



Camp, Marc-Antoine 2005: „Wer darf das Lied singen? Musikethnologische Anmerkungen zum rechtlichen Status traditioneller Musikkulturen“ [„Who is allowed to sing the song? Ethnomusicological remarks on the legal status of traditional musical cultures“], Sic! Zeitschrift für Immaterialgüter-, Informations- und Wettbewerbsrecht, April, p. 307-315, www.sic-online.ch (revised version of a paper read at the 37th ICTM World Conference, Fuzhou, China, 2004)

Wer darf das Lied singen?

Musikethnologische Anmerkungen zum rechtlichen Status traditioneller Musikkulturen

MARC-ANTOINE CAMP*

Traditionelle musikalische Ausdrucksweisen gelten meist als Gemeingut und Stücke der nationalen Folklore-Schatzkiste, die zur kreativen Ausbeute offen steht. Viele Sänger und Musiker aus traditionellen Gesellschaften sehen dies indes anders und haben mit zunehmendem Nachdruck und mit Unterstützung von Interessenvereinigungen Forderungen nach Schutz ihrer Ausdrucksweisen gestellt. Die Anliegen wurden von Politikern aufgenommen, sodass nun auch Musikethnologen und vor allem Juristen gefordert sind. Zurzeit werden in der Weltorganisation für Geistiges Eigentum (WIPO) Schutzregelungen für traditionelles Wissen und dabei auch für traditionelle musikalische Ausdrucksweisen diskutiert.

Les modes traditionnels d'expression musicale sont souvent considérés comme faisant partie du domaine public et les pièces musicales du trésor folklorique national comme étant susceptibles d'être reprises et exploitées. De nombreux chanteurs et musiciens de sociétés traditionnelles le voient cependant autrement et demandent de plus en plus que ces modes d'expression fassent l'objet d'une protection, et ce avec l'appui de groupements d'intérêts. Les politiciens ont pris le relais, de sorte que les musico-ethnologues et surtout les juristes sont maintenant amenés à apporter leur contribution. Des règles pour la protection du savoir traditionnel et des modes traditionnels d'expression musicale font actuellement l'objet de discussions au sein de l'Organisation mondiale pour la propriété intellectuelle (OMPI).

- I. **Kuenda: Lied eines Rituals**
 - II. **Exklusive Aufführungsbefugnis**
 - III. **Eine regionale Marke und ihre Verbreitung**
 - IV. **Lokales Kultursystem**
 - V. **Valorisierung immaterieller Kulturgüter**
 - VI. **Schutzbehelfe durch die Urheberrechte und verwandten Schutzrechte**
 - 1. Verwandte Schutzrechte
 - 2. Urheberrechte
 - 3. Ausnahmeregelung
 - VII. **WIPO-Diskussionen zum Schutz traditioneller Musik**
 - VIII. **Rechtssoziologische Aspekte**
 - IX. **Schutzrechte für traditionelle Musik?**
- Zusammenfassung / Résumé

Er singe nicht für das Mikrofon, eröffnete mir der Vorsänger einer afro-brasilianischen Gruppe, als ich eine Tonaufnahme arrangieren wollte. Dies markierte den nicht gerade vielversprechenden Beginn einer musikethnologischen Feldforschung. Allerdings war es keine ungewöhnliche Begebenheit, dass ein Sänger oder ein Musiker einer traditionellen Gesellschaft seine Musik nicht für fremde Ohren festschreiben lassen wollte. Musikethnologen sehen sich aber immer öfter bei der Erforschung traditioneller Musikkulturen mit rechtlichen Schutzforderungen konfrontiert. Gegenwärtig werden in der Weltorganisation für Geistiges Eigentum (WIPO) Optionen einer Schutzregelung für traditionelle Musikkulturen bzw. deren Ausdrucksweisen erörtert. Einzelne Aspekte der laufenden quaestio iuris sollen aus einer musikethnologischen Perspektive aufgezeigt und am Fallbeispiel eines einzelnen Liedes illustriert werden, das ich – dann doch – aufnehmen durfte, zudem in verschiedenen Versionen und Aufführungskontexten¹.

¹ Die Erhebung der Felddaten, die diesem Artikel zugrunde liegen, erfolgte zwischen 1994 und 2004 und stand ab 2000 im Rahmen meines Dissertationsprojektes über afro-brasilianischen Musikkulturen in der Region von Diamantina (Minas Gerais, Brasilien). Mein Dank gilt dem Schweizerischen Nationalfonds für die Gewährung eines Stipendiums, ferner Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn für die kritische musikethnologische Lektüre, Mariana Duarte Garcia für die Klärung juristischer Fragen sowie Ivo

I. Kuenda: Lied eines Rituals

Wie in vielen anderen Regionen im Südwesten Brasiliens sind im Distrikt Milho Verde der Gemeinde Serro (Bundesstaat Minas Gerais) die jährlich stattfindenden volksthologischen Feiern für Maria Rosenkranz das wichtigste Fest im Jahreszyklus. Für diesen Tag wird unter den Bewohnern, die im zentralen Dorf oder in einer umliegenden Streusiedlung des Distriktes leben, ein so genannt «afrikanisches Monarchenpaar» gewählt, das während des Festes die Verpflegung für alle Anwesenden zu organisieren hat und in einer Prozession mit Krone und Zepter und zusammen mit einem Hofstaat durch das Dorf zieht. Begleitet werden die Majestäten von Ritualgruppen, die mit Gesang, Tanz und szenischen Einlagen der Religiosität der Distriktbewohner ihre spezifische Ausdrucksform geben. Die Mitglieder der einen Ritualgruppe, die als «Catopê» bezeichnet wird, stimmen die Initialworte «Lere kuenda» eines ihrer Lieder vor Mittag und kurz vor der Ankunft des Prozessionszuges bei der Maria Rosenkranz geweihten Kirche an. Zum Glockengeläute vom Kirchturm, dem Gesang anderer Ritualgruppen und den Gebeten des katholischen Priesters beginnen die seit frühmorgens aktiven und bereits durch grosse Anstrengungen gezeichneten Sänger mit ihren Trommeln und Bambus-Schrapern das vorgeschriebene rhythmische Muster zu spielen, singen das Lied und erweisen den weltlichen Monarchen des Distriktes und der Königin des Himmels tanzend ihre Referenz.

