

Gerd Grupe

›Eine Sache unter Brüdern‹?

Nicht-westliche Musiker zwischen Ausbeutung und kommerziellem Erfolg

I. Einleitung

Wenn man Gelegenheit hat, das Stück *Hindewhu* von der CD *Anthology Of World Music. Africa: The Ba-Benzélé Pygmies* (1998) zu hören, einer Dokumentation der Musik der gleichnamigen Pygmäen, die im Südwesten der Zentralafrikanischen Republik leben, würde man zunächst sicher nicht vermuten, welche Palette von ethisch und juristisch diffizilen Fragen an eine solche Veröffentlichung geknüpft ist. Die damit verbundenen Probleme betreffen selbst das Schaffen so renommierter Musiker wie das des Jazz-Pianisten Herbie Hancock, und – wie sich am vorliegenden Fall zeigt – sie haben auch unmittelbare Konsequenzen für die Arbeit von Musikethnologen. Wie andere Personen von einem ursprünglich auf einer ethnografischen LP (*Music Of The Ba-Benzélé Pygmies*, 1966) publizierte Beispiel aus der Sammlung des renommierten Musikforschers Simha Arom und seiner Kollegin Geneviève Taurelle Gebrauch machen, kann den betreffenden Wissenschaftlern schließlich nicht gleichgültig sein.

Der Umgang mit diesem Stück und anderen wirft die grundsätzliche Frage auf, wem Musik – und hier speziell traditionelle, nicht-westliche – denn gehört oder gehören sollte: den Urhebern, den Sammlern, der veröffentlichenden Plattenfirma? Oder sind solche Stücke frei von Rechten, also ›public domain‹? Die derzeitige Gestaltung des Copyrights erlaubt es international agierenden Tonträgerproduzenten jedenfalls, überlieferte Musik kommerziell zu nutzen, ohne die eigentlichen Urheber am finanziellen Erfolg zu beteiligen. Im Folgenden soll dem nachgegangen und deutlich gemacht werden, dass der im Westen häufig ge-

forderte Schutz geistigen Eigentums aufgrund der herrschenden Asymmetrie hinsichtlich ökonomischer und technologischer Möglichkeiten wie auch juristischer Rahmenbedingungen nicht-westliche Musiker gegenüber westlichen Musikern und Produzenten deutlich benachteiligt. Gerade im Populärmusiksektor werden verschiedene Strategien sichtbar, auf dieses Missverhältnis zu reagieren. Dabei sind auch die Konsequenzen für die musikethnologische Arbeit zu bedenken (vgl. Seeger 1992).

Zuerst sollen im Folgenden kurz einige Aspekte rekapituliert werden, welche die Arbeitsgrundlage für Musiker in nicht-westlichen Ländern bestimmen (vgl. dazu und weiteren, im Folgenden angesprochene Fragen Nettl 1983, S. 290–300), um danach einige konkrete Beispiele zu behandeln.

II. Arbeitsgrundlagen für Musiker in nicht-westlichen Ländern

Eigentum an Stücken

Bei traditioneller Musik dürfte der typische Fall darin bestehen, dass es meist kein individuelles Eigentumsrecht an einem Stück gibt. Auch wenn bestimmte Versionen einzelnen Musikern zugeschrieben werden, bezieht man sich doch in der Regel auf eine gemeinsame, überlieferte Musikpraxis¹. Dennoch wäre es ein Fehler, wie etwa Anthony Seeger (1992) am Beispiel der brasilianischen Suyá-Indianer oder George Dor (2004) am Beispiel von Gesängen der Anlo-Ewe aus Ghana zeigen, Fragen des Eigentums an Stücken im Kontext traditioneller Musik vor-schnell auszuklammern. Interessanterweise ›gehört‹ (so die wörtliche Übersetzung der einheimischen Bezeichnung) bei westafrikanischen ›Griots‹² ein Stück – wenn überhaupt – demjenigen, dem es gewidmet

¹ Als ein Beispiel sei hier die Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe genannt (vgl. Grupe 2004b, S. 248).

² vgl. den Abschnitt ›Berufsmusiker‹ im vorliegenden Kapitel

ist und für den es komponiert wurde, nicht etwa dem Urheber (vgl. Charry 2000, S. 310). Darüber hinaus gibt es in manchen Teilen der Welt für uns sehr überraschende Vorstellungen von Eigentum an Musikstücken. So wird aus Melanesien über ›geheime‹ Gesänge berichtet (vgl. Ammann 2002), die nur ihr ›Besitzer‹ in seinem Kopf hat, zu denen aber dennoch getanzt wird: Bei der Aufführung stellt sich der Besitzer den Gesang vor, den er selbst komponiert hat, und gibt gleichzeitig einem Assistenten Zeichen. Dieser übersetzt sie in Anweisungen an die Tänzer über die Zeitpunkte des Wechsels der Tanzschritte. Weder der Assistent noch die Tänzer noch sonst jemand haben den Gesang jemals gehört, das Eigentum dürfte auf diese Weise absolut geschützt sein. Die verschiedenen Tanzschritte sind vorher einstudiert worden, sodass die Zeichen reichen, um den Wechsel zu signalisieren und Musik und Tanz zu koordinieren.

Bei klassischen Musiktraditionen mit ihren häufig berühmten Solisten sieht es hinsichtlich individuellen Eigentums oft nicht grundsätzlich anders aus als bei anderen Formen traditioneller Musik. Wenn man etwa an die indische Kunstmusik denkt, spielt auch hier die Überlieferung eine entscheidende Rolle. Die jeweilige Aufführung eines tradierten Stückes beziehungsweise die Realisierung einer musikalischen Vorlage oder eines Modells wäre in diesem Fall die individuelle Leistung, die selbstverständlich auch in traditionellen Gesellschaften Gegenstand einer Geschäftsbeziehung sein kann. Auch hier gibt es schließlich Berufsmusiker. Ein Musiker, der einen Raga aufführt, besitzt jedoch kein Recht an einem ›Werk‹, wenn auch mitunter das Verdienst der Weiterentwicklung musikalischer Möglichkeiten eindeutig bestimmten Personen zugeschrieben wird³.

Im Bereich der Populärmusik (einschließlich nicht-westlicher), die ja oft gerade auf neue Erfindung abzielt, gibt es dagegen weniger Schwierigkeiten, einen Künstler als Urheber eines bestimmten Stückes anzusprechen. Früher haben diese allerdings häufig durch geschäftstüchtige

³ So soll Ravi Shankar durch Kombination von Charakteristika zweier bereits existierender Ragas den neuen Raga *Charukauns* kreiert haben (vgl. seine CD *The Incredible Ravi Shankar*, 1986).

