgestiegene Kinofilm *City of God*, dessen Rezeption in Rio ich bereits thematisiert habe, wurde weltweit kontrovers diskutiert. Die Filmtheoretikerin Barbara Mennel (2008: 169) bezeichnet den Streifen, dessen Plot das Aufkommen der organisierten Drogenkriminalität in der favelisierten Sozialwohnsiedlung Cidade de Deus thematisiert, als »transnationalen Ghetto-Blockbuster«. Er ahme den urbanen Ghettofilm aus den USA nach, der »die Repräsentation der Armut ausbeutet« und Gewalt fetischisiere. Ivana Bentes (2004: 82), die an Rios Bundesuniversität Medienwissenschaften lehrt, erklärt den Film zwar zu einem wichtigen Meilenstein des brasilianischen Kinos, da er die Geschichte des Drogenkomplexes formal innovativ thematisiere. »In diesem Film werden die Verwundbarkeit der Favela-Jungen und ihre Faszination für Waffen, für Machtausübung, für die Lust gezeigt, ›jemand‹ zu sein, gefürchtet und respektiert zu werden. Wenn man sie nicht als Bürger [sic!] respektiert, dann als Mediengestalten, als Kriminelle.« Zugleich kritisiert sie fundamental die durch ihn erzeugte Repräsentation der Favela, denn alle im Film auftauchenden Bewohner:innen seien in den Teufelskreis einer extremen Gewalt involviert:

»Die Gewaltszenen sind spektakulär und atemberaubend, es gibt eine Unmenge von Morden und Gewaltakten. Persönliche Rache, strategische Massaker zwischen den einzelnen Banden, ziellose Gewalt, institutionelle Gewalt, alle werden ermutigt, zu diesem Teufelskreis beizutragen. Die Favela wird vollständig isoliert vom Rest der Stadt als autonomes Territorium gezeigt. In keinem Augenblick kann man auf den Gedanken kommen, dass der Drogenhandel existiert und sich entwickelt, weil er eine Grundlage außerhalb der Favela (Konsumenten, Waffen, Geld, Polizeischutz) besitzt. Diese Außenwelt existiert im Film nicht. Zwischen den brutalsten Szenen werden solche gezeigt, in denen Kinder gezwungen werden, sich gegenseitig zu töten, um ihre Treue zur herrschenden Bande und ihre Männlichkeit zu beweisen.« (Ebd.)

Da er diese exzessive Gewalt nicht sozial kontextualisiert und nichts jenseits von ihr zeigt, setzt der Film die Favela faktisch mit ihr gleich. Dies ist wie beschrieben umso problematischer, als die ihn Produzierenden die Authentizität des Plots besonders betonten.

Ähnliches gilt für den weltweit ebenso erfolgreichen Film *Tropa de Elite*, der 2008 paradoxerweise den Wettbewerb der sich als politisches Filmfestival gerierenden *Berlinale* gewann. Auch hier pochte Regisseur José Padilha auf die authentische Darstellung des Drogenkomplexes in der Favela und trug so zur Globalisierung des auf ihr liegenden Stigmas bei. In der fragwürdigen Form eines Heldenepos erzählt der Thriller, dessen Soundtrack sich auffällig des Baile Funk bedient, die Geschichte eines Offiziers der militärpolizeilichen Spezialeinheit BOPE aus dessen Perspektive. Der Film repräsentiert die Favela als innerurbane Kriegszone, verkürzt ihren Alltag auf eine einzige Gewaltorgie und setzt in einer faschistoiden Ästhetik die Uniformierten der BOPE – im Gegensatz etwa zu der als korrupt dargestellten Zivilpolizei – als Helden in Szene. Treffend titelte *Der Spiegel* (04.08.2009) seine Filmkritik mit: »Hier kriegt der Folterknecht recht: Riefenstahl in Rio oder realistisches Gesellschaftsportrait? Der umstrittene Cop-Thriller *Tropa de Elite* zeigt eine knochenharte brasilianische Eliteeinheit, die in den Armenvierteln mal so richtig aufräumt. Ein politisch extrem gefährlicher Slum-Schocker.« Bezeichnenderweise bewirkte der in der brasilianischen Mittelklasse äußerst populäre Streifen einen regelrechten Boom der BOPE, die sich vor Aufnahmebewerbungen kaum mehr retten konnte. Dies geschah ungeachtet der Tatsache, dass diese den Drogenkrieg koordinierende Spezialeinheit in der urbanen Realität mit einer mörderischen Brutalität agierte. Ihrer Schießwut fielen schon damals (und fallen noch heute) jährlich Hunderte von Unschuldigen zum Opfer. Häufig wurden sie aus Polizeipanzern heraus erschossen, die wegen des aufgedruckten Totenkopfflogos der BOPE *caveirões* (dt. große Totenköpfe) genannt werden (vgl. Rede de Comunidades 2005).

Beispielsweise in Berlin beschränkte sich das in Szene setzen der Favela in den 2000er Jahren nicht auf cineastische Blockbuster. Ende 2003 thematisierte zunächst der von metroZones unter meiner Verantwortung in der Berliner Volksbühne veranstaltete Event *City of COOP* neue Formen eines politischen Aktivismus in Rios Favelas (vgl. Lanz 2004). Später rückten diverse Festivals oder Veranstaltungsreihen für Film, Theater, neue Medien oder Musik den gewaltbelasteten Alltag und die kulturellen Praktiken der Favela ins Blickfeld. Dies geschah an so zahlreichen Orten wie der *Berlinale*, der *Transmediale*, dem Theater Hebbel am Ufer, dem 103 Club, dem Filmtheater Babylon sowie, als Bestandteil der 2006 in Deutschland ausgerichteten Fußball-WM der Männer, der *Copa da Cultura* im Haus der Kulturen der Welt. Dort traten etwa der Funk-DJ Marlboro und die *Banda AfroReggae* auf. Dabei verdankte sich das neue Interesse an den Marginalisierten der Metropolen des Globalen Südens nicht zuletzt dem Engagement von immigrierten Aktivist:innen, die in der Favela herrschende Gewalt- und Unterdrückungsstrukturen sowie den Widerstand dagegen öffentlich diskutierten (vgl. Bello/Ferreira/Saraiva 2008).