Wie ein Vergleich meiner Tonaufnahmen zeigt, weist dieses Lied in den verschiedenen Realisierungen der letzten Jahre eine relativ stabile melodisch-rhythmische Struktur auf – relativ, weil die in oral-auralen Traditionen üblichen und situationsbedingten Variierungen vorkommen, stabil, weil die melodische Kontur der Gesangshauptstimme im Zusammenhang mit dem Liedtext die verschiedenen Realisierungen als ein und dasselbe und von anderen Liedern der Region verschiedenes «Werk» deutlich erkennen lässt. Wir können dieses Lied, das wie alle anderen dieser Ritualgruppe namenlos ist, als «Kuenda» bezeichnen. Der Ausdruck hat für die Mitglieder der afro-brasilianischen Ritualgruppe die gleiche Bedeutung wie in der zentralafrikanischen Sprache Kimbundu, aus dessen Vokabular viele Ausdrücke mit den afrikanischen Sklaven in die Region eingeführt worden waren, und bedeutet: «Gehen wir!». Diese Aufforderung zur religiösen Verehrung der Mutter Gottes wird wie andere kommunikative Äusserungen am Fest nicht im brasilianischen Portugiesisch vorgebracht, sondern in einer nur Wissenden vorbehaltenen, auf Afrikanismen beruhenden Sprache ausgedrückt. Ausserdem schliessen viele Lieder der Ritualgruppe über die linguistisch bestimmbare Bedeutung hinaus auch einen für die Teilnehmer intersubjektiven Erlebnisgehalt und eine Konnotation mit sozialen Werten ein. So stellt der Moment, den das Lied «Kuenda» ankündigt, für die Teilnehmer einen emotionalen Höhepunkt des Festes dar, weil man sich nun in der Kirche versammelt, um vor der Statue von Maria Rosenkranzgebete zu sprechen und persönliche Fürbitten anzubringen. Mir wurde einmal gesagt, das Lied «Kuenda» äussere «Einheit», womit die einende Kraft des Liedes als Verwirklichung eines sozialen Ideals der Distriktgemeinschaft und das religiöse Erlebnis der Verbundenheit mit der Gottesmutter zugleich gemeint sein mögen.

II. Exklusive Aufführungsbefugnis

Der Ritualgruppe kann jeder männliche afro-brasilianische Bewohner des Distriktes angehören. Diejenigen mit den umfassendsten Kenntnissen des Liedrepertoires bekleiden das Amt eines Chefs und singen die Lieder vor; die Jüngeren, die sich den Anweisungen der Älteren unterzuordnen haben, beantworten den Vorgesang durch wort- und melodiegetreue Imitation. Durch diese responsoriale Form des Gesangs ist jede Darbietung ein Akt der Tradierung sowohl des Liedrepertoires als auch der nach Wissen und Senioritätsprinzip gebildeten Hierarchiestruktur der Ritualgruppe.

Gemäss diesen Organisationsprinzipien sollte «Kuenda» wie alle Lieder der Ritualgruppe im öffentlichen Raum ausschliesslich vom obersten Chef oder seinen Stellvertretern angestimmt werden. Dies ist zwar wie viele Regelungen in traditionellen Gesellschaften unausgesprochen, lässt sich aber aus den unterschiedlichen Verlautbarungen der Lieder der Ritualgruppe ableiten. So sangen mir verschiedene Distriktbewohner das Lied «Kuenda» vor, um mir ihr traditionelles Wissen zu demonstrieren, dies aber nur in deren vier Wänden und für eben nur so viele Ohren. In einem weiteren Ausnahmefall gegenüber der Ritualverwendung sang eine Gruppe junger Männer das Lied in der Nacht vor dem Fest in einer parodierenden Inszenierung ihrer Lokaltradition, wofür sie von den älteren Mitgliedern

Silverio da Rocha und Geraldo do Carmo Santos, die mir oft genug widersprochen haben, damit ich ihre Ansichten zumindest teilweise erblicken und einsehen konnte. Eine erste Fassung dieser Arbeit wurde 2004 an der 37th World Conference of the International Council for Traditional Music in Fuzhou (China) präsentiert.

der Ritualgruppe anderntags zurechtgewiesen wurden. Und nachdem «Kuenda» in der lokalen Schule während des offiziellen brasilianischen «Nationaltages für Folklore» durch die Vermittlung eines Mitglieds der Ritualgruppe dargeboten worden war, gab der oberste Chef sein Missfallen darüber kund, dass man ihn nicht vollumfänglich über die Veranstaltung informiert und nicht eingeladen hatte.

«Kuenda» ist nicht eine in seiner klanglichen Ordnung sich fortwährend verändernde nationale oder «kollektive» Ausdruckweise des «Volkes», wie traditionelle Musik in der Vergangenheit häufig beschrieben worden ist. Vielmehr handelt es sich um ein Lied, über dessen Ausmass der Veränderung im Laufe der Tradierung nicht viel bekannt ist², dessen allenfalls erfolgte Rekreationen primär durch die verschiedenen Vorsänger der Ritualgruppe geprägt wurden, die jedoch nicht als Schöpfer, sondern in ihrer Funktion als Chefs der Ritualgruppe erinnert werden. Im Falle von «Kuenda» versteht sich eine Institution, deren Mitglieder über die Jahre und Jahrzehnte wechseln, als Traditionsträgerin und damit in gewissen Sinne auch als «Eigentümerin» einer aus musikalischen Erfahrungen heraus gestalteten Idee, für die sie eine exklusive, einer Person innerhalb der Gruppe übertragene und durch Vorsingen wahrgenommene Aufführungsbefugnis beansprucht.

III. Eine regionale Marke und ihre Verbreitung

Weitere Nutzungsbefugnisse neben der Aufführungsbefugnis gibt es innerhalb einer oral-auralen Tradierungskultur nicht. Ein Bewusstsein für solche Rechte entstand jedoch, als das Lied «Kuenda» unerwartet als Titelmusik einer landesweit ausgestrahlten Fernsehserie zu hören war. Frauenstimmen intonierten das Lied über einen Klangteppich, und in einer Instrumentalversion wurde die Melodie-stimme mit synthetisch erzeugten Panflöten und Marimba besetzt – eine Bearbeitung, die die «Afrikanität» brasilianischer Kultur musikalisch darzustellen suchte³.