Plattenfirmen beziehungsweise Produzenten das tatsächliche Copyright an ihren eigenen Stücken gegen Zahlung eines geringen Pauschalbetrages verloren, sodass der Komponist zwar ideell, nicht aber monetär auf seine Kosten gekommen ist⁴.

Eigentum an Instrumenten

Interessant ist im Zusammenhang mit Fragen des Eigentums die nach dem Besitz der ›Produktionsmittel‹, also der Musikinstrumente (und heute moderner Tonstudios). Dass in Hofmusiktraditionen den Hofmusikern die jeweiligen Instrumente vielfach nicht gehörten, sondern nur von ihnen gespielt wurden, leuchtet sicher ein – vor allem, sofern sie etwa als Insignien der Macht des Herrschers galten⁵ beziehungsweise nur zu bestimmten zeremoniellen Anlässen gespielt wurden⁶. Dass aber auch beispielsweise in frühen Stadien der urbanen Musik in Afrika den Musikern die zum Teil teuren westlichen Instrumente wie E-Gitarren sowie Verstärkeranlagen nicht gehörten, ist sicher sehr hinderlich gewesen. Kein eigenes Equipment zu besitzen, war spätestens dann ein Problem, wenn die Band für einen anderen Arbeitgeber spielen wollte: Der Eigentümer, meist selber Hotel- oder Barbesitzer, konnte das ›Handwerkszeug‹ zurückhalten, um sich so Konkurrenz vom Hals zu halten. In Zimbabwe scheint dies in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts gängige Praxis gewesen zu sein (vgl. Zindi 1985, S. 26–28).

Heute stellt sich in dieser Hinsicht unter anderem die Frage, wo außerhalb westlicher Länder überhaupt moderne Tonstudios zur Verfügung stehen, die mit internationalen Produktionsstandards mithalten können (vgl. Wallis/Malm 1984, S. 313–315).

⁴ Beispiele finden sich bei Zindi (1985, S. 65) und Kuhnke/Miller/Schulze (1976, S. 241).

⁵ vgl. etwa die Hofmusik von buGanda (vgl. Wegner 1990, S. 13–22)

⁶ beispielsweise bestimmte zeremonielle Gamelan-Ensembles in Zentraljava (vgl. Schumacher 1996, Sp. 786–791)

Berufsmusiker

Grundsätzlich ist nicht-westlichen Ländern ein kommerzieller Umgang mit Musik selbstverständlich keineswegs fremd. Berufsmusiker gibt es in ganz unterschiedlichen Erscheinungsformen. So hat zum Beispiel in Westafrika der Status eines Griots, der berühmte Persönlichkeiten preist und die Genealogie von Herrscherfamilien mündlich per Gesang weitertradiert, eine lange Geschichte⁷. Solche Musikspezialisten waren in traditionelle Patronage-Systeme eingebunden, die inzwischen an moderne Verhältnisse adaptiert worden sind: Die besonderen Fähigkeiten von Preissängern – also ihre Eloquenz, ihr breites Spektrum an Möglichkeiten, aus dem Stegreif an dem Publikum bekannte Vorlagen anzuknüpfen und so weiter – werden auch anderswo in Westafrika gern genutzt – heute beispielsweise von Politikern (vor allem im Wahlkampf). Ferner können sie als Werbeträger für Konsumartikel auftreten, deren Herstellerfirmen nun als Sponsoren fungieren und die Rolle des früheren Patrons übernehmen. Dabei gibt es einen nahtlosen Übergang zu modernen Populärmusikensembles⁸. So sorgt bei einheimischen Auftritten von ›Jùjú‹- oder ›Fújì‹-Gruppen, zwei Populärmusikstilen der nigerianischen Yoruba, der Bandleader dafür, dass einer seiner Leute wichtige Persönlichkeiten im Publikum ausfindig macht. Deren Verdienste werden dann im Lauf des Abends ausgiebig ausgebreitet, was die so Gefeierten veranlasst, dem Bandleader Geldscheine auf die verschwitzte Stirn zu kleben. Diese Praxis wird als ›spraying‹ bezeichnet (vgl. Graham 1999, S. 597).

Musik als Ware

Obwohl Musik und Musiker also durchaus auch in manchen traditionellen Gesellschaften schon lange Gegenstand von Geschäftsbeziehun-

⁷ zu den Griots der Mande-Tradition vgl. Charry (2000)

⁸ Als Beispiel sei hier die LP *Sisi to nlo* (1988) des nigerianischen Fújì-Musikers Alhaji Chief Aremu Aladeowo genannt, auf der mehrere derartige Stücke zu finden sind. Vgl. auch Zindi (1985, S. 4) über Populärmusikensembles in Zimbabwe, wo es jedoch keine der westafrikanischen Situation vergleichbare Tradition von Preisgesang gibt.

gen gewesen sind, ergibt sich doch besonders durch das Aufeinandertreffen mit westlichen Vorstellungen vom kommerziellen Umgang mit Musik sowie durch die asymmetrische Verteilung ökonomischer Ressourcen eine brisante Lage, die unter anderem folgende Fragen aufwirft (vgl. Kartomi 1999, S. 167):

- (1) Wem gehört die Musik?
- (2) Wer wird reich durch ihre kommerzielle Verwertung?
- (3) Schützen die Copyright-Bestimmungen die eigentlichen Urheber der Musik auf angemessene Weise?
- (4) Wie sollten die Gemeinschaften, aus denen die Musik stammt, entschädigt werden?

Margaret Kartomi führt als Beispiel das ›didjeridu‹ an, die hölzerne Naturtrompete australischer Aborigenes. Diese Instrumente dürfen innerhalb traditioneller Aborigenes-Gemeinschaften nur von bestimmten Personen angefertigt und gespielt werden. Ohne Rücksicht darauf wird das internationale Interesse an diesem Instrument sowie der darauf gespielten Musik inzwischen durch Geschäftsleute befriedigt, die billige Kopien aus Bambus statt aus Eukalyptusholz herstellen lassen sowie Tonträger mit entsprechender Musik von teilweise zweifelhafter Authentizität anbieten (zum Begriff ›Authentizität‹ vgl. Grupe im Druck). Die eigentlichen Träger dieser Tradition haben leider nichts davon. Musik als Handelsobjekt aufzufassen, ist ihnen ohnehin fremd (vgl. Kartomi 1999, S. 169).

Die von Kartomi formulierten Fragen stellen sich jedenfalls besonders durch den heute für uns leicht gewordenen Zugang zu fremder Musik. Selbstverständlich hat die Globalisierung des Musikgeschäftes aber noch wesentlich mehr Folgen nach sich gezogen, auf die im Folgenden eingegangen wird.