Zugleich gab die Fußball-WM den Startschuss für eine Ausschlachtung der von jeglichen sozialen Realitäten befreiten Favela-Images in der Kunst oder der Werbung, die Lutz Henke (2008) zu Recht als »*Misère en vogue*« und als »*Misery-Pop*«

bezeichnete (ähnlich Bentes 2004). Mit Blick auf solche Kommerzialisierungsstrategien lässt sich fragen, ob sich in der Nachfrage nach solchen Themen ein neuartiger Zugriff des Nordens auf den Süden ausdrückt, den eine Aussage des niederländischen Urbanisten Rem Koolhaas über sein Interesse am afrikanischen Lagos so treffend vermittelt: »Ich wollte nicht endlos für das System (unter-)zeichnen, deshalb ist es auch so grundlegend, nach Afrika zu gehen, um in Europa mehr Initiative und Kraft zu entwickeln.« (zit. in: Spuybroek 2001)

Im Gegensatz zur traditionellen westlichen Idee, die seit dem Kolonialismus als chaotisch und gefährlich markierte »Drittwelt-Stadt« durch modernistische Zivilisationstechniken in ein Abbild der »Europäischen Stadt« zu verwandeln, schien es nun eher darum zu gehen, Europa mithilfe eines Energiestroms aus den viel dynamischeren Megastädten aus seiner vermeintlichen Erstarrung zu erlösen. Dieser Wandel lässt die Geschichte der auf dem Rücken der ausgebeuteten Kolonien vollzogenen Industrialisierung Europas aufscheinen: Garantierten damals Sklav:innen und materielle Rohstoffe die erforderlichen Profite, scheinen die globalisierten Symbolökonomien der »kreativen Stadt« heute jene Energien, Improvisationstalent und kulturellen Praktiken, die die alltäglichen Existenzkämpfe in den »Megastädten« generieren, verwerten zu können.

So lizenzierten die Weltkonzerne Coca-Cola und Nissan Songs für ihre Werbespots aus den *Favela Booty Beats*, der ersten von drei *Baile-Funk-Compilations*, die der Berliner DJ und Label-Inhaber Daniel Haaksman erstmals außerhalb Brasiliens lancierte. Im Kreuzberger 103 Club veranstaltete er zudem die *Berlin Baile Funk Session*, auf der unter anderem Mr. Catra und DJ Marlboro, Rios damals bedeutendster Funk-Produzent, auftraten. Haaksman erklärte den ab Mitte der 2000er Jahre einsetzenden Baile-Funk-Hype wesentlich mit dem internationalen Erfolg der »Indie-Baile-Band« *Bonde Do Role*, die erstmals nicht aus der Favela stammte. Deutsche Musikhörende bekämen über diese »weißen Mittelschichtskids mit Punk- und Art-school-Hintergrund« einen »besseren Zugang zum Baile Funk: Die meisten wissen nicht, dass *Bonde do Role* nicht aus Rio kommen und mit den sozialen Aspekten der Musik nichts zu tun haben, aber sie öffnen Ohren und Türen für den Sound, und ich glaube, dass der Erfolg der Band dem Baile Funk einen großen Popularitätsschub besorgt hat.« (Interview 2007)

Als der Baile Funk ein verwertbares Potenzial auch jenseits seiner irregulären Bootleg-Ökonomie erkennen ließ, begann also zumindest auf globaler Ebene die Favela, in der er erfunden wurde, die Deutungshoheit über ihn zu verlieren. Künstler:innen und Produzent:innen aus der weißen Mittelschicht begannen den ökonomischen Mehrwert seiner erfolgreichen Globalisierung abzuschöpfen. Denn sie besaßen das erforderliche kulturelle Kapital, um das »Stumpf ist Trumpf« (taz, 30.07.2004) dieser vermeintlich gewalttätigen Praxis aus dem »urbanen Dschungel« der »Dritten Welt« soweit zu domestizieren, dass sie für westliche Ohren kom-

patibel wurde. Seine Erfinder:innen wiederum, so der Musiker Fatboy (Interview 2005), hatten folgendes Problem:

»Noch vor kurzem wussten die MCs gar nicht, dass so etwas wie gesetzliches Urheberrecht überhaupt existiert. Sie nahmen Songs auf, investierten Geld und verloren die Rechte an ihren Stücken. Heute gibt es viele von ihnen, die sehr erfolgreich waren und dennoch arm sind, weil sie keine Ahnung von Urheberrechten hatten und nicht wussten, dass sie sich ihre Rechte sichern können und müssen.«

Im Hip-Hop wiederum konnte vor allem die *AfroReggae*-Band weltweite Erfolge erzielen. Auf ihrer Welttournee 2006 trat sie in Londons größter Konzerthalle, dem Barbican, auf und in Berlin teilte sie sich die Bühne mit Brasiliens Kulturminister Gilberto Gil beim staatsfinanzierten Festival *Copa da Cultura*. Zugleich verkündete die *Grupo Cultural AfroReggae*, ihre »machtvolle Mission, Wandel durch die Kunst zu inspirieren«, nach Britannien zu exportieren. In ihrer »Aus der Favela in die Welt: Brasilien nach Hackney bringen« betitelten Presseerklärung vom 11.02.2006 hieß es:

»In London, unserem ersten Halt [in Europa, SL] werden Mitglieder der *Grupo Cultural AfroReggae* Workshops in Percussion, Theater, Zirkus und Graffiti [...] anbieten. Wie in Rio werden die Workshops in Schulen realisiert, die Jugendlichen aus armen Gebieten Obdach gewähren; unter ihnen Schulkids, Eingewanderte und in Kriminalität und Drogenhandel verstrickte Jugendliche.«

Neben seiner Musik begann *AfroReggae* also auch sein sozialpädagogisches Konzept nach Europa zu exportieren. In Londons Armenvierteln kooperierte die Organisation mit so diversen Partnern wie der ebenfalls aus einer Band und einem antirassistischen Soziokulturprojekt bestehenden *Asian Dub Foundation*, der *Metropolitan Black Police Association* und der *Queen Mary University of London*. Im Einwanderungsviertel Hackney organisierte *Favela to the World* Jugendgruppen und Workshops mit dem aus Rio mitgebrachten Ziel, den in Kriminalität und Drogenhandel involvierten Zielgruppen eine Zukunftsperspektive zu eröffnen. Das siebenjährige Programm sollte »den Widerstand und die Resilienz von jungen Menschen in Britannien durch ein künstlerisches Engagement stärken [...]. Aufbauend auf *AfroReggae*s künstlerischer Erfahrung mit durch Rios Gang- und Waffenkultur gefährdeten Jugendlichen etablierte *Favela to the World* Projekte in East London, Manchester und Newcastle.« (www.afroreggaeuk.org; Zugriff 20.01.2009) Erste Resultate dieser Kollaboration präsentierte 2008 die Barbican-Show *Favelization*, an der über 70 Jugendliche aus East London teilnahmen. Schließlich wurde *Favela to the World* in die *Cultural Olympiad*, das Begleitprogramm der 2012 in London ausgetragenen Olympischen Spiele aufgenommen.

Die Mobilität aus urbanen Armutsräumen des Globalen Südens in die Metropolen des Nordens, so lässt sich *AfroReggae*s soziokultureller Export nach London

lesen, beschränkt sich nicht mehr auf Menschen, kulturelle Praktiken und preisgünstige Waren, sondern hat sich auf Regierungstechniken im Umgang mit Armut, Exklusion oder Gewalt ausgedehnt. Denn diese sozialen Probleme haben im frühen 21. Jahrhundert nicht zuletzt in Folge neoliberaler Politikansätze auch in europäischen Metropolen eine das Bürgertum beunruhigende Qualität gewonnen. *AfroReggae's* Expertise war kaum zufällig in London gefragt, wo die mörderischen Gewalttaten im Umfeld von Jugendgangs in diesen Jahren zu einem gesellschaftlichen Skandal angewachsen waren (LCSP 2009).

Entgegen der vorherrschenden Deutung der Favelas als kulturell rückständige und lokal begrenzte Armutsräume gründet schon die Entstehung ihrer hier diskutierten Subkulturen auf globalen Vernetzungen. Die Formen ihrer transnationalen Ausbreitung offenbaren zugleich, dass sie ohne ihre Verwurzelung in der Favela als dem geografischen Ort, mit dem sie sich identifizieren, nicht zu denken wären. Hip-Hop wie Baile Funk speisen und reproduzieren sich trotz ihrer transnationalen Ursprünge aus dem materiellen, sozialen und symbolischen Raum der Favela. Zum einen identifizieren sie sich mit ihren lokalen Gemeinschaften und schöpfen kulturell aus deren Alltag. Zum anderen werden ihre Protagonist:innen von einer bürgerlichen Gesellschaft, die ihre ästhetischen Praktiken als barbarisch und kulturell wertlos stigmatisiert, auch ungefragt in die Favela verwiesen. Der primäre Referenzraum der beiden Subkulturen ist somit lokal und nicht transnational zu verorten.

Zugleich transformiert ihre Praxis nicht nur den Raum der Favelas selbst, sondern auch deren Verhältnis zur formellen Stadt (dem *asfalto*) und zum gesamten metropolitenen Raum. Dabei wirkt ihre Globalisierung auf ihre Wahrnehmung ›zuhaus‹ ein, denn die ästhetische Qualität eines in europäischen Metropolen nachgefragten Baile Funks lässt sich in Rio weniger einfach als kulturelle Barbarei stigmatisieren, ohne sich lächerlich zu machen. Im Kontext ihrer gesellschaftlichen Rezeption unterscheiden sich die Transnationalisierungsmechanismen des Funks erheblich von jenen des Hip-Hops. Die Globalisierung des vom Bürgertum noch immer geächteten Funks gründet auf seiner kulturellen Attraktivität für die Clubszenen westlicher Metropolen und die Vermarktungsstrategien der daran gekoppelten Lifestyle-Ökonomien. Sie folgt also einer kulturellen und kulturindustriellen Logik und seine zentralen Träger sind *cultural entrepreneurs* und Trendscouts aus den Metropolen des Nordens. Rios Hip-Hop scheint hingegen diese musikalische Attraktivität jenseits von Brasiliens Grenzen nicht aufzuweisen. Er findet sich kaum in Clubs oder auf *compilations* globaler Independent-Label. Seine transnationale Ausbreitung folgt weniger einer kulturellen Logik, als er an die sozialpolitische NGOisierung seiner ästhetischen Praktiken gekoppelt ist. Ihre Träger setzen sich eher aus Kulturinstitutionen, internationalen NGOs und staatlichen Agenturen zusammen.

4.5 »Acts of Citizenship«: über das Politische der Favela-Subkulturen

Die beiden vom urbanen Bürgertum an Ghetto und Gewalt, Rebellion und Marginalität gekoppelten Populärkulturen der Favela unterscheiden sich nicht zuletzt mit Blick auf ihren politischen Charakter, den ich im Folgenden diskutieren möchte.