Der Kultursekretär der nahen Stadt Diamantina hatte «Kuenda» in Milho Verde aufgenommen, bekannt gemacht und dem Komponisten der Fernsehserie-Musik zur Verfügung gestellt. Das Lied wurde in der Stadt Diamantina selber zunächst von einem Universitätschor und dann von einer Blasmusik als Ausdruck der lokalen afro-brasilianischen Kultur dargeboten, und es avancierte informell zu einem klingenden Markenzeichen für das kulturelle Erbe und Tourismus-Angebot der Stadt. Mit der Verbreitung durch das Fernsehen gelangte «Kuenda» dann aber auch in entferntere Gegenden. Beispielsweise in der Peripherie der Hauptstadt des Bundesstaates Minas Gerais habe ich das Lied am symbolträchtigen Jahrestag der Sklavenbefreiung gehört, dargeboten von einer Gruppe von Mädchen aus einem abgegrenzt in einem eigenen Stadtquartier lebenden Familienclan. Bei ihnen hatte «Kuenda» Eingang in die oral-aurale Kulturtradition gefunden, im Prozess der medial-auralen Vermittlung hatten sich aber Herkunft und Identität der angestammten Träger des Liedes verloren. «Kuenda» migrierte somit in seiner ästhetischen Werk- ebenso wie in ihrer Bedeutungsdimension und wurde als Ausdruck afro-brasilianischer Kultur vom religiösen Ausdrucksmedium einer Männer-Ritualgruppe über ein regionales und nationales Emblem zum Symbol eines urbanen schwarzen Selbstverständnisses.

IV. Lokales Kultursystem

In Milho Verde missbilligten der oberste Chef und einige ältere Mitglieder der Ritualgruppe die fremde Nutzung von «Kuenda». Die Heftigkeit jedoch, mit der sie dies taten, wird nur verständlich, wenn man die Bedeutung der exklusiven Aufführungsbefugnis im Zusammenhang mit dem lokalen Kultursystem des Marienfestes und dessen ökonomischen Aspekten bemisst.

Dieses Kultursystem kennt zunächst einmal ein Entgelt für die Sänger. Als Aufführender wird jedes Mitglied der Ritualgruppe entlohnt mit der Verköstigung am Fest, die zusätzlich zu den allen Distriktbewohnern angebotenen Mittag- und Abendessen mindestens zwei weitere Mahlzeiten am Vorabend und am frühen Morgen des Festes einschliesst. Dieser Naturallohn ist Teil der gesamten Kosten des Festes, die durch eine kleine Unterstützung der Gemeinde, vor allem aber durch Naturalienspenden und Arbeitsleistungen der Distriktbewohner gedeckt werden. Niemand kann zu einem Beitrag zum Fest gezwungen werden, aber das mehrmalige Ausbleiben der freiwilligen Mithilfe hat einen allgemeinen Ansehensverlust im Distrikt zur Folge.

² Tonaufnahmen aus dem Jahre 1944 von Mitgliedern der Ritualgruppe zeigen im Vergleich zu meinen Aufnahmen, dass Lieder auch ohne grössere Veränderungen über drei Generationen oral-aural tradiert wurden.

³ Der Tonträger zur Fernsehserie wurde publiziert als: Xica da Silva: trilha sonora original da Novela da Rede Manchete, [Kompositionen und Arrangements von] Marcus Viana, Bloch Som e Imagem, o. J. [aufgenommen 1996].

Die Mitglieder und insbesondere die Chefs der Ritualgruppe müssen ferner besorgt sein, dass die speziellen Kleidungen, die am Fest getragen werden, angeschafft, Musikinstrumente hergestellt und in Stand gehalten sowie weitere organisatorische Vorbereitungen getroffen werden. Aus diesen periodisch zu leistenden Investitionen und aus ihrem musikalischen Wissen leiten die Ritualgruppen und ihre Chefs ihrerseits Ansprüche ab: Weil sie die Kontinuität der lokalen Kultur garantieren und alljährlich die rituellen Lieder singen, die für viele Distriktbewohner fundamental für das Gelingen des Marienfestes sind, können sie im Gegenzug ein Monopol über die kulturellen Ausdrucksweisen am Fest beanspruchen.

Lokale Verstöße wider das Exklusivrecht an der Aufführung der rituellen Lieder, wie die erwähnten Fälle der Schulveranstaltung und des nächtlichen Singens der jungen Männer, können im begrenzten Feld der face-to-face-Interaktionen kontrolliert werden und durch eine allgemeine Anerkennung des Kultursystems im Distrikt in Grenzen gehalten werden. Als primäre Verwalter der Lieder müssen sich die Chefs zuweilen auch behaupten, wozu sie sich unter anderem durch Geheimniskrämerei um die Bedeutungen der Afrikanismen in den Liedtexten als Wissende in Szene setzen. Aber von den meisten Distriktbewohnern sind sie grundsätzlich als diejenigen Persönlichkeiten geachtet, die die Lieder nicht nur adäquat vorzutragen wissen, sondern auch die jedem Gesang inhärenten religiösen und sozialen Aussagen und Wirkungskräfte kennen. In der Fernsehserie jedoch wurde offenkundig, dass «Kuenda» ein frei zugänglicher Ausdruck für Bedeutungs- und Wertzuschreibungen und umgekehrt ästhetische Ausdrucksweisen weitgehend austauschbar sind. Die Verletzung der Aufführungsbefugnis ausserhalb des Kontrollbereichs und die Vorführung der Möglichkeiten und Wirkungen der technischen Reproduzierbarkeit und medialen Verbreitung an einem Lied der lokalen Tradition wurden als eine gravierende Störung des örtlichen Kultursystems wahrgenommen. Einige ältere Mitglieder der Ritualgruppe sahen die Unentbehrlichkeit ihres Wissens, ihre Tradierungsarbeit und ihren Status in Frage gestellt.