Kulturkontakt

Vor allem durch die technische Weiterentwicklung transportabler Aufnahmegeräte sowie erleichterte Reisemöglichkeiten ist in der heutigen Zeit ein Prozess drastisch vereinfacht und beschleunigt worden, der im

Prinzip immer schon existiert hat: der kulturelle Austausch zwischen verschiedenen Völkern und Musiktraditionen. Dabei kann der Kulturkontakt in der bloßen Übernahme eines Instrumentes bestehen – zum Beispiel der europäischen Violine in der karnatischen Musik Südindiens (vgl. Grupe 2004a, S. 98 f.) – oder in der Übernahme einzelner musikalischer Elemente – zum Beispiel der einstimmigen, melismatischen Melodieführung als islamisch-arabischer Einfluss in manchen afrikanischen Ländern – oder in der Herausbildung ganz neuer Stile wie zum Beispiel Blues und Reggae.

Musiker haben hier selbstverständlich das ›Recht‹, auf Tonträgern oder anderweitig zugängliche Musik für ihre eigenen künstlerischen Zwecke zu nutzen. Das Problem besteht in erster Linie darin, dass das Verhältnis der Beteiligten meist kein gleichberechtigtes ist: Die ökonomischen Kräfteverhältnisse führen zu einem Ungleichgewicht, das bei der Vorstellung vom ›globalen Dorf‹ oder ›einer Welt‹ gern übersehen wird. Der Warencharakter von Musik bestimmt den Handlungsspielraum der Akteure.

III. Umgang mit fremder Musik

Nicht-westliche Musik als Forschungsgegenstand

Etwas anders stellt sich der Umgang mit fremder Musik für Musikforscher dar. Mit der Erfindung von Tonaufnahmegeräten (Edisons *Phonograph* von 1877) begann bald auch die klangliche Dokumentation fremder Musik (vgl. Grupe 2003). Den hier involvierten Wissenschaftlern ging es zunächst vor allem um den Aufbau von Archiven mit Tondokumenten aus möglichst vielen Teilen der Welt sowie um die musikologische Analyse des Materials. Resultat dieser Arbeit waren sowohl Publikationen der Forschungsergebnisse wie auch die Herausgabe von Klangbeispielen auf Tonträgern für einen kleinen Kreis von Interessenten (vgl. Grupe 1998).

Das Anliegen, die Vielfalt unterschiedlicher musikalischer Praktiken auf der Welt zu dokumentieren und zu analysieren, ist sicherlich nicht nur aus der wissenschaftlichen Neugier zu begründen, die vielen ver-

schiedenen Gestaltungsweisen näher kennen lernen zu wollen. Gleichzeitig wird so auch kulturübergreifendes Verstehen gefördert. Man bewegt sich als Musikethnologe jedoch längst nicht mehr in einem mehr oder weniger ›geschützten‹ Milieu von ›verschrobene[n] Käuzen‹, deren Tätigkeit und Arbeitsergebnisse von kaum jemandem zur Kenntnis genommen werden. So ergeben sich für Ethnografen ganz neue Verantwortlichkeiten, nicht zuletzt hinsichtlich der Publikation ihrer Arbeitsergebnisse.

Künstler als ›Vertragspartner‹ – Sammler als ›Mittler‹ zwischen Musikern und Publikum

Sobald nicht-westliche Künstler wie Ravi Shankar, Youssou N'Dour oder Salif Keita als Individuen bei internationalen Firmen unter Vertrag stehen, lässt sich in erster Linie über ihre Vertragsbedingungen diskutieren. Bei traditioneller Musik, die primär von Gemeinschaften getragen wird, sieht es allerdings anders aus. Hier treten Mittler in Aktion, die ›Sammler‹, die das Material dokumentieren.

Sofern es sich hierbei um Forscher handelt, haben sie plötzlich mit für sie ungewohnten Problemen zu kämpfen. Durch die internationale Vermarktung von Ausschnitten aus wissenschaftlichen Tonträgereditionen kommen Musikethnologen nämlich in eine schwierige Lage: Sie publizieren traditionelles Material normalerweise auf Non-Profit-Basis. Die Publikationen können jedoch cleveren Geschäftsleuten die Möglichkeit liefern, billig an seltenes, ›exotisches‹ Material zu gelangen, mit dessen Weiterverarbeitung manchmal überraschend viel Geld verdient werden kann⁹. Die betroffenen Wissenschaftler müssen sich dann nicht nur gegenüber Kollegen, sondern vor allem gegenüber ihren Gewährsleuten, den aufgenommenen Musikern, rechtfertigen und nachweisen, dass sie nicht selbst ›Kasse gemacht‹ haben, wollen sie nicht Gefahr laufen, das aufgebaute Vertrauensverhältnis zu ihren wichtigsten Informationsquellen zu beeinträchtigen.

⁹ vgl. hierzu die Beispiele in Kapitel IV

Urheberrecht

Bedingung für solche Konflikte sind vielfach unbefriedigende Regelungen des Urheberrechtes, denn internationales Copyright spiegelt das Ungleichgewicht zwischen den Beteiligten wider, da es auf die Bedürfnisse derer zugeschnitten ist, die es in Kraft gesetzt haben: Der Modellfall ist der westliche Komponist, der als individuelle Privatperson das alleinige Verwertungsrecht besitzt und dieses weiter vermarkten darf. Dagegen gibt es bei traditionellem Material oft keinen Urheber im Sinne eines namentlich bekannten Komponisten, sodass es als frei von Rechten, als public domain, eingestuft wird und ausschließlich Rechte aus Bearbeitung oder Arrangement sowie aus den Einspielungen auf Tonträger entstehen.

Unter ethischen Gesichtspunkten wäre sicherlich wünschenswert, alle am Zustandekommen eines kreativen Produktes Beteiligten – zum Beispiel die Gemeinschaft, aus der eine traditionelle Vorlage stammt, ebenso wie den Arrangeur beziehungsweise Produzenten und die Musiker – anteilig an den Einnahmen zu beteiligen, aber dies bleibt bis auf weiteres wohl ›Zukunftsmusik‹. Die *Berner Konvention zum Schutz literarischer und künstlerischer Werke* bietet nämlich keinen direkten Schutz, da sie die Wahrung des Urheberrechtes nationalen Regelungen überlässt. Und die mit dem *GATT*-Abkommen zum Abbau von Handelsbarrieren verbundenen *TRIPS*-Vereinbarungen zielen gerade darauf ab, individuelle Schutzrechte an geistigem Eigentum (›intellectual property‹) nicht zu Handelshemmnissen werden zu lassen (vgl. Mills 1996)¹⁰.