Abgesehen von ihren an das *Black Power Movement* gekoppelten Ursprüngen verweigert sich die idiosynkratische, körperorientierte Subkultur des Baile Funks einem klassischen Verständnis des Politischen, selbst wenn bei dieser Betrachtung der sexistische und meist misogynne *funk da putaria* und der die *comandos* verherrlichende *funk bandido* außen vor bleiben. Gleichwohl weist der Funk eine hohe politische Bedeutung auf. Denn die stigmatisierte Favela-Jugend hat mit ihm einen eigenen kulturellen Raum mit selbstbestimmten Formen der Repräsentation und einer autonomen Ökonomie erschaffen, die vielen Menschen ein Einkommen und die Chance auf ein würdiges Leben ermöglichte.

Die 2005 und 2006 interviewten *funkeiros* diskutierten die Frage nach dem Politischen ihrer Subkultur unterschiedlich, waren sich aber darin einig, dass der Funk eine soziale Bewegung der Favela-Jugend darstelle. Mr. Shock (Interview 2005) formulierte dies so:

»Politik ist nichts für den Funk, Politik ist etwas für Leute aus der Politik! Wir unterhalten die Leute, damit sie sich amüsieren, damit sie tanzen. Wir lassen sie vielleicht den bitteren Geschmack von etwas vergessen. Wir machen keine politischen *bailes*, damit jemand gewählt wird. Der *baile* ist dazu da, dass die Menschen in diesem Augenblick glücklich sind. Gleichzeitig ist er insofern eine soziale Bewegung, als wir versuchen, das Leben der Menschen in der Favela zu verbessern, ihnen Kultur zu geben.«

Während er den Begriff des Politischen in einem engen Sinne an das staatliche System koppelte und daher zurückwies, verfügte Mr. Catra (Interview 2006) über ein breiteres, Fragen der Repräsentation umfassendes Verständnis davon und wies dem Funk sehr wohl eine politische Bedeutung zu:

»Baile Funk hat eine wichtige Funktion für die Wahrnehmung und die Repräsentation der Favela: Baile Funk ist die Stimme der Favela. Er ist das, was die Favela zu sagen hat und das, was die Bewohnerschaft über ihre eigene Favela zu sagen hat. Er ist auch das, was die Favela zum *asfalto*, also zum Rest der Stadt oder zum Staat und zur Regierung zu sagen hat. Wir *funkeiros* haben die Aufgabe zu vermitteln und das, was zu sagen ist, in eine Sprache zu übersetzen, die hoffentlich akzeptiert und verstanden wird; eine Sprache, die das fordert und transportiert, was uns zusteht. Das soll heißen, dass wir einfach nur unsere Rechte wollen. Und dabei reden wir von den Menschenrechten: dem Recht auf Kultur, auf Gesundheit,

auf angemessene Arbeit, auf Freizeit und Vergnügen. Was ist in Brasilien passiert, dass diese Rechte nur wenigen Menschen vorbehalten sind? [...] Baile Funk ist politisch, indem wir der Gesellschaft die sozialen Probleme zeigen. Wir wollen gar nicht, dass uns jemand hilft, wir wollen nur nicht gestört werden. Gestört von denjenigen, die den Leuten aus der Favela Kultur sowie angemessene Gesundheit und Arbeit verweigern.«

Die hier vorgetragene Forderung nach gleichen Menschen- und Bürgerrechten auch für die Favela-Bevölkerung einte Mr. Catra mit allen politischen Bewegungen und politikulturellen Institutionen, die sich damals für deren Belange engagiert haben. Zugleich verweisen sein Verständnis von Autonomie als dem Begehren danach, nicht gestört zu werden, sowie seine Verneinung einer Hilfsbedürftigkeit auf ein charakteristisches Merkmal des kollektiven, auf einem klammheimlichen Vordringen beruhenden Selbstregierens der »urban informals« (Bayat 2012), dessen Ambitionen auf eine kulturelle und politische Autonomie gegenüber staatlichen Ordnungsweisen zielen.

DJ Marlboro (Interview 2005) wiederum verwies auf eine selten thematisierte, mit Blick auf die konservative und viele Minderheiten ausgrenzende bürgerliche Kultur Brasiliens aber bedeutsame Qualität dieser Populärkultur:

»Obwohl am Funk so viel Kritik geübt wird, kritisiert der Funk selbst die Menschen nicht. Die *bailes* sind sehr demokratisch – die große Mischung macht sie aus. Andere Musikarten haben zum Beispiel nie Lacraja, einen schwulen, als Transvestit auftretenden Bühnentänzer akzeptiert. Der Funk tut es. Im Funk muss man nicht schön, sondern nur echt sein. Das ist seine große Attraktivität.«

Die Frage nach dem Politischen des Funks lässt sich mit dem Politikbegriff des französischen Philosophen Jaques Rancière diskutieren. Denn dieser ist nicht innerhalb des herrschenden Systems verortet, sondern rückt den fundamentalen Dissens mit einer gesellschaftlichen Ordnung ins Zentrum, die die Bevölkerung in Macht, Rechte und Ressourcen unter sich verteilende Privilegierte und nicht dazu gehörende Anteillose aufspaltet. Rancière teilt das, was im Allgemeinen unter Politik verstanden wird, in »Polizei« und »Politik« auf. Polizei versteht er als »eine Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm« (2002: 41). Politik ist für ihn dagegen jene Tätigkeit, die dieser Ordnung entgegensteht, die »einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert« (ebd.). Politik verschaffe im Namen der Gleichheit als ihrem einzigen Grundsatz den Anteillosen einen Anteil. Die politische Gemeinschaft ist so eine »Gemeinschaft von punktuellen und lokalen Unterbrechungen und Brüchen« (ebd.: 146), errichtet

zwischen Identitäten und zwischen Orten und Plätzen: eine »Gemeinschaft, die die Gleichheitslogik als Anteil der Anteillosen errichtet« (ebd.).