V. Valorisierung immaterieller Kulturgüter

Im beschriebenen Kultursystem lassen sich Störungen durch Aufwertung der traditionellen Musik und eine Festigung der lokalen Kulturnachfrage korrigieren. In Milho Verde hat das Interesse, das Kulturtouristen und Musikethnologen den Ritualgruppen entgegengebracht haben, einen Teil der Distriktbevölkerung beeinflusst und zur Bestätigung der Chefs als wichtige Wissensträger der Lokalkultur beigetragen. Ein solches Interesse an oral-auraler Traditionen soll international über das von der UNESCO lancierte Projekt zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes und entsprechende nationale Programme angeregt und gefördert werden⁴. In der Schweiz beispielsweise wurde unter dem Patronat des Bundesamtes für Kultur vom schweizerischen Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels das «Schweizerische Repertoire der immateriellen Volkskultur» ins Leben gerufen. Dieses folgt in seiner Ausrichtung dem japanischen, in den 1950er Jahren geschaffenen Modell und schützt nicht traditionelles Wissen für sich, sondern es wird über die Identifikation von deren Trägern (z.B. Volksmusiker) und Kennern (z.B. Musikethnologen) eine Förderung anvisiert⁵.

In Brasilien wurde bereits 1936 im Vorprojekt für die Schaffung einer nationalen Behörde zum Schutz historischer und kultureller Güter angeregt, neben den materiellen auch die mit ihnen aufs engste verbundenen immateriellen Kulturgüter wie Musik, Tänze oder Legenden zu berücksichtigen. Das wegweisende Projekt wurde jedoch nicht verwirklicht. Erst in der gegenwärtig geltenden brasilianischen Verfassung

aus dem Jahre 1988 wird der Staat durch seine Institutionen und durch gesetzlich zu konkretisierende Regelungen zum Schutz und zur Förderung nicht nur der nationalen materiellen, sondern auch der «immateriellen» Kulturgüter verpflichtet; ausserdem «wird der Staat die Manifestationen der indianischen und afro-brasilianischen Volkskulturen, sowie anderer an der nationalen Kulturentwicklung be-

⁴ Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage, UNESCO, Paris 2003, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>.

⁵ Das schweizerische Repertoire ist ein Internetprojekt und zu finden auf <http://www.culturaldiversity.cioff.ch/fr/index.html>; zur Geschichte des Schutzes immaterieller Kulturgüter in Japan s. Tomoaki Fujii: «Protection of those who make available and of those who collect expressions of folklore», UNESCO-WIPO World Forum on the Protection of Folklore Thailand 1997, WIPO, Genf 1998 (= UNESCO publication CLT/ CIC/98/1 = WIPO publication, 758).

teiliger Gruppen schützen»⁶. Im Jahre 2000 wurde das Kulturministerium mit der Schaffung eines nationalen Repertoires der immateriellen Kulturgüter betraut. Die Kriterien für die Aufnahme ins Repertoire sind dabei offen gehalten, der Umfang der einem registrierten Kulturgut zukommenden Vorzüge beschränken sich auf die Berechtigung, den Titel eines «Kulturgutes Brasiliens» zu tragen, vom Kulturministerium dokumentiert, bekannt gemacht und gefördert zu werden⁷.

Traditionelle Musikformen mögen durch solche Valorisierungsprogramme gefördert werden, auch wenn sie, wie im Falle des rituellen Liedrepertoires von Milho Verde, nicht in einem nationalen Repertoire registriert sind. Sogar die Verwendung des Liedes «Kuenda» in der Fernsehserie kann als Valorisierung gesehen und eine positive Wirkung für die Ritualgruppe insofern nicht ausgeschlossen werden, als auf dem Tonträger das Lied nicht als Eigenschöpfung des Arrangeurs ausgegeben wird, wie es allzu oft mit traditioneller Musik geschehen ist, sondern Name und Herkunft der Ritualgruppe genannt werden. Doch von einigen älteren Mitgliedern der Ritualgruppe von Milho Verde wurde die Fremdnutzung gerade gegenteilig wahrgenommen: als «Diebstahl» ihres Traditionsgutes. Würde nun ein solches Urteil, wie es aufgrund der traditionellen lokalen Regelungen gefällt wurde, auch vom formellen brasilianischen Recht gestützt?

VI. Schutzbehelfe durch die Urheberrechte und verwandten Schutzrechte⁸

1. Verwandte Schutzrechte

Der oberste Chef der Ritualgruppe berichtete, dass er selber bei einem Interview «Kuenda» gesungen habe, dies mit der vorgängig explizit angebrachten Bitte, dass das Lied nicht aufgenommen werde; danach musste er aber feststellen, dass die Filmkamera eingeschaltet und der Ton aufgenommen worden war. Dieser Sachverhalt lässt sich allerdings kaum beweisen, um gegenüber dem Interviewer das Verbot zur Tonaufnahme einer Aufführung geltend zu machen, wie es im brasilianischen Gesetz betreffend die Urheberrechte und verwandten Schutzrechte sowie international im TRIPS- und im WPPT-Abkommen enthalten ist⁹. Ausserdem wäre mit dieser Berufung auf die Rechte der Aufführenden die eigentliche Forderung der Ritualgruppe, durch ihren obersten Chef über die Verwendung ihres Traditionsgutes exklusiv bestimmen zu können, nicht erfüllt. Denn, wie auch immer – auf einem Tonband oder nur im Gedächtnis – «Kuenda» aufgezeichnet worden ist, das Interesse lag nicht an einer Wiedergabe der Interpretation, sondern an der Verwendung des Werkes selbst.