Aufgrund solcher Regelungen sind die juristischen Möglichkeiten zur Wahrung und Durchsetzung der Interessen der kulturellen Träger traditioneller Musik sehr beschränkt. Man kann oft höchstens ethisch, nicht aber juristisch, argumentieren, was nur bei großen Kampagnen im Stile von *Greenpeace* Erfolg versprechend ist. Außerdem lassen sich tatsächliche Copyright-Verletzungen – zum Beispiel bei nicht lizenziertem

¹⁰ *GATT* steht als Abkürzung für *General Agreement On Tariffs And Trade* und *TRIPS* für *Trade-Related Aspects Of Intellectual Property Rights*; vgl. auch die Web-Site der *World Intellectual Property Organization* (www.wipo.int).

Sampling von publizierten Tonträgern – gegen große Konzerne und ihre Anwälte nicht leicht durchsetzen, da speziell vor US-amerikanischen Gerichten in der Regel beträchtliche finanzielle Ressourcen zur Führung eines Prozesses nötig sind. Rein juristisch ist insofern derzeit häufig nichts zu machen.

Zur Abhilfe werden deshalb momentan verschiedene Wege beschritten (vgl. Mills 1996). Da internationale Abkommen nicht in Sicht sind, hat beispielsweise Senegal traditionelle Musik als nationales Kulturgut unter Schutz gestellt. Ob dies den jeweiligen Urhebern – Individuen oder Gemeinschaften – tatsächlich zugute kommt, ist fraglich. In Brasilien soll eine Behörde, die *Federal Indigenous Agency (FIA)*, als Mittler zwischen den traditionellen Gemeinschaften und Dritten, zum Beispiel ausländischen Plattenfirmen, fungieren. Die generelle Einstufung traditioneller Musik als public domain ist dort gesetzlich ausgeschlossen.

Dies scheint mir ein interessantes, nachahmenswertes Modell zu sein, da man nicht auf eine internationale Regelung warten muss, die von den USA sicherlich blockiert würde. Ob sie den lokalen Akteuren allerdings tatsächlich helfen kann oder mögliche Einnahmen in dubiosen Kanälen verschwinden, bleibt abzuwarten.

Nicht-westliche Musiker werden aber keineswegs nur durch die großen internationalen Musikkonzerne ausgebeutet. Ihre eigenen Landsleute machen ihnen oft das Leben schwer, indem sie in enormen Stückzahlen Raubkopien beliebter Platten einheimischer Musiker als Audio-Kassetten auf den lokalen Markt bringen (vgl. Manuel 1988, S. 7 u. S. 89 sowie 1993, S. 30 f.). 1991 wurden in einem Fall in Togo immerhin 1,5 Millionen Kassetten im Wert von über einer Million US-Dollar abgefangen, die gerade aus Singapur eingetroffen waren (vgl. Graham 1992, S. 9).

IV. Rechtfertigungen für die Bereicherung auf Kosten anderer

Wie reagieren nun aber die ›Beschuldigten‹ im Westen auf den Vorwurf, sich auf Kosten anderer bereichert zu haben? Das Spektrum umfasst

unter anderem simples Ignorieren, offene Lügen, aber auch ideologische Rechtfertigungen.

Harry Belafonte und der *Banana Boat Song*

Bei dem *Banana Boat Song* handelt es sich um ein in den späten vierziger Jahren von einem gewissen Tom Murray in Jamaika gesammeltes Lied über jamaikanische Arbeiter, die Bananen auf Schiffe verladen mussten. 1952 wurde es in einer von ihm notierten Fassung in einer bei *Oxford University Press* erschienenen Sammlung veröffentlicht, und auf dieser Basis erschien 1954 eine Schallplatteneinspielung eines Sängers aus Trinidad mit Klavierbegleitung. Dies geschah, bevor Harry Belafonte mit seiner Version auf den Markt kam. Letzterer kassierte jedoch in der Folge als vermeintlicher Urheber beträchtliche Tantiemen. *Oxford University Press* hatte zwar erwogen, gegen Belafonte zu klagen, dies jedoch verworfen, da man sich keine Chancen gegen seine US-Anwälte ausrechnete. Der ursprüngliche Sammler, Murray, hat jedenfalls keinen Cent gesehen. Belafonte behauptet schlicht, er halte das Stück erstens für public domain und zweitens sei es schließlich seine Bearbeitung, auf die es ankomme (vgl. Wallis/Malm 1984, S. 191–197).

Pete Seeger und *Guantanamera*

Zunächst ist festzuhalten, dass ein Sammler das Copyright an einem Stück unabhängig davon erhalten kann, ob es zum überlieferten Liedgut einer Region oder Gemeinschaft gehört oder sogar einem namentlich bekannten Urheber zuzuschreiben ist, der es jedoch versäumt hat, es schützen zu lassen. Solange dies nicht geschehen ist, kann ein Sammler es unter seinem eigenen Namen registrieren lassen, so dass es dann nicht mehr als public domain gilt. Nun stammt die Melodie des Stückes *Guajira Guantanamera* von dem Kubaner Joseito Fernandez, der es mit wechselnden Texten in den vierziger und fünfziger Jahren im kubanischen Radio sang. Der amerikanische Folksänger und Volksliedsammler Pete Seeger hörte dieses Lied 1962 in einer Fassung von Hector Angulos, der es wiederum mit einem nicht von ihm stammenden Text versehen hatte. Seeger ließ das Stück nun unter seinem Namen und dem von

Angulos registrieren, obwohl Fernandez darauf bereits 1941 ein Copyright angemeldet hatte. Erst 1975 wurde dies schließlich richtig gestellt. Seeger selbst hatte behauptet, als ›Interimsvertreter‹ für den kubanischen Urheber gehandelt zu haben, da sonst alle Tantiemen verfallen wären. Wegen des US-Handelsembargos gegen Kuba hätte davon leider nichts an Fernandez überwiesen werden können (vgl. ebd., S. 188–190).