Selbst wenn sich viele *funkeiros* und *funkeiras* einer politischen Deutung ihrer kulturellen Praxis verweigern, ist die Subkultur des Baile Funks im Sinne von Rancière als politisch zu bewerten. Denn sie bricht die Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, verschafft den Anteillosen einen Anteil und bezieht sich auf eine Gleichheitslogik, die für die Bewohnerschaft der Favela eine gleichwertige Bürgerschaft reklamiert. Bezogen auf ihren bürgerschaftlichen Status sind diese zwar nicht vollkommen anteillos – sie können gewählt werden – aber zu Teilen entrechtet; oder sie werden, wie ebenjene afrobrasilianische Jugend, die den Funk erfunden hat, von Akteuren, die die herrschende Ordnung repräsentieren, gar als »bloßes Leben« (Agamben 2002) markiert und verfolgt. Lopes und Facina (2012: 204) stellen folgenden Zusammenhang zwischen der Verortung des Baile Funks in der urbanen Geografie und dem Recht auf die Stadt her:

»Indem der Funk die Favela in die symbolische Geografie der Stadt einschreibt, bekräftigt er, dass die Favela Stadt ist und daher Territorium eines Rechts auf Bürgerschaft sein muss. Die Karte der Stadt muss daher arme Bevölkerungsgruppen einbeziehen, die in der Erfahrung der Prekarität Lebensstile und urbane Identitäten aufgebaut haben, welche konstitutiv dafür sind, was es bedeutet, ein *carioca* zu sein. Das Recht auf die Stadt zu beanspruchen, bedeutet im Fall des Funks, seine Kultur und die Legitimität dieses diasporischen musikalischen Ausdrucks zu bekräftigen, der die Herzen, Körper und den Geist der Schwarzen, armen und in der Favela lebenden Jugend umhüllt.«

Generell stellt sich bezogen auf den Funk die Frage, inwiefern sich hier Ansatzpunkte für eine »Politik nach der Politik« (Roller 2001) finden lassen, für ein widerständiges »städtisches Handeln« (vgl. Lanz/Becker 2001; Becker 2001). Mit diesem Begriff wäre eine Vielzahl von eigensinnigen und widerspenstigen urbanen Alltagspraktiken benachteiligter oder ausgegrenzter Gruppen zu fassen, die nicht als – schriftsprachlich formuliertes sowie kollektiv und zielgerichtet organisiertes – politisches Handeln im engeren Sinne zu fassen sind. Angesichts einer herrschenden Ordnung, die es gerade den von Exklusion und Marginalität betroffenen Gruppen erschwert, sich kollektiv zu organisieren und offenen Widerstand zu leisten, da sie vor allem mit ihrem Überleben beschäftigt sind, können Aktivitäten auf der Ebene der Zeichen und Bilder wichtige Effekte erzielen: Sie können im Sinne von Roland Barthes dominierende Codes entstellen und ihnen ihre »Deutungsmacht abspensig machen« (Roller 2001: 166, vgl. autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe/Blissett/Brünzels 2002). Der häufig lokale und ephemere Charakter solcher subversiven und subpolitischen Widerstände sollte nicht von ihrer Bedeutsamkeit ablenken. Indem sich Macht in der ökonomischen, politischen und kulturellen Sphäre einschließlich jener des Alltags auf viele Weisen offenbart und reproduziert, können auch scheinbar

winzige Veränderungen weitreichende Implikationen für die alltäglichen Lebenswelten haben (Alvarez/Escobar 1992).

»Die politische Kraft des Funks«, so formulierte es Mylene Mizrahi (2007: 139), »scheint nicht in der Erläuterung des harten Lebens zu liegen, sondern im Lachen und dem Humor, die die offizielle Macht beunruhigen«. Das Fundament seiner Macht als einer »Fähigkeit zu« entstammt im Sinne von Deleuze ebenso wie beim Hip-Hop dem Begehren danach, eine völlig andere urbane Welt erschaffen zu können (vgl. Kap. 1.4). Dabei ist die urbane Realität, die den Ausgangspunkt ihrer *Worlding*-Praktiken darstellt, für Protagonist:innen des Funks und des Hip-Hops die gleiche, beide leben in identischen Zusammenhängen und thematisieren sie in ihren Liedern. Mr. Catra beispielsweise kommunizierte dies, indem er manchmal Hip-Hop-MCs wie Capela oder WF an seinen Shows teilhaben ließ und gemeinsam mit ihnen die alltäglich erfahrenen Formen sozialer Ausgrenzung und staatlicher Unterdrückung mit einer »destabilisierenden Ironie« konfrontierte (Mizrahi 2007: 139).

Dagegen stehen Hip-Hop-Akteure wie *Lutarmada*, *AfroReggae*, CUFA, MV Bill oder Nega Gizza ebenso wie die Assoziation *APAFunk*, die ab den späten 2000er Jahren die *funkeiros* und *funkeiras* quasi-gewerkschaftlich zu organisieren begann, für eine sprachlich explizite politische Praxis. Sie fordern ein fundamental anderes Verhältnis zwischen *asfalto* und Favela, das in letzterer die Menschenrechte und den Rechtsstaat ebenso durchsetzt wie eine gleichwertige Bürgerschaft und den Zugang zu allen urbanen Ressourcen. Ihre Aktivitäten sollen die Bewohnerschaft dazu ermächtigen, ihre Rechte offensiv einzufordern. Ihre Perspektive der Community ist keine traditionell lokale und geschlossene, sondern sie ist eingebettet in das globale Referenzsystem der Hip-Hop-Bewegung und der Popkultur. Daher deutet Glauco Rodrigues (2009) den Hip-Hop in Rio als politikulturellen urbanen Aktivismus, dessen Fähigkeiten, in den Favelas eigene Repräsentationsformen, organische Intellektuelle und alternative Ökonomien hervorzubringen, für wichtige bürgerschaftliche Errungenschaften die Fundamente legten. Ähnlich argumentiert Derek Pardue (2010: 49) am Beispiel von São Paulo: »Der Fall des Hip-Hops in São Paulo demonstriert die Dynamik gegenwärtiger *citizenship* insofern, als marginalisierte soziale Gruppen Formen und Netzwerke politischer Handlungsmacht geschaffen haben, die auf einer zunehmend sichtbaren Ortskategorie – der urbanen Peripherie – aufbauen.«