2. Urheberrechte

Die Ritualgruppe hätte die Bearbeitung und Verwendung von «Kuenda» für die Fernsehserie – und damit auch die Umdeutung des Liedes – verhindern können, wenn sie als «Urheberin» des Liedes Urheberpersönlichkeitsrechte hätte geltend machen können (Art. 24brURG). Zwar erfüllt «Kuenda» die Voraussetzungen schutzberechtigter Werke (Art. 7brURG) und fällt nicht in den Ausnahmekatalog (Art. 8brURG). Indes hat das Lied keine als solche bekannten «Urheber» und fällt zudem auf-

grund des Alters, das die Schutzfrist von siebenzig Jahren nach dem Tod des Urhebers (Art. 41 brURG) wohl übersteigt, in den Bereich des Gemeingutes. Denn nicht nur in den oral histories der ältesten Dorfbewohner von Milho Verde, sondern auch in Diskursen jüngerer Traditionsträger ist die Identität der ersten Schöpfer von «Kuenda» nur insofern bestimmt, als es Vorfahren in Afrika oder Brasilien waren. «Kuenda», heisst es, sei «sehr alt» und «schon immer hier gesungen worden», womit zwar der lokale Kulturwert des Liedes sehr hoch, der urheberrechtliche Schutzwert hingegen null ist. Ganz im Sinne der Mitglieder der Ritualgruppe ist denn auch die Angabe auf dem Tonträger zur Fernsehse-

⁶ Constituição da República Federativa do Brasil vom 5. Oktober 1988, Art. 216 und Art. 215 § 1. Alle brasilianischen gesetzlichen Regelungen, auf die im Folgenden verwiesen wird, stehen unter <http://www.senado.gov.br/sf/legislacao>, teilweise auch unter <http://www.wipo.int/clea/en/> online zur Verfügung.

⁷ Aufgeführt als Kriterien für die Aufnahme in dieses Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial werden «die historische Kontinuität des Gutes und dessen nationale Relevanz für das Gedächtnis, die Identität und die Entstehung der brasilianischen Gesellschaft» (Exekutiv-Verordnung Nr. 003551 vom 4. August 2000, Art. 1 § 2, vgl. zu den Rechten Art. 6 und 8). Zur Vorgeschichte des Repertoires s. J. Falcão: »Patrimônio imaterial: um sistema sustentável de proteção« in: C. Londres (Hg.), Patrimônio imaterial, Folha Carioca, Rio de Janeiro 2001 (= Tempo brasileiro, 147), 163-180, insbesondere 169-174.

⁸ Zugezogen wird dafür das brasilianische Gesetz betreffend die Urheberrechte und verwandten Schutzrechte (Gesetz Nr. 009610 vom 19. Februar 1998 brURG); vgl. H. Pontes Neto: As expressões do folclore e os direitos autorais, Seminário da OMPI sobre a preservação, promoção e proteção do folclore e dos conhecimentos tradicionais, São Luis do Maranhão (Brasil), 11.-13. März 2002 (= OMPI/ CRTK/ SLZ/02/1).

⁹ Art. 90(i) brURG (vgl. Art. 5 XIII und brasilianische Verfassung, Art. 5 XXVIII a); Art. 14(1) TRIPS; Art. 6(ii) WPPT.



rie, die das Lied ins 18. Jahrhundert datiert; da die erste Aufnahme des Liedes aus dem Jahre 1444 stammt, mag vielleicht ein Histo-

riker mit positivistischem Credo in der angegebenen Datierung des Liedes eine Irreführung des Musikkonsumenten sehen¹⁰.

3. Ausnahmeregelung

Das brasilianische Urheberrecht schliesst unter Berufung auf entsprechende Sonderregelungen «ethnisches und traditionelles Wissen» vom Gemeingut aus (Art. 45 Abs. 2 brURG). Eine solche Ausnahme wurde festgelegt in einer Notverordnung zur Regelung des Zugangs zum «nicht-humanen genetischen Erbe», der «Biodiversität» und des damit «verknüpften traditionellen Wissens» von soziokulturell eingenständigen Gruppen¹¹. Ein Lied wie «Kuenda» fällt nicht unter das entsprechend spezifizierte «traditionelle Wissen».

Der Begriff des «traditionellen Wissens» kann aber unterschiedlich weit ausgelegt werden. Bezogen auf das Wissen der brasilianischen Indianergesellschaften wird der Begriff dieses Gesetzesartikel des Urheberrechts im Zusammenhang mit dem speziellen Verfassungsschutz der Indianer¹² teilweise weit ausgelegt, sodass musikalische Ausdrucksweisen dazu gerechnet werden und vor jeglicher nicht-autorisierten Nutzung durch Nicht-Mitglieder und ausserhalb der entsprechenden Indianergemeinschaft geschützt gesehen werden¹³. Im Falle des Liedes «Kuenda», deren Träger keine Indianer sind, ist ein Schutzanspruch nicht gegeben oder bleibt allenfalls de lege ferenda.

VII. WIPO-Diskussionen zum Schutz traditioneller Musik

Ausnahmeregelungen wie sie im brasilianischen Recht für traditionelles Wissen erlassen worden sind, einschliesslich spezifische Regelungen für musikalische Ausdrucksweisen von Lokalgruppen, sind auch auf internationaler Ebene bei den verschiedenen von der UNESCO und der WIPO organisierten Konferenzen längere Zeit schon in Diskussion¹⁴. Ein internationaler Schutz traditioneller Musik besteht eigentlich partiell bereits, indem den Mitgliedern der Berner Konvention die Möglichkeit gegeben wird, die Schutzrechte unpublizierter «Werke» von unbekanntem Urheber, für die aber die Nationalität des entsprechenden Landes angenommen werden kann, von einer nationalen Institution wahrnehmen zu lassen¹⁵. Die erneut aufgenommene Erörterung von Schutzbestimmungen für traditionelle Musik erfolgte aufgrund wiederholter Schutzforderungen und im Zusammenhang mit der bisher international weitgehend unregelmässigen Nutzung von traditionellem Wissen im ökonomisch relevanten Bereich der Biodiversität, genetischen Ressourcen und traditionellen Medizin. Dafür haben die WIPO-Mitglieds-

¹⁰ In diesem Zusammenhang ist auf den Konsumentenschutz hinzuweisen, der im brasilianischen Recht in einem eigenen Gesetz geregelt ist. Der Konsument hat das Recht auf korrekte und vollständige Information über Produkte oder Dienstleistungen und ist vor irreführender Werbung geschützt (Gesetz Nr. 008078 vom 11. September 1990; relevant sind Art. 6 IV, Art. 31, Art. 37 §1, §3). Anzuwenden wäre dies möglicherweise, wenn dem Musikkonsumenten in den Begleitinformationen einer Tonträgerpublikation arrangierte traditionelle Musik als Originalaufnahmen traditioneller Musik angepriesen werden. Auf den vorliegenden Fall trifft dies aber nicht zu, da auf dem Tonträger der Fernsehserie das Lied als «Arrangement und Adaptation» ausgewiesen und damit nicht mit einer vermeintlichen «Authentizität» oder «Traditionalität» der Liedversion zur Steigerung des Absatzes geworben wird.