Salsa, ›Derechos Reservados‹ und die Diskriminierung kubanischer Komponisten

Letztere Begründung wurde übrigens auch bemüht, um zu erklären, warum auf manchen Salsa-Platten, die in den siebziger Jahren in den USA erschienen waren, häufig die kubanischen Komponisten nicht genannt wurden. Stattdessen verwies man in solchen Fällen auf ›D. R.‹ (= Derechos Reservados¹¹). Ergebnis war auch hier, dass die Urheber keine Tantiemen erhielten. Außerdem blieb dem jungen US-amerikanischen Publikum so verborgen, wie viel in dieser Musik auf kubanische Vorlagen zurückging. Manchmal behauptete man auch einfach, es handle sich um Volksmelodien. Die Spezialisten mit Zugang zu kubanischen Platten waren die einzigen, die dies hätten widerlegen können. Auch auf später veröffentlichten Tonträgern findet sich nicht selten der Hinweis auf D. R.¹²

Michel Portal und die Musik der 'Are'are

Der französische Jazzmusiker Michel Portal hat auf seiner Platte *Dejarme solo* (1979) die Melodie eines Wiegenliedes der 'Are'are von den Salomon-Inseln in Melanesien verwendet, die von dem Musikethnologen Hugo Zemp 1973 als Teil einer Schallplattendokumentation mela-

¹¹ Die Übersetzung aus dem Spanischen von Derechos Reservados bedeutet ›reservierte Rechte‹ und entspricht dem international üblichen Aufdruck ›Rights reserved‹. Zu diesem Thema vgl. Gerard (1989, S. 11), insbesondere über das für Salsa-Produktionen berühmte Plattenlabel *Fania*.

¹² Willkürlich ausgewählte Beispiele für den Verweis auf D. R. sind Ray Barrettos CD *Live In New York* und *Papaitos CD Para mis amigos*.

nesischer Musik veröffentlicht worden war (vgl. Zemp 1996, S. 43). Dieser wollte nun von Portal gern Auskunft darüber, wie er zu Fragen des Urheberrechtes und der Verwendung solchen Materials stünde. Auf einen entsprechenden Brief Zemps antwortete Portal zwar nicht, ließ aber über Dritte verlauten, er halte sein Vorgehen für »untadelig« (Zemp 1996, S. 44; Übersetzung vom Autor des vorliegenden Beitrages).

Ein melanesisches Wiegenlied wird zum Hit

Besonders krass war der Fall der Gruppe *Deep Forest*, die 1992/93 einen gleichnamigen Hit landete, der sich international in drei Jahren über 2,5 Millionen Mal verkauft hat (vgl. Feld 1996, S. 25). Wie macht man aus einem Wiegenlied von den Salomon-Inseln – diesmal nicht von den 'Are'are, sondern den Baegu – unter Hinzufügung afrikanischer Wasertrommeln und diverser anderer Ingredienzien einen internationalen ›Mega-Seller‹? Man vergleiche die – auch in diesem Fall einer ethnografischen Tondokumentation entnommene – Vorlage, nämlich den Titel *Lullaby* von Hugo Zemps LP *Fataleka and Baegu Music* (1973), mit dem Track *Sweet Lullaby* auf der CD *World Mix* (1992). Das Titelstück dieser Produktion, *Deep Forest*, lief unter anderem als Untermalung für Werbespots von *Sony* und *Porsche* und hat damit weitere, sicherlich beträchtliche Einnahmen erzielt. Es enthält auch Samples von Musik der Pygmäen aus dem zentralafrikanischen Regenwald.

Die beiden hinter *Deep Forest* stehenden Musiker und Produzenten, David Sanchez und Eric Mouquet, versuchen, die Käufer ihrer CD in den Liner Notes nicht nur mit Sprüchen über »afrikanische Weisheit« und die »Verbindung aller Kontinente durch die universelle Sprache der Musik« (Übersetzung vom Autor des vorliegenden Beitrages) einzulullen. Sie berufen sich auch auf die Unterstützung durch die *UNESCO* und zwei Musikethnologen, die die ursprünglichen Aufnahmen gemacht hatten. Leider kann von einer solchen Zustimmung zu diesem Projekt keine Rede sein. Ferner behaupten die Produzenten in den Liner Notes, sie würden einen Teil der Erlöse an die Stiftung *The Pymy Fund* weitergeben, die sich der Erhaltung des kulturellen Erbes der zentralafrikani-

schen Pygmäen widmet. Solche Einnahmen müssen jedoch in den USA veröffentlicht werden; nach Erscheinen der CD sind sie aber dummerweise nicht erkennbar gestiegen. Auf Nachfragen, wo denn die zugesagten Spenden gelandet seien, hat die Produktionsfirma von *Deep Forest* nie geantwortet (vgl. Feld 1996, S. 24–26).

In einem Interview hat Eric Mouquet seine Haltung zur Verwendung fremden, nicht geschützten Materials deutlich geäußert:

»They say ›ah no. You have no right to do that, put synthesizers on our music.‹ I say ›Why? Why can't I do that? Give me a good reason.‹ And of course they have no good reason.« (zit. nach Feld 1996, S. 25)

Dahinter steht nicht zuletzt die paternalistische Überzeugung, der kreative Künstler sei der (westliche) Studioproduzent, nicht der Materiallieferant aus der ›Dritten Welt‹.

Herbie Hancock und seine afrikanischen ›Brüder‹

Zu Beginn dieses Beitrages wurde ein Stück der baBenzélé-Pygmäen mit dem Titel *Hindewhu* erwähnt, das von Arom und Taurelle 1966 auf der ethnografischen LP *Music of the Ba-Benzélé Pygmies* veröffentlicht worden ist. Auf irgendeinem Weg muss diese den Weg zu US-amerikanischen Jazzmusikern gefunden haben. Als nämlich 1974 auf Herbie Hancocks LP *Head Hunters* eine neu arrangierte Fassung seines erfolgreichen Stückes *Watermelon Man* von 1962 erschien (Original auf: *Takin' Off*), war dort eine Einleitung des Perkussionisten Bill Summers zu hören, in der er mit Hilfe einer Bierflasche dieses ›hindewhu‹, also das Alternieren zwischen gesungenen und auf einer Eintonpfeife geblasenen Tönen, nachahmte.