Allerdings agieren institutionalisierte Hip-Hop-Akteure wie die CUFA oder *AfroReggae* auch als politikulturelle NGOs, die mit Staatsapparaten und Konzernen kollaborieren, um ästhetische Praktiken für realpolitische Agenden der Integration und Befriedung einzusetzen. Sie laufen so stets Gefahr, Kultur zu »NGOisieren« und für andere Zwecke zu instrumentalisieren. Gleichwohl beschränkt sich die politische Bedeutung eines institutionalisierten Hip-Hops nicht auf solche kollaborativen Praktiken im sozialen Raum. Zum einen positionieren sich die genannten

Akteure in expliziter Opposition zu Befriedungs- und Inklusionspolitiken, die soziale Gegensätze und Rechtsungleichheiten zu harmonisieren versuchen. Im Gegensatz zur etablierten Zivilgesellschaft fassen sie das Soziale der Favela nicht als Sphäre der Probleme und der Notwendigkeit, ihre Bevölkerung zu zivilisieren, sondern als zu erkämpfendes Reich der Freiheit und Bürgerschaft. Zum anderen enthalten ihre soziale und pädagogische Ermächtigungsprogrammatik sowie ihre Hip-Hop-Songs einen politischen Diskurs. Radikal attackiert dieser auf die Kolonialzeit zurückreichende Ideologien und Konventionen der brasilianischen Gesellschaft – wie jene der *democracia racial* –, dehnt so den Rahmen dessen, was in den bürgerlichen Medien sagbar ist, erheblich aus und bewirkt auf diese Weise Machtverschiebungen zugunsten der Favela-Bevölkerung.

Die bis heute vorherrschenden Anstandsregeln des etablierten Regierens, so argumentiert James Holston (2009: 263) treffend, gründen in Brasilien auf Konzepten wie Inklusion, Anpassung oder Ambiguität und sind an »kulturelle Konventionen der Verführung gekoppelt, die den geschlechtlichen, rassifizierten und ökonomischen Unterschieden in persönlichen Beziehungen den Glanz einer Komplizenhaften Übereinkunft verleihen, ein Gefühl der Intimität, das die grundlegenden Ungleichheiten verdeckt, aber aufrechterhält.« Es sind exakt diese »Ideologien und Konventionen der Inklusion«, die etwa der Hip-Hop einer Nega Gizza explizit angreift. Radikaler als der Funk konfrontiert er die in der Brasilianischen Populärmusik (MPB) oder im Karneval so gefeierte »*Made-in-Brasil*-Kultur der Inklusion, des *race mixing* und des Konsenses« mit den eher US-amerikanischen Idiomem der »*racial and class polarization*« (ebd.: 262).

Generell sind die Träger des Baile Funk und des Hip-Hops in einem »Double-bind der Repräsentation« (Yúdice 2003: 155) gefangen. Ihre diskursive Kopplung an Gewalt, Sex und Drogen als den Topoi des urbanen Ghettos entfaltet eine starke Anziehung auf globale Jugendmilieus. Der internationale Erfolg, sofern er sich denn einstellt, und das Versprechen auf einen Zuwachs an Reputation und Einkommensmöglichkeiten zuhause funktionieren offenbar nur im Rahmen eines Images, das diesen Kulturen eine Natur der Gewalt und Rohheit, Exotik und Erotik anhaftet, sie im urbanen Dschungel der ›Drittwelt-Stadt‹ verortet und so das traditionelle Stigma der Favela reproduziert.

Im Bewusstsein ihrer Ausgrenzung – und heutzutage auch meist um das darin liegende Verwertungspotenzial – ritualisieren die schillernden Funk- und Hip-Hop-Praktiken allerdings die real existierenden Gewaltmuster und überschreiten sie performativ. Viele Künstler:innen entziehen sich so einer vereinnahmenden Komplizenschaft vor allem mit den Drogengangs. Sie produzieren im besten Fall eine widerständige Repräsentation der Favela, die zwar in die hegemonialen Diskurse der herrschenden Machtverhältnisse eingewoben ist – also die Favela als Ort der Gewalt, Kriminalität und moralischen Verwerflichkeit. Eine Aneignungspraxis, die diese Diskurse neu positioniert, markiert aber die Umkehr. Der darin liegen-

de Widerstand ist einer der Subversion, also der Provokation, der Ironie und des Schocks.

Beide Subkulturen beinhalten so das Potenzial, unter den Jugendlichen der Favela neue Formen der Subjektivität hervorzubringen. Diesen könnte es auf mittlere Frist gelingen, ihrer historischen Unterdrückung erfolgreich zu begegnen. Mit James Holston (2008) können sie als Katalysatoren einer in den urbanen Selbstbau-Peripherien entstandenen »*insurgent citizenship*«, also einer aufständischen Bürgerschaft gelesen werden. Im Gegensatz zur eher pragmatischen und klientelistischen Praxis der Bewohnerschaftsvereine reagieren Protagonist:innen des Funks und des Hip-Hops auf die disjunktive brasilianische Demokratie, deren Bürgerschaft durch »legalisierte Privilegien und legitimierte Ungleichheiten« (Holston 2008: 32) charakterisiert ist, tatsächlich mit einem symbolischen Aufruhr. Dieses »Entgegenwirken, eine Gegenpolitik, die die Gegenwart destabilisiert und zerbrechlich macht«, so ist Holston (ebd.: 34) zuzustimmen, generiert die »Substanz einer neuen urbanen Bürgerschaft« (4). Mit Blick auf die Willkürregime innerhalb der Favela nimmt Holston hierbei zu Recht keine normative politische oder moralische Wertung vor, geht also nicht davon aus, dass dort erzeugte *Citizenship*-Formen automatisch demokratisch oder gerecht seien.