¹¹ Notverordnung («Medida Provisória») Nr. 002186-16 vom 23. August 2001 (im Dezember 2004 in Kraft); vgl. vorgängige Notverordnungen und deren verschiedene Auflagen (Nr. 002052 vom 29. Juni 2000 und Nr. 002126 vom 27. Dezember 2000) sowie die Exekutiv-Verordnung Nr. 003945 vom 28. September 2001 und dessen Zusätze.

¹² Art. 231 und 232, Constituição da República Federativa do Brasil.

¹³ O. Jô Cardoso de, Algumas informações sobre direito autoral e direito de imagem dos índios, Brasília, 13 de dezembro de 2002, Homepage der Associação Brasileira de Antropologia (<http://www.abant.org.br/conteudo.php?exibir=88>, Download 18. Dezember 2004). Das gegenwärtig geltende Indianergesetz, das die «noch nicht-integrierten Indianer» unter Vormundschaft des brasilianischen Staates bzw. der staatlichen Indianerbehörde FUNAI (Fundação Nacional do Índio) stellt, enthält indes keinen expliziten Schutz musikalischer Ausdrucksformen, lediglich eine «Zusicherung des Respektes vor dem Kulturerbe der Indianergemeinschaften, ihrer künstlerischen Werte [...]» (Gesetz Nr. 006001 vom 19. Dezember 1973, Art. 47). In einem nun seit 1991 diskutierten Entwurf für ein neues Indianergesetz werden Indianergemeinschaften explizit kollektive, exklusive und unbefristete Rechte über ihr traditionelles Wissen und ihre in der Gemeinschaft entstandenen und entwickelten «Werke und Kreationen des Geistes» zugesprochen (Gesetzesentwurf Nr. 002057/1991, Art. 20 und 21, einsehbar auf <http://www.funai.gov.br/pptal/novoestatuto.htm>, Download 15. Januar 2005).

¹⁴ Nachdem mit dem TRIPS-Abkommen das Immaterialgüterrecht Teil des internationalen Handelsrechts geworden ist, wurde der Schutz traditionellen Wissens auch bei der WTO und UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development) vereinzelt thematisiert.

¹⁵ Art. 15(4) RBÜ.

staaten 2000 das «Intergovernmental Committee on Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore» eingesetzt¹⁶.

Betreffend der in der WIPO so genannten «traditional cultural expressions (TCEs)» oder «expressions of folklore (EoF)», unter die traditionelle Musik fallen¹⁷, gilt in der gegenwärtigen WIPO-Diskussion der Grundsatz, dass die spezifischen kulturellen Charakteristika und traditionellen Verwendungsnormen die Ausgestaltung einer formellen internationalen Regelung leiten sollen. Unter den Forderungen von Trägern von TCEs können darum diejenigen der Sänger von «Kuenda» aufgeführt werden. Sie machen geltend, dass oral-aurale Tradierung fortwährende Reinvestitionen und Rekreationsleistungen beinhalten und über jede, auch kommerzielle Nutzung sie selber entscheiden dürfen sollen. Eingelöst würde dies mit dem «prior informed consent», das als Schlüsselkonzept im Zusammenhang mit den Schutzregelungen verschiedener Bereiche traditionellen Wissens diskutiert wird. Dieses besagt, dass jede auswärtige Person beim Zugang zu TCEs die Einwilligung bei den Trägern einholen muss, diese im Falle einer Verwendung ihrer TCEs über die Konsequenzen der intendierten Nutzung zu informieren und vertraglich die Verteilung entstehender Gewinne zu regeln hat. Damit werden auch die beiden zentralen Grundvoraussetzungen aufgehoben, die musikalische Ausdrucksweisen für einen urheberrechtlichen Schutz zu erfüllen haben, denen TCEs aber oft nicht gerecht werden: zum einen die Bedingung der Identifizierbarkeit von individuellen «Urhebern», zum anderen die zeitliche Anfangs- und Endbegrenzung des Schutzes. Mit dieser «starken» Ausnahmeregelung würden TCEs, die heute Gemeingut sind, einen Schutz erhalten, der über den urheberrechtlichen Schutz hinausgeht.

Um einer Verminderung des klanglichen Gemeingutes Grenzen setzen zu können, ist die konkrete Ausgestaltung des «prior informed consent» von grösster Wichtigkeit. Dies kann das folgende europäische Beispiel illustrieren:

- Notwendig sind Kriterien zur Bestimmung des Schutzgegenstandes und der anspruchsberechtigten Rechtssubjekte, also der TCEs und ihrer Trägergruppen: Könnten beispielsweise die traditionellen Zürcher Zünfte ihren Sechseläuten-Marsch schützen, der vermutlich aus dem Osten Europas stammt, aber im zoiftigen Selbstverständnis zürcherisch geworden ist?¹⁸
- Zur Sicherung der Schutzrechte gegenüber Dritten sind entsprechende Stellen mit Sanktionsmöglichkeiten zu schaffen: Wohin könnte sich das Zentralkomitee der Zürcher Zünfte wenden, wenn an der Basler Fasnacht die Melodie des Sechseläuten-Marsches ohne Einwilligung und verzerrend in einer Flötenversion dargeboten wird (da allenfalls die vom urheberrechtlichen Schutz ausgenommene und innerhalb traditioneller Musikkulturen oft vorkommende Parodie im Falle von TCEs untersagt wird)?
- Einer Regelung bedarf es auch betreffend der regional und transnational geteilten TCEs: Wo und wann darf dieser Sechseläuten-Marsch gespielt werden, der beispielsweise auch seit dem 19. Jahrhundert als Narrenmarsch an Fasnachten im südwestdeutschen Raum erklingt oder 2001 in Moskau an einer politischen Veranstaltung des umstrittenen Politikers Schirinowski gespielt wurde?