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu wissen, dass die LP *Head Hunters* zu den meist verkauften Jazzplatten aller Zeiten zählt (vgl. Feld 1996, S. 4). Wie steht nun ein so renommierter Jazzmusiker wie Hancock zu der Frage der Nutzung fremden Materials? Er begründet seine Übernahme traditionellen Materials aus Afrika nicht etwa mit der in der Branche gängigen Praxis, sich im Bereich der public domain frei zu bedienen. Er argumentiert vielmehr von einem ethnozentristi-

schen, ja rassistischen Standpunkt aus, und zwar bedient er sich des Konstruktes einer angeblichen schwarzen ›community‹ über alle geographischen, politischen und ökonomischen Grenzen hinweg. Da alle Schwarzen Brüder seien, sei auch seine Nutzung von Pygmäen-Musik »eine Sache unter Brüdern«:

»You see, you've got to understand, this is a *brothers kind of thing*, you know, a thing for brothers to work out. I mean, I don't actually need to go over there and talk to them, I could do it but I know it's OK 'cause it's just a *brothers kind of thing*. [...] Look, we're the people who've lost the most, who've had the most stolen from us. We know what it means to come up with, you know, a sound or a tune, then to have it copped and turned into a big hit or something like that. We've been through all of that. But this isn't like that. This is a different thing, you see, brothers, we're all making African music, that's what I'm talking about.« (zit. nach Feld 1996, S. 6; Hervorhebungen vom Autor des vorliegenden Beitrages)

Untereinander achten die den Markt bestimmenden Plattenfirmen der internationalen Musikwirtschaft, die ›Major Companies‹, dagegen schon auf ›saubere‹ Geschäfte. Bei Übernahmen von Samples aus westlichen Produktionen ist das Einholen von Lizenzen durchaus gängig: Madonna hat den mittlerweile zu einiger Bekanntheit gelangten hindewhu-Anfang aus Hancocks *Watermelon Man* in dem Stück *Sanctuary* von ihrer CD *Bedtime Stories* (1994) verwendet (vgl. Feld 1996, S. 4). Während Hancock dort als Miturheber genannt wird, ist von seinen schwarzen ›Brüdern‹, von denen er selbst die Vorlage hatte, nirgendwo die Rede.

V. Strategien nicht-westlicher Musiker

Wie reagiert man nun in nicht-westlichen Ländern auf diese Situation? Welche Möglichkeiten bietet der Westen Musikern aus Afrika, Asien und so weiter?

Eine mittlerweile sehr gebräuchliche Strategie besteht darin, traditionelle Vorlagen zum Beispiel durch *Umbenennung* für sich zu reklamieren, um so in den Genuss des Copyrights, der Verwertungsrechte, zu gelangen. Dies ist etwa von einigen Popmusikern aus Zimbabwe bekannt, die traditionelle Titel durch eigene ersetzt haben, um das Copy-

right beanspruchen zu können. Während das einheimische Publikum sich davon natürlich nicht täuschen lässt und die überlieferten Vorlagen wieder erkennt, ist dies für Außenstehende nicht immer einfach. Westliche Anwälte wollen dann manchmal von Musikethnologen nachweisen lassen, dass die betreffenden Musiker gar nicht Urheber dieser Stücke sind, sondern dass es sich um musikalisches Allgemeingut des betreffenden Landes handelt, um so für westliche Verwertungsgesellschaften Tantiemen zu sparen.

Eine andere Strategie als die Nutzung der Copyright-Bestimmungen besteht darin, über den Umweg westlicher Länder im eigenen Land zu mehr Ansehen zu gelangen. Damit ist nicht einmal unbedingt die Zusammenarbeit mit westlichen Musikern gemeint. *Lokale Anerkennung mittels internationaler Vermarktung* zu erlangen, funktioniert nach dem Motto: »Wer es bei den Weißen geschafft hat, muss einfach ›gut‹ sein!« Auf diese Weise kann der ökonomische und kulturelle Einfluss des Westens zur Aufpolierung des eigenen Images eines Musikers dienen und ihm so wenigstens auch einmal einen gewissen Vorteil verschaffen. Ein solcher Umweg kann zu interessanten Missverständnissen führen, wie etwa das Beispiel der Shona-Musikerin Stella Chiweshe aus Zimbabwe zeigt. In ihrem Ensemble werden – und dies ist selbstverständlich völlig legitim – auch Xylophone eingesetzt, die in der Musik der Shona traditionell nicht vorkommen. Im Westen werden sie jedoch als traditionelle Instrumente wahrgenommen, da man über die Unterschiede zwischen verschiedenen afrikanischen Musiktraditionen meist kaum informiert ist. Auch die ›afrikanisch‹ anmutende Bühnenkleidung, die manchmal getragen wird, ist insofern irreführend, als solche Kleidung in dieser Form in Zimbabwe gänzlich ungebräuchlich ist, aber offenkundig die Erwartungen des westlichen Publikums bedient. Nach meinem Eindruck ist Chiweshes Ansehen in Zimbabwe maßgeblich auf ihren Erfolg in westlichen Ländern zurückzuführen.

Eine weitere Möglichkeit besteht natürlich in der *Imitation westlicher Vorbilder* und ihrer lokalen Adaption. Dazu gehört das Covern verschiedener Populärmusikstile vorwiegend aus dem angloamerikanischen Raum, was gelegentlich zur Herausbildung neuer lokaler Varianten

führt (vgl. zum Beispiel die CD *Africa Raps* mit Beispielen von Hip-Hop aus dem Senegal, 2001).

Ein heute wichtiger Faktor ist zweifellos die *Kooperation mit westlichen Musikern beziehungsweise Produzenten*. Hier kommt es entscheidend darauf an, wer für die Bedingungen dieser Zusammenarbeit verantwortlich ist. Ein westlicher Star kann das Image und den kommerziellen Erfolg lokaler Musiker selbstverständlich positiv beeinflussen. Andererseits können rein kommerzielle Überlegungen auch zu künstlerisch unbefriedigenden Resultaten führen, wenn westliche Plattenfirmen den Musikern zum Teil ihre Konditionen aufzwingen, etwa in Form von Arrangements, der Sprache der Liedtexte oder durch die eher marketingstrategisch als künstlerisch begründete Kombination mit im Westen berühmten Musikern. Wenn beispielsweise Youssou N'Dour auf Englisch singt, befriedigt er womöglich weder die Erwartungen seiner einheimischen Hörerschaft, die lieber eine der Landessprachen hören würde, noch – letztlich – die des internationalen Publikums, da Englisch nicht ›authentisch afrikanisch‹ klingt. Oft wird daher zwischen Produktionen für den lokalen oder den internationalen Markt unterschieden (vgl. Hudson/Cathcart/Duran 1999, S. 622).