Arjun Appadurai und James Holston (1999) vertreten das prozessuale Bürgerschaftskonzept der *Critical Citizenship Studies* (vgl. Isin/Turner 2002). Zum einen unterscheidet dieses mit Thomas Marshall (1950) formale, meist an die Staatsangehörigkeit gekoppelte Mitgliedsrechte von substantiellen, also gesellschaftlich wirksamen Teilhaberechten. Diese Differenzierung ist für disjunktive Demokratien wie Brasilien, in denen formale Bürgerschaft und substantielle Teilhabemöglichkeiten weit auseinanderklaffen, besonders wichtig. Zum anderen konstatieren Appadurai und Holston ebenso wie Engin Isin (2008), dass *citizenship* nicht nur auf einem verliehenen Status gründet, sondern zudem einen performativen Aspekt enthält. Substantielle *citizenship* ist somit an das bürgerschaftliche Engagement einzelner Subjekte oder Kollektive gekoppelt. Demnach kann etwa die Bewohnerschaft der Favelas, die nur über eingeschränkte Bürgerrechte verfügt, durch eine Praxis des politischen Dissenses einen Anspruch auf alle Bürgerrechte erheben und so ihre zweitklassige Bürgerschaft durchbrechen. Solche bürgerschaftsgenerierenden Akte bezeichnet Isin als »*acts of citizenship*« (ebd.).

Die Frage nach dem Beitrag von Baile Funk und Hip-Hop zur Schaffung neuer Bürgerschaftsformen kann zunächst im Sinne einer »*cultural citizenship*« (Isin/Wood 1999) erörtert werden. Die Setzung von Engin Isin und Patricia Wood, dass *citizenship* eine kulturelle Dimension aufweist, überschreitet ihr klassisches Verständnis, das nach Marshall (1950) bürgerliche, politische und soziale Rechte umfasst. Diese kulturelle Dimension, so schreibt Frederick Moehn in seiner Studie über Verbindungen zwischen Musik und *citizenship* in Brasilien, beschränkt sich nicht nur auf das Recht, symbolische Güter zu konsumieren und zu produzieren.

Vielmehr umfasst sie mit Isin und Wood (1999: 152) eine Identitätsarbeit, die der fortgeschrittene Kapitalismus von Symbolproduzierenden und von wissenden Konsumierenden einfordert. Musik ist dabei als »ein Set kultureller, symbolischer und ökonomischer Praktiken« zu verstehen, so Moehn (2007: 210), das sich mit den Beziehungen zwischen qua Status verliehenen und durch soziale Praxis erkämpften Aspekten von *citizenship* beschäftigt und sie mit aushandelt.

Da Brasiliens kulturelle Identität stark durch musikalische Konfrontationen und Fusionen seiner im Kolonialismus aus drei Kontinenten zusammengewürfelten Bevölkerung geprägt wurde, stellen »Rhythmus und Getrommel einen privilegierten Ort in bestimmten Neu-Interpretationen von *citizenship*« dar (ebd.: 208). Die ästhetischen Praktiken des Hip-Hops und des Funks reichern Brasiliens kulturelles Repertoire mit einer Imagination an, die in der Favela lebende Menschen als gleichberechtigte *citizens* deutet. Sie weisen so eine hohe Bedeutung für das Ziel auf, das inegalitäre Bürgerschaftsmodell zu demokratisieren. Zudem produzieren sie »Audiotopien«, so Moehn (183), also imaginäre, von populären Musiken konstituierte Räume, die ein Recht auf Exil anbieten, um der sozialen Realität »für ein paar transzendente Minuten« entfliehen zu können. Mit einer machtvollen Stimme über ihre Territorien zu singen, so sehen es Jovchelovitch und Priego-Hernández (2013: 212), sei für die CUFA und für *AfroReggae* das wichtigste Mittel, um die Favelas zu verändern. Dabei schöpften sie »aus der Erfahrung der Sklaverei und des Überlebens in der Not, indem sie die Musik, den Schlag der Trommeln und den körperlichen Ausdruck als Form des Widerstandes nutzen« (ebd.: 143).

Beide Subkulturen schaffen aber eigene Diskurse und Kulturen der Repräsentation weit über das Musizieren hinaus. Sie bilden urbane und transnationale Netzwerke über alle herkömmlichen Grenzen hinweg, produzieren alternative Ökonomien, die auf einer »Politik des Raubkopierens« gründen (Herschmann 2005: 231) und reinvestieren das erwirtschaftete Kapital in die materielle und soziale Substanz der Favela. Dabei überschreitet die *agency* der Funk- und der Hip-Hop-Szene eine bloße Praxis der Bürgerschaft. Allein durch ihre Lyrics, die mit Jacques Rancière (2002) die Logik demokratischer Gleichheit verfechten, ermächtigen sie sich zu *citizens*. Mit Engin Isin (2008: 18) manifestieren sich in ihrer *agency* jene »*acts of citizenship*«, in denen sich anteillose oder unterworfenen Subjekte in »Anspruchstellende nach Gerechtigkeit, Rechten und Verantwortlichkeiten« verwandeln. Das bürgerschaftliche Engagement von Menschen, die bereits mit vollen Bürgerrechten ausgestattet sind, füllt demnach zwar die Demokratie mit Leben, politisiert sie aber nicht in einem transformativen Sinn. Erst der in den »*acts of citizenship*« enthaltene Habitus-Bruch ist im Sinne von Rancière (2002) politisch, denn er unterbricht die Ordnung, entfernt die Anteillosen von den gesellschaftlichen (Rand-)Orten, auf die sie verwiesen waren, und erschafft neue Formen der Bürgerschaft.