VIII. Rechtssoziologische Aspekte

Dieses Beispiel deutet nur einige Fragen an, die sich im Zusammenhang mit Schutzregelungen für musikalische TCEs stellen. In einer Umfrage, die die WIPO im Rahmen der laufenden Debatten durchgeführt hat, begrüsst über die Hälfte der 64 antwortenden Staaten ein internationales Abkommen zum Schutz von TCEs. Indes verfügen – nach derselben Umfrage – weniger als die Hälfte der Staaten über ein bestehendes oder in Ausarbeitung befindliches nationales Gesetz für einen solchen Schutz. Vor allem gibt es nur wenige Anwendungen bestehender nationaler Regelungen vorzuweisen¹⁹. Die Schweiz hat vor allem unter Berufung auf diese fehlende Erfahrung und mit dem Hin-

¹⁶ Einen bündigen Überblick der bisherigen Debatten, bestehenden Regelwerke und diskutierten Schutz-Optionen bietet: Consolidated analysis of the legal protection of traditional cultural expressions/expressions of folklore (Background paper 1), WIPO, Genf 2003 (785e_tce_background.pdf); aus musikethnologischer Sicht vgl. F. Sandler, Music of the village in the global marketplace: self-expression, inspiration, appropriation, or exploitation?, PhD University of Michigan, 2001.

¹⁷ Zu den Umschreibungen des Ausdrucks der TCEs und des »traditionellen Wissens« im «Intergovernmental Committee on Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore» s. WIPO/GRTKF/IC/3/9, Absatz 25 und WIPO/GRTKF/IC/5/12, Absatz 38.

¹⁸ Vgl. zum Sechseläuten-Marsch der Tonträger, Zunft zur Waag, Musikalischer Streifzug durch das Zürcher Sechseläuten, R. Kalt, Trio Eugster, Dübendorf, 1998.

¹⁹ WIPO/GRTKF/IC/3/10, Absätze Nr. 141 und 149.

weis, dass in ihrem Land den Trägern von TCEs die bestehenden Gesetzesregelungen des Immaterialgüterschutzes ausreichen, den Bedarf eines internationalen Abkommens verneint²⁰.

Die Position der Schweiz und die Forderungen der afro-brasilianischen Ritualgruppe stehen in einem Gegensatz, der nur verständlich wird, wenn er in die Dimension sozialer Ungleichheit gerückt wird: Die Bewohner der Schweiz haben ein Angebot hochstehender Schulbildung und öffentlicher Informationsdienstleistungen, die jedem den Zugang zum Recht ermöglicht; die Mitglieder der brasilianischen Ritualgruppe leben weit ab von den Institutionen des staatlichen Rechtssystems, dies geographisch als Bewohner eines relativ abgelegenen ruralen Distriktes, bildungsbezogen als (Semi-)Analphabeten und sozio-ökonomisch mit einem sehr niedrigen Einkommen. In Milho Verde wurden zudem mit abnehmender kultureller Isolation, durch das Ende der 1980er eingeführte Medium des Fernsehens und in Interaktionen mit Touristen die lokalen Lebensbedingungen und der Umgang mit dem eigenen Traditionsgut zunehmend an auswärtigen Standards gemessen. Die kulturellen Integrationsprozesse, denen wir alle und nicht nur Bewohner von Milho Verde ausgesetzt sind, schaffen ein Bewusstsein für kulturelle Differenz und soziale Ungleichheit, bewirken Wertewandel und schaffen Voraussetzungen für eine sozio-ökonomische Entwicklung²¹. Wie im Dorf Milho Verde wird diese kulturelle Integration ins metaphorische «global village» aufgrund der bestehenden sozio-ökonomischen Situation oft eher als weitere Benachteiligung, denn als Chance aufgefasst.

Jedoch gibt es Anzeichen, dass die Erfahrung des «Diebstahls» von «Kuenda» in Milho Verde positiv verarbeitet und letztlich sogar zur Kontinuitätssicherung der lokalen Kultur beitragen könnte. Nachdem «Kuenda» mit seiner Verbreitung in der Fernsehserie zum Hit aufgerückt war, sang die Ritualgruppe das Lied vermehrt ausserhalb des rituellen Kontextes; der oberste Chef selber bot «Kuenda» auch einmal in einer Konzertsituation in einer Stadt dar – wahrscheinlich um zu demonstrieren, wem das Lied eigentlich «gehört». Dies markierte deutlich einen neuen Umgang mit Tradition: Die Lieder der Ritualgruppe können für ihre Mitglieder zugleich lokale religiöse Ausdrucksweise und ökonomisch verwertbare Ware einer Bühnenpräsentation sein. Und damit wird nicht nur die lokale Kulturtradition an die neuen Gegebenheiten angepasst, sondern hin und wieder den Mitgliedern der Ritualgruppe auch ein kleiner monetärer Ertrag ermöglicht.

IX. Schutzrechte für traditionelle Musik?

Viele Musikethnologen wenden die Prinzipien des «prior informed consent» an. Ich selber habe die Erlaubnis zu Ton- und Film-Aufnahmen von den Sängern von «Kuenda» durch das über längere Zeit aufgebaute Vertrauensverhältnis erhalten, werde bis auf weiteres Kopien dieser Aufnahmen nur den Chefs der Ritualgruppe zur Verfügung stellen und die aufgenommenen Lieder nur auszugsweise, in Form musikalischer Transkriptionen und im akademischen Bereich zugänglich machen.

Soll nun aber eine internationale Regelung zum Schutz musikalischer TCEs getroffen werden? Nationale und internationale Förderung von TCEs setzen auf die Wirkung von Valorisierungsprogrammen. Wenn man aber mit der Anerkennung kultureller Vielfalt, wie sie in der UNESCO selbst mit einer Konvention 2001 beschlossen wurde, Ernst macht, müssen auch die Forderungen der Träger der verschiedenen Kulturen Beachtung finden²². Dazu gehört die Forderung, dass TCEs nicht frei zugängliche und ausschöpfbare Quellen für Produkte der Unterhaltungsindustrie sein und einen effektiven Schutz erhalten sollen, der den Trägern die Entscheidungen und Gewinne über eine Verwertung ihrer TCEs garantiert. Aus der Sicht einiger Träger von musikalischen TCEs, wie ich sie hier nachzuzeichnen versucht habe, ist es nicht gerecht, dass die Arbeit der oral-auralen re-kreierenden Erhaltung, die bei uns vornehmlich

in der Produktion, Vervielfältigung und Verbreitung von Tonträgern sowie in den Leistungen von Archiven gesehen wird, nicht auch rechtlich anerkannt wird – und dies nur, weil sich die musikalischen

²⁰ Questionnaire on national experiences with the legal protection of expressions of folklore: response of Switzerland, 2001, <http://www.wipo.int/tk/en/questionnaires/ic-2-7/switzerland.pdf> sowie WIPO/ GRTKF/IC/3/10.