Bei Kooperationen stellt sich generell die Frage, ob es ein ausbalanciertes Verhältnis der Beteiligten gibt. Bei Plattenverträgen gibt es den so genannten »most favored nations status« (Seeger 1996, S. 99), der besagt, dass sich die Bezahlung nach der höchsten Gage der an einem Projekt beteiligten Musiker richtet. Ob man das bei einer multikulturellen Besetzung wirklich durchsetzen kann, ist sicher fraglich. Abgesehen von der Gage bleibt aber auch in einem weiter gefassten Sinn zu klären: Wer profitiert? Die westlichen Musiker, die ihren sonst stereotypen Produktionen durch fremde Musiker einen ›exotischen Kick‹ geben wollen? Oder die ›armen Teufel‹ aus Afrika, Südamerika und Asien, die durch den westlichen Star ein internationales Publikum finden und auf diese Weise auch ein bisschen ›vom Kuchen abbekommen‹?¹³ So schreiben Nigel Williamson und Mark Ellingham über Paul Simons *Grace-*

¹³ Michael Jacksons Kooperation mit der brasilianischen Gruppe *Olodum* gehört ebenfalls zu diesen ambivalenten Projekten.

land, einen Tonträger, der sich über 3,5 Millionen Mal verkauft hat (vgl. Kartomi 1999, S. 170): »Not only was Simon's flagging career revived, [...] but the album did enormous favours to the South African artists involved« (Williamson/Ellingham 2000, S. 616). Immerhin hat Paul Simon den beteiligten Musikern offenbar angemessene Gagen und Tantiemen gezahlt (vgl. Kartomi 1999, S. 170) und einige später auch als Produzent unterstützt (Williamson/Ellingham 2000, S. 616)¹⁴.

Die Konstellation erinnert aber – ungeachtet der persönlichen Integrität einzelner Protagonisten – an die berüchtigte ›trickle-down‹-Hypothese aus der Entwicklungspolitik: Wenn man nur genügend Geld in ein armes Land ›pumpt‹, wird schon ein bisschen für die Armen übrig bleiben, selbst wenn das meiste in irgendwelchen anderen Kanälen verschwindet.

Wo sich Möglichkeiten bieten, in eine *Umgebung mit besseren Produktions- und Distributionsbedingungen* zu wechseln, wird dies sicher auch eine Option darstellen – vor allem dann, wenn sich keine sprachlichen Barrieren dazwischen stellen. Viele Musiker aus dem frankophonen Westafrika wie die Gruppe *Touré Kunda* oder Salif Keita haben zum Beispiel zumindest zeitweise in Paris gearbeitet. Auch auf algerische Rai-Musiker trifft dies zu. Am Beispiel von Cheb Khaled zeigt sich dabei ein interessanter musikalischer Anpassungsprozess, der ihn wohl für das nicht-arabische Publikum besser ›verdaulich‹ machen soll. Vergleicht man zwei Aufnahmen, die im Abstand von zehn Jahren auf den Markt gekommen sind, *La Camel* von der CD *Kutché* (1988) und *Aicha* von der CD *Hafla* (1998), so trifft man einmal – trotz des französischen Titels – auf einen melismatischen Gesangsstil mit arabischem Text und der Rai-typischen Bezeichnung ›cheb‹ für den Sänger, während im späteren Beispiel dieser (Ehren-)Titel weggelassen worden ist, und das Ergebnis über weite Strecken in französischer Sprache und im Gewand eines westlichen Popsongs erscheint.

Während Französisch für Exil-Algerier wie Khaled angesichts der großen arabischen Minderheit in Frankreich immerhin eine nahe liegende Wahl darstellt, um dort beide Bevölkerungsgruppen anzuspre-

¹⁴ zu einer semiotisch inspirierten Deutung des Projektes *Graceland* vgl. Meintjes (1990)

chen, gibt es Vergleichbares in Deutschland kaum: Auch in Deutschland aktive Künstler wie der türkische Sänger Tarkan werden von Deutschen kaum wahrgenommen und singen dann eher gleich auf Türkisch, wie überhaupt türkische Pop- und insbesondere Arabesk-Musik mit ihrer spezifischen Ästhetik bei deutschen Hörern zumeist auf Unverständnis stößt (vgl. Stokes 1999, S. 403–406).

Höchstens in der deutschen Hip-Hop-Szene gibt es als Nischenprodukt so etwas wie das Zusammentreffen verschiedener Minoritäten auf der Basis US-amerikanischer musikalischer Vorlagen, bei denen zwischen Deutsch und diversen anderen Sprachen (Englisch, Französisch, Türkisch, Italienisch) hin und her gewechselt wird (vgl. die CD *Geheimrezept* der Gruppe *Jazzkantine*, 1998).

VI. Resümee

Der Umgang mit traditioneller (und anderer) Musik verweist auf ein bekanntes Dilemma: Das berechtigte Interesse am Schutz geistigen Eigentums kollidiert mit dem Anspruch auf freie Verfügbarkeit zum Nutzen aller, wie es auch im Bereich der Nutzung und Weiterentwicklung von Software als ›open source‹-Prinzip propagiert wird. Einerseits wollen oder müssen die Urheber solcher Produkte vom Ergebnis ihrer Kreativität leben können, andererseits kann die individuelle Verfügungsgewalt schöpferische Prozesse behindern. Ein Grundproblem liegt wohl darin, dass eine Balance im Kräfteverhältnis aller Beteiligten vorauszusetzen wäre, die faktisch gerade nicht vorliegt. Wenn Madonnas Plattenfirma Tantiemen an Hancock statt an hindewhu spielende Pygmäen zahlt, wird deutlich, dass es um ökonomische und juristische Machtverhältnisse geht. Musikethnologen befinden sich häufig in der undankbaren Position zwischen den Stühlen, der sie sich selbstverständlich stellen müssen. Das kann einerseits in Form von Unterstützung bei der Zurückweisung ungerechtfertigter Copyright-Ansprüche auf tradiertes Material durch außenstehende Nutznießer geschehen, andererseits durch Hilfe bei der Durchsetzung von Forderungen auf finanzielle Beteiligung derjenigen Gemeinschaften, aus denen solches Material ursprünglich stammt. Dabei geht es selbstverständlich nicht

um eine künstlerische Einschränkung und Behinderung kreativer Neuschöpfungen, sondern ausschließlich um eine angemessene – natürlich einem Prozess des Aushandelns unterliegende – Berücksichtigung der Interessen aller Beteiligten, die nicht durch die vorherrschende Marktposition Einzelner zu Lasten Anderer verschoben werden sollte. Ein ›globales Dorf‹ ist insofern kein schlechtes Bild: Solange einige Großbauern ökonomisch und juristisch die Möglichkeit haben, arme Tagelöhner zu übervorteilen, wird man weiter die Auseinandersetzung über die ›gerechte‹ Verteilung des musikalischen ›Kuchens‹ führen müssen.