Beide Subkulturen sind durch ihre Kapazität geprägt, jegliche Grenzen zu überschreiten, die sie stets in bestimmte Zonen – die Peripherien – verwiesen

und ihnen andere Zonen – die metropolitanen Zentren – verwehrt haben. Sie erzeugen dabei keine »marginalen Territorien« und generieren keine »Isolation im Ghetto«: »Die Fluidität von Funk und Hip-Hop zwingt uns, unsere Konzepte von Territorium, Grenze und Identität zu flexibilisieren«, so argumentiert Micael Herschmann (2005: 232) zu Recht. Denn sie produziert immer neue physische und symbolische Territorialitäten, die ihre Protagonist:innen in transitorischer Form erobern, sich aneignen und im kollektiven Imaginären der Stadt verankern. Auf diese Weise reklamieren sie in letzter Konsequenz »das Recht auf die Stadt und auf ihre Bürgerschaft, die durch ihre Sichtbarkeit greifbar wird« (ebd.: 231).

Die zunehmende Dynamik, die der politische Diskurs von MV Bill, *AfroReggae* oder der CUFA in Brasiliens gesellschaftlicher Debatte um das Recht auf die Stadt entfaltet hat (vgl. Souza 2010), verdankte sich ab den 2000er Jahren nicht zuletzt ihrer Förderung durch staatliche Agenturen. Vor allem um Favela-Jugendliche vom Drogenkomplex zu trennen und sie sozioökonomisch zu integrieren, unterstützten sie Hip-Hop-Projekte finanziell. *AfroReggae* kooperierte zum Thema Drogenkriminalität an Schulen gar mit der Polizei. Die Aktivitäten der Gruppe in London zeigen, dass auch Städte im Globalen Norden, in denen sich in jüngerer Zeit ähnliche Formen einer »*inegalitarian citizenship*« (Holston 2008) herauszubilden begonnen haben, auf Nothilfemaßnahmen setzen, die aus jugendlichen Subkulturen gewonnen werden. Dass *AfroReggae* seine sozialpolitische »Zweckmäßigkeit« (George Yúdice) für die Befriedung benachteiligter Stadtviertel im Rahmen der Londoner Olympiade von 2012 nachweisen konnte, wirkte zurück auf seine Machtposition »zu Hause«.

Obwohl der Baile Funk ähnliche sozialintegrative Potenziale wie der Hip-Hop aufweist, kann er sich kaum aus seiner Paria-Stellung in der bürgerlichen Öffentlichkeit befreien. Noch Ende der 2000er Jahre schien es ihm angesichts seiner Erfolge in den Clubs und Werbeagenturen westlicher Metropolen zu gelingen, als legitime ästhetische Praxis der Favela-Jugend anerkannt zu werden. Dann stieß ihn eine Sicherheitspolitik, die in Vorbereitung auf die sportlichen Megaevents militarisiert und auf eine Ideologie der »Ordnungsschocks« (*»choques de ordem«*) und der »Nulltoleranz« (*»tolerância zero«*) getrimmt wurde, zurück ins »Ghetto«. Vor allem die Trupps der sogenannten Befriedungspolizei (UPP) versuchten seine kulturellen Manifestationen zu eliminieren. In Reaktion darauf begannen sich wichtige Funk-Stars nach dem Vorbild des Hip-Hops zu institutionalisieren, sich als zweckdienliche *cultural citizens* zu inszenieren und sich in staatliche Inklusionsstrategien der Favela einbinden zu lassen.

Die zentrale Gefahr für die Bewegung besteht nun eher darin, diskursiv in einen »guten« Funk, dessen Protagonist:innen als *cultural citizens* daran mitwirken, die Favela zu zivilisieren, und einen »bösen« Funk der Kriminalität und »kulturellen Barbarei« gespalten zu werden. In Zeiten, in denen staatliche Programmatiken, die die Favela erneut zu zivilisieren und zu normalisieren versuchen, nicht mehr nur auf repressive Maßnahmen gründen, sondern die Zweckmäßigkeit lo-

kaler Kulturen für ein »Regieren durch Community« entdeckt haben, ist der dabei zu beschreitende Grat jedoch schmal. Eine selbstermächtigende symbolische Repräsentation der Favela steht hier gegen eine kollaborative Mitwirkung an einer staatlichen Agenda, die neue Mittel zu operationalisieren versucht, »um auf die Subjektivität der Armen einzuwirken« (Cruikshank 1999: 83).

Allerdings deutet die Geschichte des Baile Funks darauf hin, dass seine Verwandlung in eine instrumentalisierbare Soziokultur wenig wahrscheinlich ist. Denn mit Blick auf all die Transformationen, die »Musik, Tänze, Moden und Territorien« des Baile Funks in den 40 Jahren seines Bestehens durchlaufen haben, gibt es vor allem *eine* Kontinuität – »seine Kriminalisierung. Hinzu kommt die unglaubliche Überlebensfähigkeit dieses Vergnügens und künstlerischen Schaffens, das auf einer permanenten kreativen Neuerfindung und auf dem hartnäckigen Beharren der in einfachen Vierteln lebenden Jugendlichen von Rio de Janeiro beruht, das Recht auf Glück zu bejahen«, so formulieren es Adriana Facina und Dennis Novaes (o.J.: o.S.) im *Dicionário de Favelas*, das den Namen von Marielle Franco, der bedeutendsten Favela-Aktivistin des frühen 21. Jahrhunderts trägt.