²¹ Vgl. Intellectual property needs and expectations of traditional knowledge holders, 57, in: WIPO report on Fact-Finding Missions on Intellectual Property and Traditional Knowledge (1998-1999), WIPO, Genf, April 2001.

²² UNESCO universal declaration on cultural diversity, UNESCO, Paris, 2001 (= UNESCO Dokument CLT.2002/WS/ 09), <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>. In Diskussion ist zurzeit bei der UNESCO auch eine «Convention on the protection of the diversity of cultural contents and artistic expressions». Im Entwurf dieser Konvention s. <http://www.unesco.org/culture/diversite/convention> ist vor allem die Option B des Art. 19 umstritten, in der die Rechte und Pflichten der Vertragsstaaten aus anderen existierenden internationalen Instrumenten über geistiges Eigentum dann nicht anerkannt werden müssten, wenn aus deren Ausübung «die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen ernsthaft gefährden würde».

TCEs nicht in ein Urheberrechtsgesetz einfügen, das ihre oft analphabeten Träger weder so ausgestaltet hätten, noch lesen und verstehen können.

Als Freund der Sänger von «Kuenda» unterstütze ich deren Forderungen nach sozio-ökonomischem Ausgleich und nach Anerkennung der lokalen kulturellen Leistungen. Als Musikethnologe habe ich jedoch Vorbehalte, ob dies über einen Schutz ihrer Lieder – bzw. ein Verbot zum Nachsingen und Bearbeiten derselben ausserhalb der Ritualgruppe – erreicht werden kann und soll, zumal damit auch eine Versteinerung und Musealisierung der TCEs einhergehen und dem freien Austausch musikalischer Ausdrucksweisen, wie er gerade auch in vielen Bereichen der Lokalkultur von Milho Verde spielt, ein Ende gesetzt werden könnte. Dem ist hinzuzufügen, dass Imitation und Variation des Bestehenden zur schöpferischen Erhaltung oder bewahrenden Neukreation nicht alleine Prinzipien von TCEs sind, sondern einen grossen Teil musikalischer Praxis auszeichnen. Geschützt sind diese Leistungen der musikalischen Praxis bereits mit dem Interpretenschutz, unter den nun auch explizit Träger von TCEs fallen²³. Allerdings sollten die Anliegen von Trägern von TCEs ernst genommen und zu einer erneuten Interessenabwägung Anlass geben, die der Ausgestaltung des Urheberrechts zugrunde liegt. In den Vordergrund wäre dabei einmal mehr die Sozialbindung des Urheberrechts zu bringen²⁴, um aus dieser Perspektive den Umfang des urheberrechtlichen Schutzes – die Länge der Schutzfristen – neu zu evaluieren. Denn in einer zunehmend kulturell integrierten Weltgesellschaft, in der Rechte verglichen werden, wird die Bestimmung der musikalischen TCEs als Teil des Gemeingutes von ihren Trägern dann als weniger ungerecht erlebt, wenn auch andere Musik legal freier zugänglich und nutzbar ist.

Zusammenfassung

In der Weltorganisation für Geistiges Eigentum (WIPO) werden gegenwärtig Optionen von Schutzregelungen für traditionelles Wissen und in diesem Zusammenhang auch für traditionelle musikalische Ausdrucksweisen erörtert. Dabei sind nicht nur nationale Urheberrechtsgesetze und internationale Abkommen, sondern auch traditionelle musikbezogene Regelungen und die Realität sozialer Ungleichheit zu berücksichtigen. Aus musikethnologischer Sicht, wie sie mit der Darstellung unterschiedlicher Verwendungen eines traditionellen Liedes im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais exemplifiziert wird, lässt sich argumentieren, dass in einer zunehmend integrierten Weltgesellschaft traditionelle musikalische Ausdrucksweisen nicht durch eine Ausnahmeregelung geschützt werden sollten. Vielmehr wäre den Forderungen traditioneller Musiker und den Funktionsweisen musikalischer Kreativität durch die Revision bestehender urheberrechtlicher Regelungen Rechnung zu tragen.

Résumé

On débat actuellement au sein de l'Organisation mondiale pour la propriété intellectuelle (OMPI) de règles pour la protection du savoir traditionnel et des modes traditionnels d'expression musicale. A ce propos, il faut prendre en considération non seulement les lois nationales sur le droit d'auteur et les accords internationaux mais aussi les règles traditionnelles relatives à la musique et les réalités de l'inégalité sociale. D'un point de vue musico-ethnologique, à l'exemple de la présentation des différentes utilisations d'une chanson traditionnelle dans l'Etat fédéral brésilien Minas Gerais, les modes traditionnels d'expression musicale ne devraient pas être protégés, dans une société mondiale de plus en plus intégrée, par un régime dérogatoire spécial. Il faudrait plutôt tenir compte des exigences des musiciens traditionnels et du fonctionnement de la créativité musicale par la révision des dispositions existantes du droit d'auteur.

* Disertand und Lehrbeauftragter am Musikethnologischen Archiv der Universität Zürich.

²³ Art. 2(a) WPPT entsprechend definiert das brasilianische Gesetz betreffend die Urheberrechte und verwandten Schutzrechte als Interpreten auch die Aufführenden von «Ausdrucksweisen der Folklore», schliesst also die Sänger von «Kuenda» ein (Gesetz Nr. 009610 vom 19. Februar 1998, Art. 5 XIII). Auch im Revisionsentwurf des schweizerischen URG ist diese Ausdehnung enthalten (Art. 33 Abs. 1).

²⁴ Vgl. E. Pahud: Die Sozialbindung des Urheberrechts, Bern 2000.