VII. Quellenverzeichnis

Literatur

- Ammann, Raymond: *Zur Ästhetik in melanesischer Zeremonialmusik*. Vortrag vom 27. April 2002 an der *Freien Universität Berlin* [Unveröffentlichtes Manuskript]
- Charry, Eric: *Mande Music. Traditional And Modern Music Of The Maninka And Mandinka Of Western Africa*. Chicago und London 2000
- Dor, George: *Communal Creativity And Song Ownership In Anlo Ewe Musical Practice: The Case Of Havolu*. In: *Ethnomusicology* 48 (2004), H. 1, S. 26–51
- Feld, Steven: *Pygmy Pop. A Genealogy Of Schizophonic Mimesis*. In: *Yearbook For Traditional Music* 28 (1996), S. 1–35
- Gerard, Charley: *Salsa! The Rhythm of Latin Music*. Crown Point 1989
- Graham, Ronnie: *The World Of African Music. Stern's Guide To Contemporary African Music Vol. 2*. London 1992
- Graham, Ronnie: *Nigeria. From Hausa Music To Highlife*. In: *The Rough Guide – World Music Vol. 1: Africa, Europe And The Middle East*. Hg. von Simon Broughton, Mark Ellingham und Richard Trillo. London 1999, S. 588–600
- Grupe, Gerd: *E. M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik aus der armchair Perspektive*. In: *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*. Hg. von Sebastian Klotz. Berlin und Milow 1998, S. 105–115
- Grupe, Gerd: *Wachswalzen und CDs, Synthies und Sampler: Musikethnologie und ›neue‹ Medien*. In: *›Alte‹ Musik und ›neue‹ Medien*. Hg. von Jürgen Arndt und Werner Keil. Hildesheim 2003, S. 195–216
- Grupe, Gerd: *›Frequently Asked Questions‹ an einen Musikethnologen. Zu einigen Mythen über außereuropäische Musik*. In: *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler. Hildesheim 2004, S. 95–123 [zit. als Grupe 2004a]
- Grupe, Gerd: *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*. Tutzing 2004 [zit. als Grupe 2004b]

- Grupe, Gerd: ›Authentizität‹ als ethnomusikologische Kategorie. In: *Beiträge zum Symposium ›Musik und Authentizität – auch zum 100. Geburtstag von Theodor W. Adorno‹*. Salzburg 2003. Hg. von Peter Maria Krakauer [im Druck]
- Hudson, Mark/Cathcart, Jenny/Duran, Lucy: *Senegal & The Gambia. Senegambian Stars Are Here To Stay*. In: *The Rough Guide – World Music Vol. 1: Africa, Europe And The Middle East*. Hg. von Simon Broughton, Mark Ellingham und Richard Trillo. London 1999, S. 617–633
- Kartomi, Margaret J.: *Ethnomusicological Education For A Humane Society: Ethical Issues In The Post-Colonial, Post-Apartheid Era*. In: *African Music* 7 (1999), H. 4, S. 166–174
- Kuhnke, Klaus/Miller, Manfred/Schulze, Peter: *Geschichte der Pop-Musik Band I (bis 1947)*. Bremen 1976
- Manuel, Peter: *Popular Musics Of The Non-Western World*. New York und Oxford 1988
- Manuel, Peter: *Cassette Culture. Popular Music And Technology In North India*. Chicago und London 1993
- Meintjes, Louise: *Paul Simon's Graceland, South Africa And The Mediation Of Musical Meaning*. In: *Ethnomusicology* 34 (1990), H. 1, S. 37–73
- Mills, Sherylle: *International Music And The Law: An Analysis Of National And International Legislation*. In: *Yearbook For Traditional Music* 28 (1996), S. 57–86
- Nettl, Bruno: *The Study Of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues And Concepts*. Urbana und Chicago 1983
- Schumacher, Rüdiger: *Indonesien. II. Java*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 4. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel u. a. 1996, Sp. 770–804
- Seeger, Anthony: *Ethnomusicology And Music Law*. In: *Ethnomusicology* 36 (1992), H. 3, S. 345–360
- Seeger, Anthony: *Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, And The Shifting Ethics Of Intellectual Property*. In: *Yearbook For Traditional Music* 28 (1996), S. 87–105
- Stokes, Martin: *Turkey. Sounds Of Anatolia*. In: *The Rough Guide – World Music Vol. 1: Africa, Europe And The Middle East*. Hg. von Simon Broughton, Mark Ellingham und Richard Trillo. London 1999, S. 396–410

- Wallis, Roger/Malm, Krister: *Big Sounds From Small Peoples. The Music Industry In Small Countries*. London 1984
- Wegner, Ulrich: *Xylophonmusik aus Buganda (Ostafrika)*. Wilhelmshaven 1990
- Williamson, Nigel/Ellingham, Mark: *USA – World Music/Fusion. Try A Little Fairy dust. In: The Rough Guide – World Music Vol. 2: Latin And North America, Caribbean, India, Asia And Pacific*. Hg. von Simon Broughton und Mark Ellingham. London 2000, S. 615–623
- Zemp, Hugo: *The/An Ethnomusicologist And The Record Business*. In: *Yearbook For Traditional Music* 28 (1996), S. 36–56
- Zindi, Fred: *Roots Rocking In Zimbabwe*. Gweru 1985

Tonträger

- Africa Raps*. Trikont US-294 (2001)
- Alhaji Chief Aremu Aladeowo and his *Golden Fuji Stars: Sisi to nlo*. EMI NEMI (LP) 0618 (1988)
- Anthology Of World Music. Africa: The Ba-Benzélé Pygmies*. Rounder 5107 (1998)
- Barretto, Ray: *Live In New York*. Messidor 115950 (1986) [Original: LP Atlantic (1976)]
- Cheb Khaled & Safy Boutella: *Kutché*. EMI 564-7 90934 2 (1988)
- Deep Forest: World Mix*. Céline/Columbia/Sony 476589 2 (1994) [Original 1992]
- Fataleka And Baegu Music*. Unesco Collection, Philips 6586 018 (1973)
- Hancock, Herbie: *Takin' off*. Blue Note 84109 (1962)
- Hancock, Herbie: *Head Hunters*. Sony/Columbia 471239 2 (1992) [Original: LP Columbia (1974)]
- Jazzkantine: Geheimrezept*. BMG 7432154618 2 (1998)
- Khaled: *Hafla*. Barclay 539 881-2 (1998)
- Madonna: *Bedtime Stories*. Maverick/Sire/Warner Bros. 9 45767-2 (1994)
- Music Of The Ba-Benzélé Pygmies*. Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2303 (1966)
- Papaito: Para mis amigos*. SAR SCD-1040 (1991)
- Portal, Michel: *Dejarne solo*. CY Records 733.603 (1979)

Shankar, Ravi: The Incredible Ravi Shankar. Raga Charukauns. Chhanda Dhara
SNCD 2286 (1986)

Simon, Paul: *Graceland*. Warner Bros. 46430 (1997)